

Учреждение Российской академии наук
Институт славяноведения РАН

КАТЕГОРИИ
ЖИЗНИ И СМЕРТИ
В СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЕ

vk.com/ethnograph

Москва
2008

О т в е т с т в е н н ы е р е д а к т о р ы:

кандидат исторических наук *М. В. Лескинен*,
доктор филологических наук *Л. А. Софронова*,

Р е ц е н з е н т ы:

доктор филологических наук *Е. Л. Березович*,
кандидат филологических наук *В. В. Мочалова*

Категории жизни и смерти в славянской культуре. Сборник статей. —
М.: Институт славяноведения РАН, 2008. — 368 с.

Отношение к категориям жизни и смерти определяет позиции человека в мире и в обществе. На их основе организуется устойчивый комплекс его существенных характеристик. Авторы сборника исследовали оппозицию «жизнь/смерть», средства ее выражения и динамику значений на материале разножанровых текстов. Эти категории рассматриваются в контекстах, позволяющих проследить их изменения в культурно-историческом аспекте и существенно дополнить представления о славянской картине мира. Используемые исследовательским коллективом методы и подходы анализируют рассматриваемые категории в четко выделенном аспекте и дают возможность изучить множество дополнительных смысловых коннотаций, сопутствующих им.

Статьи сборника подготовлены в рамках Программы фундаментальных исследований ОИФН РАН «Русская культура в мировой истории» — проект «Ценностные категории русской культуры в типовологическом контексте» 2006—2008 (руководитель проекта — Софронова Л. А.) и при поддержке РФФИ (проект № 07-06-00091, руководитель — Софронова Л. А.).

Предисловие

Попадая в культурный контекст, понятия «жизнь» и «смерть» утрачивают свои непосредственные биологические значения и становятся ценностными категориями, они мифологизируются и эстетизируются, что в разные историко-культурные эпохи происходит различно. Жизнь отнюдь не во все времена объявляется совершенной и прекрасной, представления о смерти строятся не только в рамках эстетики безобразного, как в средние века и в эпоху барокко. При всех различиях между этими категориями действуют устойчивые отношения.

Они не существуют одна без другой и всегда находятся в напряженном противоречии. Категории жизни и смерти так близко подходят друг к другу, что их смысловые коннотации пересекаются, а значения меняются местами: тогда жизнь объявляется смертью, а смерть — жизнью. Культура сосредоточивается не только на их неразрывности, но и на отдаленности друг от друга — они могут расходиться на значительные расстояния, но их связанность подразумевается и в этом случае.

Эти категории, образуя устойчивую оппозицию, воздействуют на целый круг ценностных категорий, также составляющих оппозиции, среди которых выделяются такие, как начало/конец, время/вечность. Жизнь человека описывается в терминах начала и конца, эту оппозицию поддерживает перекликающаяся с ней по значениям оппозиция юность/старость, в ней конкретизированы значения начала и конца применительно к течению человеческой жизни. Очевидно, что оппозиция жизнь/смерть зачастую дополняется понятием бессмертия. Обычно время земной жизни противопоставляется вечности, присущей жизни после смерти. Категория времени вообще всегда включается в то смысловое поле, которое организует противостояние жизни и смерти. Противопоставление души и тела, где записана двойственность природы человека, также находится в соответствии с оппозицией жизнь/смерть, как, впрочем, и с оппозицией время/вечность: душа бессмертна, тело бrenно; тело умирает, но не душа, которой предназначена жизнь вечная. Соответственно, отношения этих оппозиций исчезают в те эпохи, когда существование души отрица-

ется (Куренная 2005). Противопоставленность и неременная связанность категорий жизни и смерти явственно проступает, когда они попадают под воздействие оппозиции сакральное/светское. То смерть сакрализуется в культурном сознании, например, как порог, ведущий в жизнь вечную, то жизнь приобретает сакральные значения. Отнюдь не всегда эти категории воспринимаются только в серьезном ракурсе: смерть не только вызывает отчаяние или чувство обреченности, ее противостояние с жизнью попадает и в смеховой контекст.

Соответственно, все названные выше оппозиции могут отрываться от оппозиции жизнь/смерть, но ее значения всегда в них просвечивают или подразумеваются. В некоторых случаях они даже могут подменять собой противопоставление жизни и смерти или выступать его смысловыми параллелями. Возможно, что категория жизни или смерти подменяется родственной ей по смыслу. Например, на место жизни может встать вечность или любовь. То есть категории жизни и смерти никогда не бывают в одиночестве, они постоянно взаимодействуют с другими ценностными категориями, испытывая на себе их воздействие или подчиняя их себе. Только в переплетении множества их значений полностью раскрывается противопоставленность понятий жизни и смерти.

Внутри оппозиции жизнь/смерть происходят постоянные колебания, в ней по-разному распределяются положительные и отрицательные коннотации, а разные историко-культурные эпохи различно реагируют на каждый из ее членов, сосредоточиваясь то на жизни, то на смерти. Тогда одна из категорий по отношению к другой занимает доминирующее положение, что ни в коей мере не означает исчезновения их противостояния. Жизнь и смерть необязательно борются между собой, иногда эти категории тяготеют к равновесию, готовое нарушиться в любой момент. Следует отметить, что в зависимости от того, в сильной или слабой позиции находится одна из категорий, во многом меняется модальность культуры в целом.

Противостояние жизни и смерти фиксируется в устойчивых фразеологических оборотах и метафоризируется. Оно преодолевается в ритуале, в котором устанавливается связь между божественным и человеческим (Цивьян 1990, 90), отчетливо фиксируется в народных обрядах, сохраняется в играх, «опускается» в детский фольклор. Это противостояние выражается в языке культуры, просвечивает во множестве ее текстов — реализуется на уровне сюжета, хотя необязательно всегда бывает сюжетообразующим, оно разыгрывается в устойчивых мотивах, в том числе восходящих к архаическим пластам культуры и меняющих лишь свои

обличья, но никак не смыслы. Реализуется оно также на уровне слова, участвует в создании характеристик персонажей, занятых поисками смысла жизни, выражающих отношение к смерти. Оно, кроме того, записывается в символах и аллегориях, позволяющих собрать воедино метафизические смыслы жизни и смерти. Их значения распространяются как на человека, так и на пространство, в котором он пребывает.

Противостояние жизни и смерти бывает дано явно, открыто, но возможно, что оно проводится через набор культурных кодов, например, вегетативного, соматического, кода одежды и др., и потому требует расшифровки. Оно может быть смысловой доминантой текста или, напротив, возникает как литературная реминисценция, как чужое слово, иногда оно лишь прорывается сквозь чуждое для него семантическое окружение. То есть категории жизни и смерти находятся в текстах в самых разных позициях.

Анализ «поведения» категорий жизни и смерти разрешает проследить «смену вех», происходящую в культуре, выстроить одну из самых значимых культурных парадигм. Интерпретация категорий жизни и смерти, выявление их смысловых коннотаций, а также различий в отношении к этим ценностным категориям в разные историко-культурные эпохи — вот та задача, которую поставили перед собой авторы сборника, исследующие языковые формы выражения понятий жизни и смерти, образные формы и их реминисценции в играх и детском фольклоре, рассматривающие тексты культуры разных эпох, как вербальные, так и визуальные. Они все стремятся следовать завету М. М. Бахтина, который сказал: «...Нас интересует специфика гуманитарной мысли, направленной на чужие мысли, смыслы, значения и т. п., реализованные и данные исследователю только в виде текста. Каковы бы ни были цели исследования, исходным пунктом может быть только текст» (Бахтин 1979, 282).

В основу сборника положены материалы конференции «Оппозиция жизнь/смерть в славянской культуре» (29—30 мая 2007 г.)

Л и т е р а т у р а

- Бахтин 1979 — Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
Куренная 2005 — Куренная Н. М. Телесный код в соцреалистических произведениях // Телесный код в славянских культурах. М., 2005. С. 143—151.
Цивьян 1990 — Цивьян Т. В. Лингвистические основы модели мира. М., 1990.

(Л. А. Софронова)

Т. И. Вендина

Базовые категории русской традиционной культуры (жизнь и смерть)

Представления о жизни и смерти входят в базисный семантический инвентарь любой культуры, так как фундаментальные характеристики мира в культуре начинаются, как правило, с осмысления категорий бытия — небытия, формирования отношения к смерти. Не случайно обе категории чрезвычайно ритуализированы, и жизнь человека от рождения до смерти сопровождается многочисленными обрядами. Являясь главной темой духовных переживаний человека, они лежат в основании культуры, ибо в зависимости от их восприятия определяются жизненные ценности и идеалы общества.

Отношение к жизни как в обыденном, так и в этико-философском сознании осмысляется в виде антиномии *жизнь* — *смерть*. В различных ассоциативных экспериментах подавляющее большинство реакций на слово-стимул *жизнь* связано со словом *смерть*, более того, в языке оба концепта постоянно вступают в отношения сопоставления (ср. *не на жизнь, а на смерть, вопрос жизни и смерти, эта жизнь хуже смерти, между жизнью и смертью* и т. д.), т. е. эта бинарная оппозиция, в которой левая часть маркирована знаком «положительно», а правая — «отрицательно», является универсальной.

Каждая культура вплетает эти понятийные категории в систему своего языка, где они обрастают смысловыми связями с другими категориями и получают свое ценностное обоснование. Наряду с биологической они приобретают культурную мотивацию, превращаясь в форму осознанного существования человека. Все это создает своеобразие языка культуры и позволяет увидеть эти категории глазами того или иного народа.

В связи с этим интересно проследить, как осмысляются категории ЖИЗНИ и СМЕРТИ в языке русской традиционной духовной культуры, как озвучиваются эти фундаментальные понятия бытия человека в границах **диалектного слова?**

* * *

Язык традиционной народной культуры обращен прежде всего к ЖИЗНИ: в нем существует довольно обширный репертуар лексем с общим значением бытия (ср. *быт, бытность, век, векованье, живаныще,*

живинье, живка, живление, живленьице, живность, живо, живот, животок, живуха, жизница, жизнность, жизнья, жило, жистина, жисть, житья, жира, жирка, жированье, жирушка, житво, житель, житуха, пожитуха, проживанье, проживательство, прожитье и т. д.). Это лексическое богатство становится особенно заметным на фоне довольно бедного лексикона смерти (ср. *кон, покон, кончение, край, смереть, сме-рётухна* и др.). Такая ситуация объясняется, по-видимому, тем, что человек, как правило, не любит говорить о «смерти», он как бы «замалчивает» ее. Не случайно смерть в языке часто табуируется (ср. фразеологические обороты *приказать долго жить, уйти из жизни, отдать Богу душу, окончить дни свои, уйти в лучший мир* и др.). Поэтому «номинативная плотность» этого концепта значительно ниже, чем у концепта ЖИЗНЬ, и в этом также проявляется своеобразное «молчание смерти». Ср. в связи с этим следующее рассуждение философа: «Язык смерти гораздо беднее речью, чем язык жизни. Речь о смерти скорее запрещена... Помимо кодифицированных постмортальных дискурсов смерть склонна, как правило, замалчивать... Повседневная речь гораздо в большей степени наполнена жизнью, нежели смертью, и так же определенно, что модальная морфология — это логика жизни, поскольку применительно к смерти она плохо работает» (Руднев 2003, 506—508).

В число лексем со значением ‘жизнь’ следует, по-видимому, включить и слово *душа*. Хотя в этом значении данная лексема нам не встретилась, однако наличие производных с этих корнем (ср.: *душевредно* ‘смертельно, опасно для жизни’ Перм., Сиб., Камч., СРНГ 8: 283; *душничать* ‘жить в довольстве и роскоши’ Курск., СРНГ 8: 286), а также фразеологических оборотов типа *душу таскать на ниточке* ‘подвергаться смертельной опасности’ (Казаки-некрасовцы: 70), *быть в худых душах* ‘быть при смерти’ (Том., СРНГ 8: 280), *бороться с душой* ‘о последних минутах жизни’ (СРНГ 8: 289), *с души спуститься* ‘умереть’ Колым., Якут. (СРНГ 8: 280), *душа в ниточку* ‘о предсмертном состоянии’ (Забайкал., Элиасов), *на покон души* ‘на смерть’ (Нижегор., СРНГ 28: 394) является убедительным свидетельством того, что ЖИЗНЬ в языке русской традиционной культуры осмысливается и как душа, а СМЕРТЬ — как передача души Богу (ср. *отдать дух* ‘умереть’ Ворон.; *исход души* ‘смерть’ Перм., СРНГ 12: 268; *отдать душеньку* ‘умереть, отдать Богу душу’ Перм., СРНГ 24: 159; *душу провожать* ‘обряд, совершаемый под сороковой день со дня смерти человека’ Вят., ОСВГ 3: 189 и т. д.). Ср. в связи с этим определение временной границы зарождения жизни в человеке: «В народном представлении ребенок начинает существовать в тот момент, когда у него появляется душа: по одним поверьям — в момент зачатия, по другим — в момент первого шевеления плода в утробе матери. Поэтому не только нормы

христианской морали, но и более древние по происхождению представления лежат в основе осуждения искусственного прерывания беременности, что подтверждает следующий пример, в котором в ряду самых страшных грехов орловская крестьянка называет колдовство, разрушение чужого брака и аборт: “*Три греха больших есть на свете: закон разлучать, спарину из зерна вынимать и детей во чреве губить. Кто делает это — нет тому прощенья ни на этом, ни на том свете*”» (Костромичева 2005, 216).

Кроме общих, родовых названий жизни, в диалектах имеется и огромное множество видовых, в которых ее осмысление конкретизируется. Все они как бы «отвечают» на вопрос, КАКАЯ БЫВАЕТ ЖИЗНЬ?

— **счастливая, радостная жизнь** (ср. *живость* ‘счастливая, радостная, беззаботная жизнь’ Ворон., СРНГ 9: 156; *житьецо* ‘хорошая жизнь’ Нижегород., СРНГ 9: 197; *коштованье* ‘легкая, богатая жизнь’ Калуж., СРНГ 15: 156; *краснование* ‘счастливая жизнь’ Перм., СРНГ 15: 180; *красованье* ‘веселая беззаботная жизнь в довольстве и благополучии’ Волог., Арх., Сев.-Двин., СРНГ 15: 197; *панованье* ‘счастливая жизнь’ Терск., СРНГ 25: 196);

— **жизнь в довольстве, достатке** (ср. *жир*, *жира* ‘о хорошей, привольной жизни’ Арх., Волог., Сев.-Двин., Олон., СРНГ 9: 180; *жирушка* ‘хорошая жизнь’ Олон., СРНГ 9: 187; *жировье* ‘хорошая сытная жизнь’ Олон., СРНГ 9: 186; *жистина* ‘привольная жизнь’ Ворон., СРНГ 9: 188; *вольница* ‘обеспеченная жизнь’ Куйбыш., СРНГ 5: 85; *заправность* ‘зажиточная жизнь’ Волог., СРНГ 10: 353; *красовка* ‘жизнь в довольстве, неге’ Смол., СРНГ 15: 198; *легкота* ‘легкая, спокойная жизнь в довольстве и достатке’ Олон., Том., СРНГ 16: 313; *легость* ‘легкая, обеспеченная жизнь в довольстве’ Ряз., Вост. Закамье, Том., Влад., СРНГ 16: 315; *леготуха* ‘легкая, обеспеченная жизнь в довольстве’ Моск., СРНГ 16: 316; *объеденьице* ‘сытая жизнь’ СРНГ без указ. места 22: 275; *панство* ‘хорошая, роскошная жизнь’ Брян., Курск., СРНГ 25: 199; *пожитение* ‘хорошая привольная жизнь’ Пск., СРНГ 28: 329; *пожитуха* ‘хорошая, привольная жизнь’ Моск., Яросл., Пск., Осташк., Твер., Волог., СРНГ 28: 297; *прохлад* ‘жизнь в довольстве, неге’ Холмог., Арх., СРНГ 33: 25; *малиновая жизнь* ‘хорошая жизнь’ Тамб., Ленингр., СРНГ 17: 328);

— **разгульная, праздная жизнь** (ср. *баловство* ‘разгульная жизнь, кутеж’ Смол., Сев.-Двин., Моск., Костром., СРНГ 2: 85; *гулѣж* ‘беспутная, разгульная жизнь’ Барнаул., Том., СРНГ 7: 213; *гулы да погулы* ‘праздная жизнь’ Краснояр., Енис., СРНГ 7: 216; *скотная жизнь* ‘безобразная, скотская жизнь’ Дон.: *Жизня скотная у него, ничего не делает, пьет, буянит, ничего ему не интересно.* БТСК 491);

— **безнравственная жизнь** (ср. *заблудущая жизнь* ‘жизнь вольная, свободная в нравственном отношении’ Пск., СРНГ 9: 259);

— **жизнь в согласии** (*мирьё* ‘жизнь, в согласии’ Волог., Моск., Петерб., СРНГ 18: 175);

— **тяжелая жизнь, полная горя, нужды** (ср. *нежить* ‘плохая жизнь’ Пск., Твер., СРНГ 21: 43; *околоть* ‘тяжелая, полная трудностей жизнь’ СРНГ без указ. места 23: 144; *погиба* ‘трудная тяжелая жизнь’: *жить в погибе* Омск., СРНГ 27: 290; *жить в плохоте* ‘жить в бедности’ Смол., ССГ 4: 25; *без смерти смерть* ‘тяжелая жизнь’ Новг.: *С этим мужиком пьяницей у неё без смерти смерть* НОС 10: 95; *победное живленьице* ‘жизнь полная горя’ Олон., СРНГ 9: 151; *горевское житье* ‘бедная, тяжелая жизнь’ Дон., СРНГ 7: 32; *жить с трудами на свете* ‘жить тяжело, в бедности’ Смол., ССГ 4: 25; *живота не надыхать* ‘нерадостная жизнь’ Орл., СРНГ 9: 157; *колотырная жизнь* ‘бедная жизнь’ Ряз., СРНГ 14: 188; *кошкина жизнь* ‘плохая, голодная жизнь’ Покр., Влад., СРНГ 15: 150; *пережиточная жизнь* ‘бедная, тяжелая жизнь’ Дон., СРНГ 26: 107);

— **благочестивая жизнь** (*воздыхание* ‘благочестивая жизнь’: *жить на господнем воздыхании* Жиздр., Калуж., СРНГ 5: 22) и т. д.

Из этих примеров видно, что представления о счастливой и несчастливой жизни связаны прежде всего с материальным благополучием семьи: если счастливая жизнь — это жизнь в достатке, в довольстве, в спокойствии, в красоте и радости, то несчастливая — жизнь в тяжелом труде и лишениях.

Таким образом, сама семантическая структура имен с общим значением экзистенции говорит о насущном смысле жизни, о том, что жизнь — это постоянная борьба за существование, ибо человек живет, чтобы отыскивать средства к жизни¹.

Помимо этих оценочных имен, в языке русской традиционной культуры немало и таких, в которых содержится сущностная характеристика Жизни, позволяющих ответить на вопрос, ЧТО ТАКОЕ ЖИЗНЬ?

Жизнь в традиционном языковом сознании — это прежде всего **физиологическое состояние человека** (ср. *живот* ‘жизнь’ Арх.; *посылать по живот* ‘давать жизнь’ Влад.: *Надо Бога благодарить, что он по живот посылает, а он еще ругается, что жена часто родит*. СРНГ 9: 157), полнота проявления его **жизненных сил**, здоровья (ср. *живность* 1) ‘жизнь’; 2) ‘жизненные силы’ Карел.: *Бабка живет девяносто годов, живность в ней есть и ходовитая она*. СРГК 2: 55; *с животом* ‘с выздоровлением’ Тул., СРНГ 9: 157). Это представление о жизни в ее биологическом проявлении ярче всего реализуется в значении ‘беременность’, которое развивает лексема *живот* (ср. *живот* ‘беременность’ Арх.: *От животных и от тяжестей жилья напряглись; Осип в четвертый живот родился*. КАОС).

Жизнь — это и **срок, отпущенный человеку на его век** (ср. *век* ‘время, продолжительность жизни человека’ Новг., Онеж., Карел., Арх., Яросл., Оренб., Пск., СРНГ 4: 98; *бытность* ‘время чьей-либо жизни’ Моск.: *За всю свою бытность один раз был здесь*. СРНГ 3: 352; *в животах* ‘в течение всей жизни’ Карел., СРГК 2: 56), а также **определенный период** его жизни (*житво* ‘жизнь, житье’ Уфим.: *Ох, да под конец житва насмеюсь я во глаза ей*. СРНГ 9: 189; *житуха* ‘жизнь, житье’ Волог., Костром., Том., Байкал.: *Не на житуху, а так приехал*. СРНГ 9: 193; *жись* ‘жизнь’ Печор.: *Жись кака ле всяка была, часто голода были*).

Жизнь осмысливается и как установившийся порядок в повседневном существовании человека, как **жизненный уклад и условия существования** (*жило* ‘житье, жизнь’ Смол., Ветл., Дон., Ворон., Куйбыш.: *Никакого жила нету в этом доме, съедают всех*. СРНГ 9: 175; *жира* ‘жизнь, условия существования’ Олон., Карел., Онеж., Волог., СРНГ 9: 181; *жительство* ‘жизнь, житье’ Моск., Смол., Олон., Онеж., Том.: *Пришла посмотри на ваше жительство*. СРНГ 9: 189; *жизнь* ‘условия жизни’ Печор.: *Подворило ей, растолстела, стала здорова от жизни; Я всяких жизнев пережила*. Печор.; *жильё* ‘уклад жизни’ Карел., СРГК 2: 62; *житья* ‘жизнь, условия существования’ Карел., СРГК 2: 69), а также как **совокупность всего пережитого** и сделанного человеком (ср. *жилое* в знач. сущ. ‘пережитое, прошлое’ Курск., СРНГ 9: 176; *жительство* 1) ‘жизнь’; 2) ‘все, что было пережито, сделано человеком’ Карел., СРГК 2: 66).

Однако, пожалуй, самым важным в восприятии жизни языком русской традиционной культуры является то, что она осмысливается с позиций крестьянина-труженика, поскольку русская традиционная культура — это культура **хозяйственной деятельности**, и именно труд является базой ее созидательных ценностей (не случайно жить в русских диалектах — это ‘работать’ Калуж., Свердл.: *Она в больнице живет медсестрой; а живоватый* — это ‘способный трудиться’ Карел., СРГК 2: 55), поэтому жизнь — это не только биологическое существование человека, но и социальное, включающее такие понятия, как хозяйство, имущество, дом и т. д. Отсюда становится понятным, почему в семантическом поле ‘жизни’ представлены такие смыслы, как:

— **имущество, средства к существованию** (ср. *жизнь* 1) ‘имущество’ Смол., Ряз.: *Всю жизнь распродали*. Печор., СРГП 1: 212; 2) ‘средства к существованию, необходимые для жизни’ Влад., Калуж., Моск.: *Чем ни торгуют на ярмарке! Там все, вся жизнь*. СРНГ 9: 172; *житье-бытие* ‘имущество, богатство’ Олон., Арх.: *А двенадцать годов по кабакам он гулял, пропил-промотал все жите-бытие свое*. СРНГ 3: 356; *житейское*

‘имущество’ Арх., СРНГ 9: 189; *живот* 1) ‘жизнь’ Волог., Беломор., Арх., Влад., Тул., Костром., Урал., Том., Ворон.; 2) ‘имущество, пожитки’ Ряз., Ворон., Моск., Влад., Нижегород., Яросл., Новг., Петерб., Онеж., Арх., Печор., Север., Волог., Вят., Перм., Свердл., Челяб., Урал., Том., Тобол., Енис., СРНГ 9: 156; *живность* 1) ‘жизнь’ Олон., Сев.-Двин., Арх., Яросл., Костром., Смол., Моск., Тул., Перм., Свердл., Амур., Иркут.; 2) ‘домашнее имущество’ Ряз., СРНГ 9: 152; *жисть* 1) ‘жизнь’ Орл.; 2) ‘имущество, пожитки’ Орл., СОГ 3: 123; *жирова* 1) ‘жизнь’ Волог., Олон., Арх., Новг.; 2) ‘имущество, состояние’ Арх., Волог., Олон., Волог., СРНГ 9: 183; ср. также *жизница* ‘средства к существованию’ Колым., СРНГ 9: 172;

— **хозяйство** (ср. *жительство* *жить* ‘обзаводиться хозяйством’ Иркут., СРНГ 9: 198; *житьё* ‘хозяйство’ Печор. // *житье розжить* ‘разбогатеть’ СРГП 1: 212; *житье* 1) ‘жизнь’; 2) ‘хозяйство’ Арх.: *Переехали с житьем бытием со всем*. КАОС; *жира* 1) ‘жизнь, существование’ Олон., Волог.; 2) ‘домашнее хозяйство’ Олон., Онеж., Арх., СРНГ 9: 181);

— **домашний скот и прежде всего лошади** (ср. *живот* 1) ‘жизнь’ Волог., Беломор., Арх., Влад., Тул., Костром., Урал., Том., Ворон.; 2) ‘домашний скот’ (преимущественно лошади) Яросл., Костром., Арх., Онеж., Ленингр., Вят., Белозер., Новг., Твер., Великолукск., Пск., Смол., Пенз., Тул., Курск., Орл., Ворон., Оренб., Перм., Краснояр., СРНГ 9: 156; *живность* 1) ‘жизнь’; 2) ‘домашний скот’ Волог., СВГ 2: 85);

— **дом** (ср. *жило* 1) ‘жизнь’ Смол., Ветл., Дон., Ворон., Куйбыш.; 2) ‘всякая постройка’ Соликам., Перм., СРНГ 8: 175 // ‘жилой дом’ Новг., НОС 2: 132; Волог., СВГ 2: 87; *жира* 1) ‘жизнь, существование’ Олон., Волог.; 2) ‘дом, изба’ Олон., Волог., Арх., СРНГ 9: 181; *жирушка* 1) ‘жизнь’ Олон.; 2) ‘изба’ Север., СРНГ 9: 187; *жительство* 1) ‘жизнь’ Моск., Смол., Олон., Онеж., Том.; 2) ‘жилище’ Брян., Новг., Волог., Ср. Урал, Том., СРНГ 9: 189);

— **семья, семейные отношения** (ср. *жизня* 1) ‘жизнь’; 2) ‘брак, семейные отношения’ Орл., СОГ 3: 110; 3) ‘семья’ Арх.: *Она тоже из моего дома по жизни-то* (происходит из той же семьи). КАОС; *житье* 1) ‘жизнь’; 2) ‘семья’ Арх.: *Раньше большими житьями жили*. КАОС; *жить за кем* ‘быть замужем’ Казаки-некрасовцы: 75).

С этим значением тесно связано и другое, указывающее на то, что жизнь человека осмысливается и как **судьба**, ниспосланная ему Богом, ср. *житье, жисть, жизнь* 1) ‘жизнь’; 2) ‘судьба, доля’ Арх.: *Отчего житьё не палось; Замуж вышла, поторопилась, и жизнь не пала у ней*. Нефедова 2003: 162; *жира* 1) ‘жизнь’; 2) ‘участь, доля, судьба’ Онеж., Карел., СРНГ 9: 181).

Таким образом, смысловой диапазон понятия ЖИЗНЬ в языке русской традиционной культуры чрезвычайно широк — от конкретно-бытового, связанного с хозяйственной деятельностью крестьянина, в котором ЖИЗНЬ предстает как **собственность** (ср. *живот отдать* ‘родить’ Карел., СРГК 2: 56; *жиру продать* ‘жизнь продать’ (*А вот что, казак, продай на том свете свою жиру*. Волог., СРНГ 9: 181; ср. также *дать жизнь, отдать жизнь, лишить жизни*, до довольно абстрактного, отсылающего к представлениям о судьбе и доле.

Эту картину существенно дополняет глагол жить, раскрывающий логику СМЫСЛА человеческой жизни.

Жить в русских диалектах — это прежде всего **быть**, существовать (ср. *жить* ‘быть, существовать’ Морш., Тамб., Курск., Симб., Свердл., Том., Енис., Tobол., Волог., Арх., Север., СРНГ 9: 194; Печор., СРГП 1: 210). Примечательно, что ‘перестать существовать’, т. е. умереть, — это *изнебытчиться* (Север., СРНГ 12: 156).

Жить — это и ‘**находиться**’ в каком-либо пространстве (ср. *жить* ‘быть, находиться’ Забайкал., Элиасов 1980), **пребывать** (ср. *живите еще* ‘приглашение хозяина гостям еще побыть у него’ Олон.; *Ты в горнице долго не живи, угарно там*. Арх., СРНГ 9: 194; Волог., СВГ 2: 89).

Но существовать невозможно без труда, поэтому *жить* — это **трудиться** (ср. *В колхозе председателем жил*. Калуж., Свердл.; *Он там здорово живёт, хозяин прибавку за старания обещал*. Мещов., Калуж., СРНГ 9: 194; Печор., СРГП 1: 210; *жить под ёлкой* ‘работать в лесу на лесозаготовках’: *То жно всяко было, и конюшила, и под елкой жила, сколь годов в лесу робила*. Юрлин.: 421; Волог., СВГ 2: 89 // *жить в служащих* ‘работать служащим’ Волог., СВГ 2: 89), отсюда и семантика **экзистенции** (ср. *жить* — это ‘быть, иметься в наличии’ Твер., Арх., Беломор., Краснояр.: *Оногды в кооперативе живут крендели*. СРНГ 9: 194; Печор., СРГП 1: 210).

В связи с этим чрезвычайно показательны такие глаголы со значением ‘умереть’, как *опрячь, опрягаться* (СРНГ 23: 307), *прямиться* (СРНГ 33: 86), в которых СМЕРТЬ осмысливается как **распрягание**, т. е. освобождение от работы (ср. *запрягаться* ‘делать самую тяжелую, трудную работу’ Калуж., СРНГ 10: 362), а значит и **выпрямление**². Таким образом, смерть — это состояние покоя после трудов праведных, поэтому **умереть** — это *быть в покоенках* (Свердл., СРНГ 28: 389), *упокоиться* (Твер., Осташ., Опыт 1852: 241), отсюда и название **кладбища** — *покоище* (Север., СРНГ 28: 389); *покойнице* (Пск., СРНГ 28: 390).

Косвенным доказательством того, что **жизнь** — это **труд**, является и тот факт, что человек, утративший способность трудиться, воспринимает

свою жизнь как обременительную для окружающих (ср. в связи с этим следующий текст, записанный в экспедиции в вятских говорах: *Людей сколь примерло, а все живу. Это вот наштё молодые примирают. Это вот я-то наштё живу? Цово живу, только людей канителю* (Сметанина 2006, 357).

Об этом же говорит и концептуализация игры в языке русской традиционной духовной культуры, в котором антропоморфные дериваты от глаголов, входящих в семантическое поле 'игры', а также сами эти глаголы, обозначающие праздное времяпрепровождение, имеют чаще всего отрицательные коннотации (ср. *гулять* 'играть' Олон., Смол., Брян., Орл., Курск., Тул., Калуж., Южн., Дон.; 2) 'насмехаться' Нижегород.; 3) 'заниматься разбоем' Курск., СРНГ 7: 224; *гуля* 'беспечный, праздный человек' Свердл., СРНГ 7: 221; *гулявица* 'гулящая женщина' Волж., СРНГ 7: 221; *гуляга* 1) 'пьяница, гуляка' Пск., Твер.; 2) 'лентяй' Пск., Твер., СРНГ 7: 222; *гуляник* 1) 'гуляка' Пск.; 2) 'пьяница' Ср. Урал, СРНГ 7: 223; *гуляха* 'гулящая женщина' Яросл., СРНГ 7: 225; *продувенить* 'проиграть' Пск., Твер., СРНГ 32: 126 и *продувень* 'ловкач, проныра' Калинин., СРНГ 32: 126; *прожогнуть* 'проиграть, прогулять' Сев.-Двин., СРНГ 32: 137 и *прожога* 'хитрый, изворотливый человек, обманщик' Арх., Пск., Забайкал., СРНГ 32: 137; *дурить* 1) 'играть в какую-либо игру' Петерб.; 2) 'обманывать, наддувать' Курск., Краснодар., СРНГ 8: 264; *дичать* 1) 'играть'; 2) 'распутничать' Перм., СРНГ 8: 68).

Труд создает опору в жизни, поэтому *жить* — это *иметь устойчивое* (чаще всего вертикальное) *положение* (ср. *стоять* 'жить' Перм., Поздеева 2004-1, 80; *устоять* 'прочно обосноваться' Перм., Поздеева 2004-1, 80; *устояться* 'сохранить способность жить' Перм., Поздеева 2004-1, 80), тогда как *смерть* означает отсутствие, *утрату* этой *опоры* (ср. *лежать на пласту* 'быть при смерти' Свердл.; *лежать под святыми* 'умереть' Волог., Ворон., Тул., СРНГ 16: 330; *перевертываться* 'умереть' Арх., Свердл., Бурят., СРНГ 26: 46; Перм., Поздеева 2004-1, 80; *завернуться* 'умереть' Перм., Поздеева 2004-1, 80; *кувырнуться* 'умереть' Перм., Поздеева 2004-2, 80; *одной ногой в могиле*; *ноги задрать* Калуж.; *убирать ноги* Костром., СРНГ 21: 262), *движение вниз*, к земле (ср. *пасть* 'умереть' Арх., СРНГ 25: 123; *оборваться* 'умереть' Арх., Карел., СРНГ 22: 218; Перм., Поздеева 2005, 15), разрушение и *исчезновение* (ср. *потеряться* 'умереть' Вят., Олон., Новг.: *А народу-то много-то с нашей деревни в войну потерялось*. СРНГ 30: 277 Новг., Любыт.: *Овца у нас болела, болела, потом и потерялась* (Черепанова 2005, 73).

Жить — это не только трудиться, но и вести **активный образ жизни** (ср. *жить* ‘бодрствовать, не спать’ Волог., Яросл., Арх., СРНГ 9: 194; Печор.: *Все ребята спят, а он все живет*. СРГП 1: 210), а это значит — **двигаться**. Интересно, что разные виды движения (ходьба либо обычным шагом, либо зигзагом, крест-накрест, след в след, вспять спиной и т. д.) являются неотъемлемой частью лечебных обрядов как способа исцеления больного человека (подробнее об этом: Усачева 1998, 273). Это **осмысление жизни как движения** имплицитно присутствует в глаголах *оживать*, *оживеть*, *оживлять*, в семантической структуре которых имеется сема ‘сделать подвижным’ (ср. *Упал отец с колокольни, три часа был мертвый, оживел и жил долго потом*. Ряз., Моск., Вят., Арх., Перм., Урал., Том., Кемер., СРНГ 23: 78).

Отсюда восприятие **жизни как пути человека от рождения к смерти**, ибо человек лишь **пришелец** в этом мире (ср. *прийти* ‘родиться’ Казаки-некрасовцы, СРНГ 31: 233; Перм., Поздеева 2005, 14; *на Русь выйти* ‘родиться’ Перм., Прокошева 2002; *отойти* ‘умереть’ Яросл., Печор., Смол., Ряз., СРНГ 24: 254), и **дом** его — в другом, загробном мире (ср. в связи с этим название гроба — *домовина*, *домовище* 1) ‘гроб’ Курск., Ворон., Орл., Брян., Тамб., Тул., Калуж., Смол., Дон., Самар., Казан., Саратов., Симб., Новг., Петерб., Волог., Костром., Влад., Вят., Перм., Сиб., Амур.; 2) ‘сооружение, сруб в виде гроба над могилой’ Свердлов., СРНГ 8: 119; *домовё* Пск., Смол., Костром., Новг., Влад., Арх., СРНГ 8: 121 как нового дома *усопшего* (а не умершего).

В осмыслении жизни как движения ключевым словом является **путь**. Это, пожалуй, самая частотная концептуальная метафора, ибо человек *вступает* в жизнь, *идет* по жизни, *уходит* из жизни (ср., например, следующие устойчивые выражения: *своя собственная путь* ‘о жизни человека, ее течении’ Костром.; *пойти по пути* ‘выйти в люди’ Ворон., СРНГ 33: 158). Не случайно эта лексема в русской культуре нагружена этическими смыслами, передающими идею ‘правильной жизни’ (ср. *по плохой путе пойти* ‘вести беспечную разгульную жизнь’ Горьк.; *сбиться с правильной пути* ‘то же’ Костром.; *на путь находить* ‘исправляться’ Ворон.; *идти в путь* ‘приносить пользу’ Смол., Новосиб.; *по пути* ‘правильно, как следует’ Костром.: *По пути-то жить не можешь*. СРНГ 33: 158; *делать путём* ‘делать хорошо, правильно’ Новг., НОС 9: 58; *до путя* ‘хорошо, как следует’ Дон., БТСК: 439; *путячный* ‘хороший, стоящий’ Том.: *Не видали путячной жизни*. СРНГ 33: 160; Дон., БТСК: 439; *путный* ‘дельный, хороший’ Новг.: *Путный — это хороший, добрый человек*. НОС 9: 57).

Путь в своей основе однонаправлен, поэтому в семантической структуре этого слова содержится сема 'предельности', т. е. конечной цели, а это значит и **смысла** жизни. Не случайно именно *путь* является символом настоящей, «правильной жизни», а представления о «неправедной жизни» передаются глаголами, характеризующими разнонаправленное движение (ср. *болтаться* 'жить без определенных занятий, бесцельно' Перм., Поздеева 2004-2, 78; *метаться на разные цветы* 'вести распутную жизнь' Жиздр., Калуж., СРНГ 18: 135; *кидаться в распутие* 'предаваться распутству' Дон., БТСК: 215; *морга гонять* 'вести праздную жизнь, бездельничать' Хакас., Краснояр., СРНГ 18: 254; *по заосечью скакать* 'своевольничать, жить, не повинаясь закону' Верховаж., Волог.: *Он все по заосечью скачет*. СРНГ 10: 293). Эти глаголы говорят о том, что человек «сбился» с пути и тем самым «погубил» свою жизнь (ср. *сгубиться* 'сбиться с правильного жизненного пути, испортить себе жизнь' Дон.: *Сгубился парень, пить начал*. БТСК: 477). Таким образом, *путь* нагружен культурными смыслами и трактуется и как поведенческий принцип, и как мораль.

Об осмыслении жизни как **пути** свидетельствуют и такие названия смерти, как *кон* 1) 'конец, предел' Краснояр.; 2) 'смерть' Калуж., Пск., СРНГ 14: 242; *покон* 'смерть' Арх., Новг., СРНГ 28: 394; *конец* в выражении *конец кому-л. случился* 'пришла смерть' Печор., СРНГ 14: 252; *кончение* 'смерть' Олон., Смол., СРНГ 14: 273; *кончинка* 'смерть' Арх., СРНГ 14: 273; *край* 'смерть, гибель' Олон., Арх., Твер., Тихв., Новг., Смол., Енис., Сиб., Прииртыш., СРНГ 15: 162; *до краю* 'до конца жизни' Заурал., Том., Курган., Новосиб., СРНГ 15: 162. В этих названиях актуализируется признак окончания жизненного пути человека, его предельности. Поэтому **умереть** значит **достигнуть предела**, конца жизненного пути, полностью исчерпать свои жизненные силы (ср. *конать* 'умереть' Курск., Смол., СРНГ 14: 243; *конаться* 'умереть' Олон., СРНГ 14: 244; *кончать* 'умирать' Нижегород., Перм., Тобол., СРНГ 14: 273; *кончить* 'умереть' Том., СРНГ 14: 274; *кончаться* 'умереть' Арх., Ср. Урал, Самар., Перм., СРНГ 14: 273; *покончать* 'скончаться' Курск., СРНГ 28: 394; *покончаться* Курск.; *покончиться* Арх., 'умереть' СРНГ 28: 395).

Обращает на себя внимание тот факт, что и **смерть** воспринимается как **путь**, но уже как путь в иной мир, **в вечность**. Ср. в связи с этим обычай, существовавший на Вологодчине: умирающего клали на пол вдоль половиц, *чтобы ему по путям было* (Толстая 1999, 232). На Тамбовщине лапти, в которых хоронили крестьян, назывались *лапти в легкий путь* или *в один след* (Щербак 2006) (ср. *идти домой* 'умирать' Ворон., Тул., Курск., СРНГ 12: 78; *отойти, отойти* 'умереть' Ярослав., Печор., Смол., Ряз.,

СРНГ 24: 254; *отправиться* 'умереть' Иркут., СРНГ 24: 278; *уехать в другую сторону, за ворота выйти, в смерть войти* 'умереть' Перм., Поздеева 2004-1, 92), причем достичь этого мира можно лишь преодолев все тяжести жизненного пути. Особенно отчетливо это проявляется в текстах похоронных причитаний и плачей, где нередко содержится описание пути души умершего, ср.: «Уж ты пойдешь, сердечно дитяtko, пойдешь по тем путям-дороженькам, по лесам да по дремучим, по болотам по седучим, по ручьям по прегрубым, пойдешь по узеньким тропиночкам, пойдешь по часту вересинничку...» (Черепанова 2005, 173). При этом **глаголы смерти всегда однонаправлены** (ср. *изойти* 'умереть' Поздеева 2004-1, 78; *изойтись* 'умереть' Арх., Якут., Перм., СРНГ 12: 163; *стоптаться* 'умереть' СРНГ 39: 280; *уходиться* 'умереть насильственной смертью' Тамб., Арх., Даль IV: 526; *известись* 'умереть' Яросл., Амур., СРНГ 12: 109; Перм., Поздеева 2005, 14), тогда как **глаголы**, репрезентирующие разные формы проявления **жизни**, имеют в своей основе образ как однонаправленного (например, линейного), так и разнонаправленного движения (например, хаотического или кругового).

Эта семантическая корреляция в осмыслении ЖИЗНИ и СМЕРТИ, их пространственно-двигательно-путевая символика свидетельствует о том, что в традиционной народной культуре они воспринимаются как различные, но единые в своей основе формы проявления одной сущности — бытия. Их смысловая связанность — это отражение архаической модели пути как медиатора между миром земным и миром небесным (ср. устойчивые выражения *идти на свет* 'вступать в жизнь' и *идти в землю, под сосну* 'умереть' Карел., СРГК 2: 267).

Осмысление ЖИЗНИ как активного действия (ср. *жить* 'не спать' *Вы еще о сию пору живете*, т. е. вы еще до сих пор не спите. Волог., Яросл.; *Всю ночь живу, всю ночь пошто-то сну нет*. Арх.) соответствует ее сущности, является культурной нормой (не случайно **жить** — это '**соответствовать**', так, '**как принято**': *Как у людей живет, так и ты робь*. Сев.-Двин.; *живет* 'подходит, соответствует' Волог.; *Живет ей этот парень*. Уржум., Киров.; *Мне всё живет*. Яросл. Вят., Забайкал., СРНГ 9: 194), поэтому *умереть живой смертью* — это нарушить социальные нормы, в данном случае 'оставить семью': *Мужик живой смертью умер, ушел от жены*. Печор., СРГП 1: 207).

Таким образом, жизнь в языке русской традиционной культуры осмысливается как нормативно-оценочная категория. Отсюда становится понятным появление у глагола *жить* значения '**достаточно, хватит**' (ср. *Живет накладывать сено на воз-то*. Перм., Киров., Онеж., Карел., Тамб.,

СРНГ 9: 194), а также утвердительного значения, близкого частице «да» (ср. *Длинна ли ваша деревня? — Живет-таки*, т. е. довольно длинна. Арх.). Иногда глагол *жить* выражает полную исчерпанность действия (ср. *Я грызть зерна не могу, живёт, отгрызла — это, бывало, качаю люльку, а сама грызу*. Ворон., *живет-будет* 'об окончании какого-л. дела' Саратов.), что приводит к возникновению антонима 'смерть' (ср. *жить до жизнесты* 'до смерти' Вят., СРНГ 9: 172).

Однако, кроме этого общего экзистенциального глагола, в диалектах существует множество видовых, чаще всего оценочных, в которых конкретизируются разные стороны бытия человека — экономическая, социальная, этическая. Характерно, что в большинстве из них актуализируется та же идея движения, **активного образа жизни** (ср. *биться* 'жить, существовать, перебиваясь, преодолевая нужду, лишения': *Больно баба бьётся житьем-то*. Вят., Твер., Влад., Калуж., Шадр., Перм., Ярослав., Костром., Моск., Урал, СРНГ 2: 302; *колотиться* 'жить в нужде' Моск., Тамб., Ярослав., Казан., Влад., Нижегород., СРНГ 14: 181; *переколачиваться* 'перебиваться, жить в бедности': *Какое у нас житье, чуть-чуть переколачиваемся со дня на день*. Чухл., Костром., Саратов, СРНГ 26: 127; *пробиваться* 'перебиваться с трудом, кое-как жить': *Я в колхозе работала, так пробивалась как-то*. Пинеж., Арх., Вят, СРНГ 32: 82; Перм., Поздеева 2005, 15; *пропихаться* 'прожить кое-как, просуществовать' Костром., СРНГ 32: 208).

Среди всех этих имен, пожалуй, самыми многочисленными являются те, в которых содержится социально-экономическая оценка этого процесса. При этом здесь прослеживается следующая интересная закономерность: **глаголы**, во внутренней форме которых лежит идея **активного образа жизни, связаны чаще всего со значением нужды и страдания**, а глаголы пассивного существования (они чаще всего являются производными от именных основ, т. е. актуализируют сему 'состояние', а не 'действие') — с обозначением беззаботной, праздной жизни в довольстве, ср.:

— **жить в богатстве, легко, беззаботно** (ср. *воложничать* 'роскошно жить' Даль без указ. места; СРНГ 5: 48; *жировать* 'жить беззаботно, в довольстве' Орл., СОГ 3: 122; *киснуть* 'жить привольно, беззаботно': *Парень у его рос как на опаре кис*. Шенк., Арх., СРНГ 12: 237; *прохлажаться* 'жить в покое, неге, жить в довольстве, роскоши', СРНГ 33: 26; *стрекозничать* 'вести беззаботную жизнь' Дон., БТСК 514). Особенно ярко это значение передается фразеологическими оборотами, ср.: *жить в придовольствии* 'жить, ни в чем не нуждаясь' Качуг, Иркут., СРНГ 13: 49; *с пола горя жить* 'легко жить' Волог., Грязов., СРНГ 29: 32; *жить без понятия* 'жить без всяких забот' Дон., БТСК 154; *жить в две руки* 'жить

обеспеченно' Дон., БТСК 154; *жить как в масле (в сахаре)* 'жить хорошо, в достатке' Дон., БТСК 277; *на лалах жить* 'жить праздно, не трудясь, за чужой счет' Ряз.: *Весь век на лалах живет, на бездельях — не хочет работать. Целый век на лалах живет, на чужой спине, чужеспинник* Ряз., СРНГ 16: 252; *жить как паук* 'жить зажиточно, богато' Дон., БТСК 356; *жить как роскошная барыня* 'жить богато, зажиточно' Дон., БТСК 36; *жить легким духом* 'жить беззаботно, не трудясь' Дон.; *Человек живет легким духом, не работает.* БТСК 259; *жить на легкую ногу* 'жить беззаботно' Дон.: *Живут легко, дюже не работают, живут себе на легкую ногу.* Дон., БТСК 259). Эти устойчивые сочетания с характерными для них метафорическими образами беззаботной, праздной жизни свидетельствуют о неприятии русским языковым сознанием такой жизни;

— **жить в бедности** (ср. *нудиться* 'вести трудную жизнь' Павл., Ворон., СРНГ 21: 310; *куриться* 'бедно жить, жить кое-как перебиваться': *Копейка тоже трудная была, мало-мало курились.* Братск., Иркут., СРНГ 16: 128; *маить* 'мыкать горе, жить в нужде': *Живем, да все маим.* Осташк., Твер., Пск., СРНГ 17: 302; *промутиться* 'перебиться с трудом, кое-как прожить' Ряз., СРНГ 32: 190).

Особенно много среди этих имен устойчивых сочетаний, в которых жизнь предстает как **юдоль страданий** (ср. *Жить в одном кресте* 'жить в бедности': *В кресте одном (говорит) буду жить, а не пойду (на новое место).* Ряз., СРНГ 9: 172; *жить горевским житьем* 'бедно жить' Дон., БТСК 154; *жить в погипе* 'жить трудной, тяжелой жизнью': *Доколе я буду в такой погипе жить? Ежели в семье грех идет, то так и скажут — живут в погипе.* Омск., СРНГ 27: 290; *прожить век за холщовый мех* 'прожить жизнь плохо, в нужде' Кемер., Амур., Хабаров., Новосиб., СРНГ 32: 134; *голо наголо* (жить) 'очень бедно (жить)': *Он живет голо наголо.* Пошех., Яросл., СРНГ 6: 297; *голодом жить* 'голодать, жить впроголодь': *Всю весну голодом живу.* Колым., Якут.; *Голодом жили, что только не видели.* Барнаул., Том., Свердл., Челяб., Вельск., Арх., СРНГ 6: 316; *жить не при чем* 'не иметь средств к существованию': *Остались бы мы в городе, да жить не при чем, и решили вернуться домой.* Ворон., СРНГ 21: 313; *перебиваться с кости на камень* 'жить в бедности': *Он с кости на камень перебивается, едва-едва имеет чем прожить.* Волог., Костром., СРНГ 26: 26; *по-черному жить* 'жить в нищете' Р. Урал, СРНГ 30: 381; *в скорбях провести жизнь* 'о трудной бедной жизни' Дон., БТСК 490 и т. д.);

— **вести безнравственный образ жизни** (ср. *волочиться* 'вести безнравственный образ жизни' Твер., Новг., Пск., Смол., Орл., Сиб.: *Полно тебе волочиться, пора жениться.* СРНГ 5: 71; *жировать* 'жить, предаваясь раз-

гулу' Волог., СВГ 2: 88; *сальничать* 'вести распутную жизнь, развратничать' Вят., СРНГ 36: 70; *путляться* 'вести распутную жизнь': *Путляются мало, или мужики по бабам ходят или бабы по мужукам*. Ряз., СРНГ 33: 153; *жить с дымком* 'вести разгульный образ жизни' Дон., БТСК 145; *мотать мотки* 'вести распутную жизнь' Дон., БТСК 288; *промытить* 'неправильно, по-глупому прожить, растратить (годы, жизнь)': *Промытил ты жизнь потому, что никогда робить как следует не хотел, все нашармака хотел пробиться, вот и промытил все годы*. Забайкал., СРНГ 32: 193).

В именах, содержащих положительную этическую характеристику жизни как процесса, актуализируются такие признаки, как '**честность**' (ср. *жить по боге* 'жить честно' Арх.; *жить по правую копейку* 'жить честно, на трудовую копейку' Даль [без указ. места], СРНГ 9: 194; *совесть по совести жить* 'жить честно' Киров.: *Кривдой не жила, совесть по совести жила*. СРНГ 39: 181; *постоянно жить* 'жить честно, не развратно' Сиб.: *Постоянно буду жить, одного дружка и любить*. Смол., СРНГ 30: 235), '**набожность**' (ср. *жить на старом кресте* 'придерживаться старой веры' Арх., СРНГ 9: 196; *жить по вере* 'придерживаться раскола' Охан., Перм.; 'принадлежать к староверчеству, к старой вере': *У нас все по вере живут* Арх., СРНГ 9: 194).

Обращает на себя внимание тот факт, что в большинстве своем видо-вые глаголы бытия говорят о том, что жить человеку нелегко, что жизнь его сопряжена с тяжелым трудом и страданием (в этом смысле показательна семантика глагола *страдать* 'трудиться, заниматься уборкой хлеба и сена' Арх., Опыт 1852: 217 // 'усиленно трудиться, работать' Сев., Даль IV: 334; *страдавать* 'заниматься жатвой' Вят., Перм., Опыт 1852: 217 // 'умирать, отходить, кончаться, лежать в агонии в страде' Влад., Даль IV: 334 и глагола *трудиться* 'долго быть больным, страдать какой-либо тяжелой болезнью' Волог., Пск., Опыт 1852: 233; *труждаться* 'мучиться, долго страдать' Волог., Даль IV: 437). Если же вспомнить, что одним из значений глагола *жить* является 'трудиться', то из этого силлогизма легко вывести **формулу жизни**, согласно которой **жизнь — это труд и страдание** (ср. в связи с этим русские пословицы: *Тяни лямку, пока не выкопают ямку; охай, не охай, а вези до упаду* Даль, Пословицы: 182).

Эту формулу жизни подтверждают и другие глаголы, совмещающие в себе значения 'трудиться' и 'страдать' (ср. *путаться* 1) 'работать' (в какой-л. должности): *Я долго путался председателем* // 'работать через силу' Карел., СРГК 5: 358; Волог., СВГ 8: 111; 2) 'жить, будучи старым и немощным'; 3) 'мучиться, страдать' Карел., СРГК 5: 358; *нудиться* 1) 'выполнять трудную продолжительную работу, выбиваться из сил' Ярослав.,

Ленингр.; 2) 'мучиться, страдать' Смол., СРНГ 21: 210; *ломаться* 1) 'много и тяжело трудиться' Костром., Арх., Ряз., Твер., Пск., Смол., Урал.; 2) 'страдать' Смол., СРНГ 17:118).

В отличие от литературного языка, ЖИЗНЬ в русских диалектах осмысливается более разнообразно, ибо окружающая человека действительность также воспринимается в категориях бытия ~ небытия.

Глаголы с корнем **жи(-в)-** говорят о том, что **все, что происходит в жизни человека**, тоже **живет** (ср. *Всяковато с человеком живет*. Великоуст., Ярослав.; *Живет нужда, да все не такая*. Тамб., Курск.; *В один день по две радости не живут*. Ворон.; *В нашем городе каждую неделю торги живут*. Арх., СРНГ 9: 194; Печор., СРГП 1:210).

Поэтому глагол *жить* может относиться не только к человеку, но и к предметам и явлениям окружающего его мира. Так, в частности, *жить* в значении 'быть, существовать' могут явления природы (ср. *жить* 'быть, существовать' по отношению к **погоде**: *Живет хорошая погода*. Симб.; или *Ненастье мене живет*. Том., Енис.; к солнцу: *Зимой у них сроду не живет солнце*. Свердл.; к **дождю**: *Без грозы-ти дождя-то не живет*. Симб., Тобол., Перм.; к **грозе**: *Грозы-те живут, но не так страшны, гром живет, молонья живет*. Печор., СРГП 1: 210; к **временам года**: *Год живет лето по зиме, год — зима по лету; Два раза лето не живет*. Ярослав., Том., СРНГ 9: 194).

Жить могут и **растения** (ср. *Это лен растунец, он завсяды такой-то высокий и живет*. Морш., Тамб.), поэтому *жить* — это '**расти, произрастать**' (ср. *Тут грибы живут*. Якут.; *На всех кедрах как усыпано. Только на низу не живет шишка*. Том.; *На овраге живет лес*. Киров.; *В тундре морошки много живет*. Арх., Онеж., КАССР; Печор., СРГП 1: 210; Волог., СВГ 2: 89), а также '**родиться, плодоносить**' (ср. *Живёт хлебушко хорош*. Оренб.; *В нашем огороде капуста живет хорошая*. Тамб., Волог.; *Черемуха не каждый год живет*. Ряз., Свердл., 1964). *Жить* могут любые предметы, окружающие человека в быту или в природе (ср. *Давно сковородник живет у меня*. Южн. р-ны Краснояр.; *Острога так и живет в лодке запихана*. Арх.; *Оногды в кооперативе живут крендели*. Онеж., КАССР; *Хохлушка — кура така, у ей на головушке такой хохолок живет, ту курку и зовут хохлушкой*. Арх., СРНГ 9: 155), и в этом «оживлении» предметов и явлений внешнего мира проявляется включенность человека в окружающий его мир природы.

Убедительным свидетельством соприродности человека традиционной культуры является и то, что *жить* может **пространство** и **время** (ср. *Тут деревнюшка живет*, т. е. 'находится'. Арх.; *Всегда 29 июля живет*

Петров день. Краснояр., СРНГ 9: 155). Таким образом, ЖИЗНЬ во всех этих именах осмысливается как окружающая человека реальная действительность, как **бытие**. Такая яркая метафоризация жизненного процесса является следствием сохранения в языке традиционной духовной культуры глубинной связи *живого* с духом, а точнее с *душой* (напомню, что одним из значений этого слова является 'жизнь'), т. е. налицо одушевление природы в самых разных ее проявлениях.

Смысловая соотнесенность понятий ЖИЗНИ и СМЕРТИ, повторяющаяся многократно в разных вариациях, говорит о том, что в языке традиционной русской культуры они связаны глубинными антонимическими отношениями (ср. *жизнь как душа, смерть как передача души Богу* (ср. отдать Богу душу); *жизнь как движение, путь, смерть как окончание земного пути и переход к новой, вечной жизни* (ср. отправиться к Богу на небеса); *жизнь как труд и страдание, смерть как покой и успокоение в Боге* (почить в Бозе), т. е. в языковом сознании носителя традиционной культуры эти концепты вступают между собой в отношения включения, а их семантические поля взаимопроникают друг в друга.

Эта коррелятивность нарушается только в одном случае — в способности к образованию имен с экспрессивно-оценочным, ласкательным значением: слова, входящие в семантическое поле 'жизнь' таких названий практически не дают (ср. единичные: *жизничка* экспр. 'жизнь' Печор., СРГП 1: 208), тогда как в семантическом поле 'смерти' их огромное множество (ср. *смерёдушка* Твер., Петерб., Пск., Новг., Олон., Арх., Горьк.; *смеретка* Север., Новг., Пушк., Смол.; *смереточка* Пск., Север.; *смеретушка*; *смертенька, смертечка* Том.; *смертка* Олон., Арх.; *смертонька* Перм., Костром., Волог.; *смерточка* Волог., Курск., Костром., Арх., Сиб., Ворон., Итрукт., Орл., Тюмен.; *смёртушка* Волог., Срднеобск., Прииртыш. ласк. 'смерть' СРНГ 38: 357—365). Объяснить эту ситуацию можно, по-видимому, явлением эвфемизации, стремлением «задобрить» смерть, отложить ее приход (характерно, что все эти слова встречаются в контекстах ожидания смерти, ср.: *Ты закрыла бы окошечко, заложила бы воротничка, не пускала бы смереточки; Устрашились, видно, скорой вы смеретушки; Ай же ты, смертка, дай мне строку хоть на три года*. СРНГ 38: 360—362), тогда как жизнь в этом не нуждается, хорошая ли, плохая, но она **есть**, и уже в этом проявляется ее **ценность** (об этом говорят и русские пословицы: *Жить горько, да и умереть не сладко; Как жить ни тошно, а умирать тошней; Жить мучиться, а умереть — не хочется* Даль, Пословицы: 182). И только лишь когда речь идет о любви, в семантическом поле 'жизни' появляются экспрессивно-оценочные образова-

ния как выражение высшей ценности человека (ср. *жизненок* 'дорогой, любимый' Ярослав., Волог., Южн. Сиб., СРНГ 9: 169; *жисточка* 'ласковое обращение к любимой' Галич., Костром., Волог., СРНГ 9: 188).

Эта, на первый взгляд, смысловая несоотнесенность понятий ЖИЗНИ и СМЕРТИ является, по сути дела, выражением их глубинной связи. Язык русской традиционной культуры говорит о том, что смерть является логическим продолжением жизни (ср. *до жизни, до жизноти, до жизни веку* 'до смерти' Вят., Самар., СРНГ 9: 172). Ср. в связи с этим следующий текст, записанный в конце XX в. в вологодских говорах: *Вот нас тятя учил: когда человек помрёт, он с телом расстанется, как одежку скинет, а душа — вот она — к дитям переходит... Как одно зерно в соломку уходит, а потом опять целый колос* (Тутунджан 2005, 54). Поэтому загробный мир — это *иное живленьице* (Олон., СРНГ 9: 151), а смерть — только лишь *переменение света* (Арх., СРНГ 26: 156), *переметнуться* 'умереть' (Перм., СРНГ 26: 162) (русские духоборцы кончину христианина не называют смертью, но изменением, а потому и не говорят, что брат наш умер, но брат наш *изменился* (Толстая 1999, 234), т. е. в диалектах сохраняется религиозное осмысление смерти как необходимого условия жизни и вера в вечную жизнь (ср. *жизнь вечная* 'смерть' Перм., СРНГ 9: 172), в которой смерть — лишь начало этой жизни).

Поэтому умереть в этом (земном) мире означало родиться в другом (ср., например, название загробной жизни в похоронных причитаниях: *второе вековое живленьице*). Не случайно в словах *кон* 'смерть' (Калуж., Пск., СРНГ 14: 242) и *покон* 'смерть' (Арх., Нижегород., СРНГ 28: 394) совмещаются значения 'начала' и 'конца' (ср. *кон* 1) 'конец, предел' Краснояр.; 2) 'начало' Куйбыш., Киров., СРНГ 14: 242; сложить концы 'умереть' Дон., БТСК 488; *покон* 1) 'начало' Тамб., Нижегород., Том.; 2) 'конец' Арх., Нижегород., СРНГ 28: 394).

Смерть, таким образом, воспринимается не просто как неизбежность, но как своеобразный порядок жизни (ср. *ряд* 'смерть' Смол.; *Ряд умирать* 'время, срок смерти, пора умирать' *Вроде мне уж ряд умирать*. Ворон., СРНГ 35: 339).

Эта сокрытая в слове идея другого мира и вечной жизни открывает нам истину бытия и смысл человеческой жизни в языке русской традиционной духовной культуры, в которой, как говорит русская пословица, «человек рождается на смерть, а умирает на живот» (Даль IV: 233), т. е. в традиционном сознании сохраняется мотивация бессмертия души человека, а значит и самой жизни, смысл которой язык видит в обретении духовных ценностей (ср. *праведный путь*), в возможности воскрешения

в новой жизни, т. е. смысл ее не только в ней самой, но и вне ее, в жизни в Боге (ср. русскую пословицу: *Жить — Богу служить*).

Таким образом, в языке русской традиционной духовной культуры ценностно-смысловое содержание ЖИЗНИ и СМЕРТИ значительно шире их биологического содержания, ибо обе категории нагружены культурными смыслами, являясь **едиными в своей основе формами проявления одной сущности — бытия**.

С о к р а щ е н и я

БТСК — Большой толковый словарь донского казачества. М., 2003.

Даль — *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1978—1980.

Даль Пословицы — *Даль В. И.* Пословицы русского народа. М., 2004.

Казаки-некрасовцы — *Сердюкова О. К.* Словарь говора казаков-некрасовцев. Ростов-на-Дону, 2005.

НОС — Новгородский областной словарь. Новгород, 1992—2000. Вып. 1—13.

Опыт 1852 — Опыт областного великорусского словаря. СПб., 1852.

СВГ — Словарь вологодских говоров. Вологда, 1983—2000. Вып. 1—9.

Прокошева 2002 — *Прокошева К. Н.* Фразеологический словарь пермских говоров. Пермь, 2002.

СРГК — Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей. СПб., 1994—2005. Т. 1—6.

СРГП — Словарь русских говоров низовой Печоры. Т. 1. СПб., 2003.

СРНГ — Словарь русских народных говоров. М.; Л. (СПб.), 1965—2007. Вып. 1—40.

ССГ — Словарь смоленских говоров. Смоленск, 1974.

Элиасов — *Элиасов Л. Е.* Словарь русских говоров Забайкалья. М., 1980.

Южн. р-ны Красноярск. — Словарь русских говоров южных районов Красноярского края. Красноярск, 1988.

Юрлин. — *Бахматов А. А., Подюков И. А. и др.* Юрлинский край. Пермь, 2003.

Л и т е р а т у р а

Ипанова 2007 — *Ипанова О. А.* Жизнь // Антология концептов. М., 2007.

Костромичева 2005 — *Костромичева М. В.* Тематическая группа «Ребенок» в орловских говорах // Лексический атлас русских народных говоров. Материалы и исследования. СПб., 2005.

Нефедова 2003 — *Нефедова Е. А.* Житье, жисть жизнь в архангельских говорах // Архангельские говоры. Словообразование, лексика, семантика. М., 2003.

Поздеева 2004-1 — Поздеева С. М. Метафоризация смерти как способ выражения народных представлений (на материале глагольной лексики пермских говоров) // Этническая культура и современная школа. Пермь, 2004.

Поздеева 2004-2 — Поздеева С. М. Представление экзистенции в глагольной лексике пермских народных говоров // Лексический атлас русских народных говоров. Материалы и исследования. СПб., 2004.

Поздеева 2005 — Поздеева С. М. Лингвосомиотические связи в диалектной лексической системе (на материале экзистенциальной лексики пермских говоров). АКД. Пермь, 2005.

Руднев 2003 — Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века. М., 2003.

Сметанина 2006 — Сметанина З. В. Диалектный текст как объект лингвокультурологического анализа // Лексический атлас русских народных говоров. Материалы и исследования. СПб., 2006.

Толстая 1999 — Толстая С. М. Славянские народные представления о смерти в зеркале фразеологии // Фразеология в контексте культуры. М., 1999.

Тутунджан 2005 — Тутунджан Д. Разговоры по правде, по совести. Вологда, 2005.

Усачева 1998 — Усачева В. В. Движение как компонент народного врачевания // Слово и культура. М., 1998. Т. 2.

Черепанова 2005 — Черепанова О. А. Культурная память в древнем и новом слове. СПб., 2005.

Щербак 2006 — Щербак А. С. Особенности картографирования ономастической лексики (на материале Тамбовской обл.) // XXII Всероссийское диалектологическое совещание. СПб., 2006.

Примечания

¹ Также в элитарной культуре, репрезентируемой литературным языком, «высвечивается такой фрагмент языковой картины мира, связанный с концептом ЖИЗНЬ, как биологическое существование. Жизнь стала такой сложной, что русский человек прикладывает множество усилий для того, чтобы просто жить, не умереть, а остаться живым, прожить эту нелегкую жизнь, выжить в этом сложном мире. Поэтому в современном языке появились такие новые слова, как *жизнеобеспечение*, *выживание*, которых нет в словаре А. Н. Тихонова 1990 г.» (Ипанова 2007, 363).

² Сходное значение префикса о- просматривается в глаголах *опалиться* 'разгневаться, разгорячиться' Курск., Перм., Арх., СРНГ 23: 232; *опузыреть* 'растолстеть' Перм., СРНГ 23: 310; *опытывать* 'разузнавать, расспрашивать' Смол., Волог., СРНГ 23: 324 и др.

М. А. Осипова

Успех, удача и ошибки атрибуции*

В статье Анна А. Зализняк, Левонтина 1996/2005, 328 приводится диалог: «— *Я получил стипендию Эйнштейна*. «— *Повезло!*» — говорит слушающий (1).

Вот другой пример. Исследовательница из России, живущая в США, рассказывает о реакции соседей по русскоязычной общине на ее сообщение о том, что она получила должность в Университете N: «— *Кто помог?*» (2).

В этих диалогах слушающие, подающие ответную реплику, понимают сообщение о получении стипендии как *удачу* («*Повезло!*», (1)) и университетской позиции — как событие, не зависящее от целерациональных действий (по М. Веберу) самого субъекта («*Кто помог?*», (2)). Между тем говорящие скорее всего рассматривают получение стипендии и должности в университете как свой *успех*, поскольку этим событиям предшествовала их целенаправленная деятельность.

Дело в том, что взгляд участника ситуации (в нашем случае — говорящего) может принципиально отличаться от взгляда наблюдателя (слушающего). Социальным психологам известно, что наблюдателю свойственно отрицательно оценивать поведение наблюдаемого, в то время как участник ситуации дает своему поведению положительную оценку (Майерс 2004, 96—97). С этим эффектом связана ошибка (точнее, искажение или смещение) каузальной атрибуции — под последней понимают установление причинных связей в поведении людей. «Фундаментальная ошибка атрибуции» при негативном исходе ситуации имеет следующие проявления. «Свое собственное поведение мы часто объясняем, ссылаясь на внешние обстоятельства, вместе с тем других людей считаем полно-

* Автор благодарит О. Йокояма (Университет Калифорнии, Лос-Анджелес) и В. Беликова (МГУ; Институт русского языка имени В. В. Виноградова РАН, Москва) за критическое прочтение черновых материалов к настоящей статье. Работа выполнена в рамках программы фундаментальных исследований Отделения историко-филологических наук РАН «Русская культура в мировой истории» (проект «Эволюция русской языковой картины мира в аспекте культуры речи»).

стью ответственными за их поступки. Так, Джон может объяснить свое поведение сложившейся ситуацией («Я был зол, потому что все шло не так, как хотелось»), в то время как Элис может думать иначе («Джон был таким недружелюбным, потому что он вообще злока») (Майерс 2004, 90—92). В ситуациях же с позитивным исходом, подобных описанным выше в диалогах (1), (2), наблюдатель, как видим, может проявить склонность к недооценке личностных свойств человека и переоценке внешних обстоятельств.

В речевом общении ошибки (искажения, смещение) атрибуции проявляются, в частности, в связи с выбором говорящим слова из ряда синонимов, которые различаются по признаку наличия/отсутствия целеполагания. Этот признак лежит в основе противопоставления таких русских синонимов, как, например, *приключение* и *авантюра*. *Приключение* несет в себе элемент случайности, ср. его словарное значение 1) 'неожиданный случай, происшествие', при 2) обычно мн.: *приключения* 'похождение, рискованное предприятие' (БТСРЯ, 979). *Авантюра* — результат целенаправленных усилий: 1) 'рискованное и сомнительное дело, предпринятое в расчете на случайный успех', 2) 'легкомысленная затея; опасное или необычное приключение, похождение' (БТСРЯ, 25). А вот в сочетании *искатели приключений* 'люди, склонные к авантюризму, авантюрам' (БТСРЯ, 979) компонент искатели предполагает активное начало, благодаря чему это сочетание становится синонимом *авантюристов*.

Как отмечает В. Карасик, изменение отношения к слову *приключение* зависит от того, с чьей точки зрения оценивается событие — участника или наблюдателя: для последнего естественнее, возможно, употребить слово *авантюра* (Карасик 2004, 33). Участник ситуации с непредсказуемым исходом предпочитает рассматривать ее как такую, в которую он попал помимо своей воли и по воле обстоятельств, и называет ее *приключением*. Наблюдатель же усмотрит в этом случае склонность участника искать ситуации с непредсказуемым исходом («сам виноват») и назовет его *авантюристом*.

По признаку наличия/отсутствия целерациональности действия различаются слова *терпение* и *смирение*. Словарь синонимов, 1152 определяет *терпение* как «способность человека, подвергающегося воздействию неприятных факторов, которые выводят его из внутреннего равновесия или причиняют ему физическую боль, постоянным усилием воли сохранять контроль над своим поведением». Предполагается, что «у субъекта есть определенная цель, причем усилия субъекта направлены на то, чтобы не отказаться от ее достижения» (Словарь синонимов, 1153)¹. *Смирение*

же, аналог *терпения* (Словарь синонимов, 1154), толкуется в БТСРЯ 1218 как 'кротость, покорность', что исключает момент целерациональности активного действия. «Установка на (...) *смирение*, предполагающее, в числе прочего, *примирение* со своим положением, может вести к бездеятельности и нежеланию что-либо предпринимать. Поэтому она вызывает отталкивание у людей активных и деятельных» (Шмелев 2003/ 2005б, 412).

В негативном контексте целерациональная категория терпения видится там, где на самом деле речь может идти об иных явлениях. Так, социолог пишет о терпении применительно к современному российскому обществу: «Снижение авторитета власти сопровождается не просто апатией и пассивностью, но нарастанием общего пофигизма и готовности приспособиться ко всякой власти (это и есть «русское терпение»). Тем самым разговор должен перейти из области политики в область общих ценностей, точнее, их распада» (Гудков Л. Механика общественного распада. Гордость и самоуничтожение // «Газета.ру», рубрика «Комментарии», «Эксперт», 26.11.2005). По нашему мнению, в описанном случае речь должна идти не о «русском терпении» и даже не о смирении, все-таки предполагающем осмысленную позицию субъекта, а о широко распространенной в российском обществе апатии — проявлении хорошо усвоенного синдрома выученной беспомощности (*апатия* толкуется в БТСРЯ, 43 как 'состояние полного равнодушия, глубокого безразличия', это понятие безусловно негативное, а в ТСРЯ начала XXI века 79 s.v. *апатия* приводится устойчивое сочетание *социальная, общественная апатия* 'пассивность, бездеятельность в общественной жизни, отсутствие общественного движения').

В случае успеха люди приписывают своим действиям внутренние причины, а причину своего неуспеха видят во внешних обстоятельствах. При объяснении причин поведения другого возможны разные варианты: например, если человек воспринимается как более способный, то его успех приписывается внутренней причине — его способностям, а неуспех — внешней; приписывание внутренних или внешних причин зависит и от статуса воспринимаемого в соотношении со статусом воспринимающего (Андреева 2000, 92—95). Поиск причин связан с групповой принадлежностью и субъекта, и объекта восприятия, и здесь взаимодействуют представления о двух группах — «своей» и «чужой»². Для социальной атрибуции характерно «поддержание положительного образа своей группы воспринимающим субъектом. Это достигается применением такой стратегии, когда успех своей группы и неуспех чужой группы объясняется внутренними причинами, а неуспех своей группы и успех чужой группы —

причинами внешними» (Андреева 2000, 96—97). Из ответных реплик слушающих/наблюдателей в диалогах (1), (2), приведенных в начале этой статьи, следует, что говорящие и слушающие в обоих диалогах принадлежат разным социальным группам.

Действия субъекта, которого наблюдатель рассматривает как «своего», он оценивает с позиций самого участника и приписывает им успех. Наблюдатель, проявляющий эмпатию к участнику ситуации, увидит возможность совершения им целерациональных действий. Так, например, жизненные трудности, которые сам субъект/участник ситуации предпочтет расценивать как *испытание* — человеку с положительной самооценкой свойственно воспринимать собственный опыт как нечто, способное привести к позитивному результату, — наблюдатель назовет *несчастьем*, а то и *наказанием*, если только он не проявит эмпатию по отношению к участнику ситуации, также прибегнув в этом случае к слову *испытание*. Если *испытание* предполагает последующие действия человека, способного с ним справиться, то *несчастье* и *наказание* — нет, хотя и *испытание*, и *несчастье* и *наказание* предполагают внеположного испытывающему их лицу субъекта действия, ср.: *Ей выпали долгие испытания* (БТСРЯ, 402). Правда, психоэмоциональная составляющая также оказывается важной в атрибутивных процессах. То, что один индивид будет рассматривать в терминах «зачем?» — целеполагания, другой склонен трактовать в терминах «почему?» — причинности.

При атрибуции успеха кроме психосоциальных факторов важен и смысл, который приписывается самой категории успеха участниками коммуникации. Понимание успеха исторически изменчиво и различается по разным культурам. Реализация этой категории в речи зависит и от индивидуальных ценностных ориентаций говорящего. Иными словами, в коммуникации взаимодействуют понимание успеха обществом, самим индивидом — носителем успеха (который может при этом действовать, руководствуясь совсем иными категориями, вовсе не стремясь к тому, что оценивается обществом как успех) и индивидом, дающим оценку той или иной деятельности другого индивида как успеху, удаче и т. п.³ Суждения об успехе находятся на пересечении этих понятий. Рассмотрим их подробнее.

Никакое достижение цели не является успехом само по себе; успех — это то, что общество или действующий индивид определяет как успех. В связи с успехом речь идет о достижении таких целей, которые являются признанными ценностями или индивидуальными ценностями субъекта. Понятие успеха формируют следующие признаки: 1) наличие целерацио-

нальной деятельности, результатом которой и является успех; 2) ценностный характер цели, на достижение которой направлена конкретная деятельность; 3) наличие социальной группы, оценивающей данный результат как успех; 4) наличие социального одобрения при достижении цели.

Ответные реплики слушателей в диалогах (1), (2) демонстрируют установки, характерные для носителей русской и советской культуры. В советской культуре понятие успеха, как отмечает социолог Борис Дубин, имело следующий вид: «Понятие “успех” существует только в том обществе, в котором человек может чего-то добиться путем состязания. А советское общество было обществом не достижений, а наград. Поэтому понятия “успех”, “успешный человек” просто не работали. Идеологически работало слово “герой”, звучащее с трибун. А между собой люди говорили о тех, кто смог “продвинуться”, “устроиться”, “пролезть”. И все. Успех мог принадлежать только стране, коллективному целому: “СССР добился успеха в...” Ведь в то время состязались системы, а не люди. (...) В СССР успешным считался человек, который воровал на мясокомбинате или занимал место в номенклатуре. Так и говорили: “Хорошо устроился”, то есть труд сам по себе практически ничего не значил» («В каких единицах измеряется успех в России», www.psinfo.ru, 10.IX.2005, источник — www.ogoniok.com).

Правда, по нашим наблюдениям, в советскую эпоху понятие успеха в жизни индивида было связано с профессиональной сферой деятельности людей традиционных творческих профессий, и в первую очередь — со сценической деятельностью артистов, а также с положительными результатами интеллектуального труда (ср. типичные пожелания *творческих успехов* и *успехов в учебе*). Успех был синонимом признания и мыслился и как признание противоположным полом (ср. *Н пользовался большим успехом у женщин*). Именно в этих сферах была возможной соревновательность. Героям же полагалась слава — слово, редко встречающееся в современном речепотреблении⁴. «Успех всегда вредит славе, он превращает ее, в лучшем случае, в известность. (...) Слава готова покрыть иногда поэта, но никогда банкира, прийти к футболисту, но не к президенту футбольного клуба» (Найман А. Славный конец бесславных поколений. М., 2003. С. 11).

В представлениях большинства членов современного общества понятие социального успеха как результату позитивной целерациональной деятельности индивида так же не находится места, как это было в совет-

ском обществе. При том, что основным критерием успешности считается богатство, теперь большинство россиян видят успешного человека как того, «который занялся бизнесом в девяностые годы, заработал деньги не совсем правильными средствами. То есть его успех, по мнению среднего россиянина, не совсем доброкачественный» (*Дубин П.* «В каких единицах измеряется успех в России // www.psinfo.ru, 10.IX.2005, источник — www.ogoniok.com). «Успех по-русски — это случайность, удача: “Ему просто повезло, подфартило”, “Вовремя подсуетился”, “Успел заграбастать”» (Там же).

Традиционное отталкивание от категории успеха связано и с таким свойством русской культуры, как повышенный (в сравнении с другими культурами) страх перед расплатой за успех, своеобразной данью судьбе, который для православного мироощущения в целом характерен в большей степени, чем для протестантского — последнее предполагает вознаграждение за труд и добродетельную жизнь в земной жизни. Жизненный мир традиционной русской культуры ориентирован на послушание и смирение, что выражается в культурной установке на невыделенность субъекта социального действия (Согомонов 2002, 20—21). Боязнь успеха связана и с генетической памятью россиян о репрессиях, следовавших за достижением минимального успеха. Польский социолог П. Штомпка противопоставляет Францию и Россию в следующем рассуждении: «Существуют такие общества, которым счастливая историческая судьба, можно сказать, привила убеждение в оправданности, целесообразности (“не-напрасности”) предпринимаемых усилий, веру в успех. Но есть и такие общества, которые унаследовали от своей запутанной истории “культуру поражения”, ощущение бессилия, безнадежности любых порывов» (Штомпка 2005, 172).

В отличие от русской, западная культура, ориентированная на достижительскую выделенность, мотивирует человека на стремление к самоидентификации через личные достижения, которые оцениваются его окружением как успех (Согомонов 2002, 2). Здесь речь должна идти прежде всего о странах протестантской культуры, причем наиболее последовательное воплощение установка на индивидуальное достижение, успех — демонстрацию высокой степени социальной компетентности, получила в культуре США (ср., например, Nelson, Shavitt 2002). Соответственно и каузальная атрибуция в такой культуре выглядит следующим образом. «Если факторы среды препятствуют тому, чтобы определенное событие стало реальностью, а люди своими действиями способствуют его

наступлению, то существует даже бульшая вероятность, что причины данного события мы припишем человеческой деятельности», — пишет американский психолог (Макклелланд 2007, 25).

Ответная реплика человека западной культуры в диалогах (1), (2), приведенных в начале настоящей статьи, скорее всего предполагала бы приписывание достижений говорящему — субъекту действия. Ср. вербальное выражение одобрения (перевод с английского): «Джейсон только что получил первую премию на конкурсе фотографий. Его приятель Джерри подошел, чтобы поздравить его: “Хелло, Джейсон, я слышал, ты выиграл этот конкурс. Поздравляю! У тебя были сильные соперники!”» (Альберти Р. Е., Эммонс М. Л. Умейте постоять за себя. Ключ к самоутверждающему поведению // www.i-u.ru). Однако подобная реакция, уместная в пособии по психотренингу, в реальном общении встречается далеко не всегда. Compliments делаются только в том случае, если к производимому социальному сравнению автора высказывания не примешивается зависть. Отклонения от общепринятого, запрещающего выражение зависти (см. Rodriguez, Ryave 2002 о социальных запретах на речевые действия — эти запреты включают и зависть), лишь подтверждают правило. Так, например, в среде американских школьников распространенной реакцией на сообщение одной из соучениц о том, что она получила высшую оценку по какому-то предмету, могут быть (хотя и беззлобно сказанные) слова *I hate you!* (устное сообщение О. Йокояма).

Обратимся к языковым данным. В БТСРЯ, 1400 *успех* определяется как ‘положительный результат, удачное завершение чего-л.’, ‘общественное признание, одобрение чего-л., чьих-л. достижений’. В отличие от успеха, являющегося результатом сознательной деятельности человека, *удача* — ‘счастливое, благоприятное стечение обстоятельств, способствовавшее желательному, нужному исходу дела; везение’ (БТСРЯ, 1373; те же толкования представлены и в МАС IV, 522; 465). Причины успеха и удачи различны. Успех может быть *заслуженным* и *запланированным*, успеха *добиваются* (и его *переживают*, как и другие события — *счастье* и *несчастье*), удача — результат счастливого стечения обстоятельств. Успех закономерен, удача случайна, она сама по себе является обстоятельством, сопутствующим успеху. Иными словами, успех имеет личностную атрибуцию, удача — обстоятельственную.

Антиподы успеха — не только *неудача*, которая зависит и от человека, и от обстоятельств (ср. сочетаемость: при *творческих успехах* и *творческих неудачах* — *сердечные неудачи*, которые не связаны с волей человека), но и неуспех (*провал*, *промах*, *поражение*), который является

прямым следствием деятельности человека и может существовать только тогда, когда у человека имеется идея успеха (толкования *неудачи* и *неуспеха* в БТСРЯ 644, 646 представляют собой замкнутый круг: *неудача* 'неблагополучный исход какого-л. дела; неуспех', *неуспех* 'неблагоприятный исход какого-л. дела, замысла и т. п.; неудача'. В том же духе эти слова толкуются и в МАС).

Ю. Д. Апресян выделяет системообразующие смыслы, входящие в большое число языковых единиц разной природы, среди которых чрезвычайно важным оказывается смысл и, соответственно, слово *цель* (2006, 52—54); понятие цели и семантика целевых слов русского языка проанализированы в Левонтина 2006. Тем не менее наблюдения показывают, что установка на пассивность субъекта характеризует не только жизненный мир русской культуры, но и русскую языковую картину мира. Анализ синтаксических особенностей — конструкций вроде *Мне (хорошо) работается* — позволяет сделать вывод о этноспецифичности семантического лейтмотива «неподконтрольности ситуации субъекту и неопределенности той силы, которая является причиной наблюдаемого положения вещей» (Апресян 2006, 36—39). Теме неподвластности человеку хода событий (на лексическом материале) посвящен целый ряд работ, ср. Анна А. Зализняк, Левонтина 1996/ 2005; Шмелев 2003 2005, 117, где говорится, что «для русской языковой картины мира чрезвычайно характерна установка на «примирение с действительностью». «Чрезмерная активность выглядит в глазах русского человека неестественно и подозрительно» (Левонтина 1999/ 2005, 343). В языковой картине мира находит выражение и боязнь успеха. «Представление, согласно которому то, что произошло с человеком, хотя бы и выглядело как его собственное действие, случилось как бы само собою, помимо его воли, так что конечный результат от него не зависел (...), может быть причислено к числу сквозных мотивов русской языковой картины мира» (Шмелев 2003/ 2005a, 455).

Однако в последние пятнадцать лет русский язык сталкивается с формирующимся в российском обществе новым взглядом на жизнь, предполагающим ориентацию человеческой деятельности на положительный результат. Идеи материального и семейного благополучия, высокого уровня жизни становятся социальным фактом⁵. Что же именно подтверждает социальную реальность такого понимания успеха? Дело в том, что для того, чтобы члены социума могли координировать свои действия, необходимо опираться на в чем-то совпадающее понимание окружающего мира. Это понимание формируется и отражается в языке, которым

пользуются участники социальных процессов. Параллельно с изменением аксиологической картины мира меняется и языковая картина: слова приобретают новые смыслы. В Шмелев 2003/2005а, 458 говорится о существовании «особых картин мира, формируемых в рамках различных видов речевой деятельности, ориентированных на некую заданную систему ценностей: напр., картину мира советского идеологического языка или картину мира церковного дискурса». В этом же смысле можно говорить и о формирующемся либеральном достижительском дискурсе. Об этом свидетельствуют языковые и речевые инновации.

Общество диктует то, что человек должен быть *успешным* — ср. англ. *successful*, которое может характеризовать и человека, — на фоне общепринятой в русском языке сочетаемости *успешная работа, успешные результаты* и, например, *успешный ученик* (так в Словаре Ушакова) — как уже говорилось, успехи в учебе допускались и в советском дискурсе.

Поиск на словоформу *успешный* по материалам НКРЯ (всего 231 документ) показывает сочетаемость с именами действия до начала 1990-х годов: *успешный запуск ракеты* (1959), *полет* (1959), *исход* (1895, 1988), *опыт эксплуатации агрегата* (1983), *штурм* (1979: Брежнев, «Малая земля»), *бег* (1925: С. Л. Франк), *бой* (1922: А. И. Деникин), *ход работ* (1871: С. М. Соловьев), *ход* (1838—1852, М. А. Корф), *переход в седьмой класс* (1955: Л. Лагин, «Старик Хоттабыч»), *конец путешествия* (1923—1926), *маршрут* (1970—1975), *поход* (1950—1951), *творческий рост* (1982), *старт* (1988), *ход наших дел* (1855: Гончаров), *ход Реформации* (1849—1850), *ход будущей кампании* (1874), *шаг* (1858: Писемский), *ход переговоров* (1945—1955: Пастернак, «Доктор Живаго»).

С начала 1990-х годов отмечается инновационная сочетаемость с неодушевленными существительными — наряду с именами действий — с названиями объектов, приносящих или сулящих доход, и «доходных» временных отрезков: *успешный бизнес, завод, ресторан, товар, бренд, ролик, фильм, труд, результат, проект, прогноз, график* (наряду с *опыт, эксперимент, менеджмент, захват, перехват, штурм, бой, мятеж, побег, вопрос, саммит, вояж, выход на рынок, дебют, визит; период, старт, день, театральный сезон* и некоторыми другими: НКРЯ).

По данным НКРЯ, сочетаемость с одушевленными существительными слова *успешный* отмечается только с середины 1990-х годов. *Успешен* тот, кто хорошо (лучше других) делает свое дело и имеет значимое материальное вознаграждение. Слово употребляется в отношении людей творческих профессий или профессий, предполагающих соревнование: *успешный бизнесмен, предприниматель, продавец, военный, военачальник,*

политик, эмитент, писатель-фантаст, представитель мейнстрима, драматург, продюсер, парикмахер, актер, артист, биохимик, советский автор, кинорежиссер, содержатель корчмы, фермер, каратист, а также кандидат — здесь важна соревновательность и человек — здесь возможна не только профессиональная состоятельность (НКРЯ). *Успешный* значит ‘высокопрофессиональный’. Ср. рекламу клиник «Мерамед»: *Для того, чтобы быть успешным, врачу недостаточно быть профессионалом. Врач обязан опереживать вместе с больным, и только в этом случае гарантирован положительный результат* (рекламный листок). При этом слово *успешный* может и не иметь положительной оценки: добиваться поставленных задач на рабочем месте может и вор. Ср. *Успешный чиновник, занимающийся полностью проваленной сферой государственных дел, — чисто советский (а также российский) феномен, демонстрирующий, что номенклатура действительно бессмертна* (Новая газета, 2003.1.23: НКРЯ), а также в отношении людей нетворческих профессий: *успешный клерк, директор, губернатор, правитель, управленец* (НКРЯ).

Единственное употребление с именем деятеля до 1990-х годов — *успешный партработник* (Солженицын, «Архипелаг ГУЛАг»: НКРЯ). Однако МАС IV, 522, толкуя слово *успешный* как ‘заключающий в себе успех, сопровождающийся успехом’ (в сочетании с отглагольными существительными), а также с пометой «устаревшее» как ‘такой, которому сопутствует успех в чем-л.’, приводит сочетание *успешный конокрад* (Л. Толстой). Это значит, что значение ‘хорошо делающий свое дело’ допускалось и русским досоветским дискурсом.

Результаты поиска в НКРЯ на словоформу *успешность* (102 документа) показывают следующее. Успешность употребляется прежде всего с именами действий в значении ‘положительный результат’, подавляющее большинство употреблений слова относится к 2000-м годам: *успешность деятельности, действий, реформ, решения задачи, выполнения тестов, сдачи единого экзамена, реализации проекта или программ* и под., но также и *успешность выступления* (1963), *работы* (1968), *военных акций* (1968), *успешность в осуществлении задания* (В. М. Бехтерев, 1898—1925), *первых выборов* (Д. И. Менделеев, 1903—1905), *борьбы* (Н. Я. Данилевский, 1869). Однако сейчас говорят и об *успешности программы, проекта, процессов, выставки, капитализма, экономики, карьеры, мобилизационной модели экономики, успешности и стабильности подобного состояния экономики* (НКРЯ) — здесь синонимом успешности служит *эффективность*. *Успешность бизнеса, компании, интернет-магазина, промысла, гостиницы, СМИ как бизнеса* (НКРЯ) предполагает их прибыльность.

Речь идет и о *коммерческой успешности, деловой и бытовой успешности человека* (НКРЯ). Ср. также следующие употребления: *Если раньше успешность мужчины определялась числом поставленных на ноги детей, то сегодня критерием мужской значимости считают должность, зарплату, положение в обществе* («Семейный доктор», 2002: НКРЯ); *У него не было ничего из того, что традиционно определяет успешность в нашем обществе, — ни своей квартиры, ни машины, ни дачи* (Протоиерей Анатолий Головин // Журнал Московской патриархии, 2004: НКРЯ). Понимание успешности как высокой степени социальной компетенции в русском дискурсе инновационно, хотя именно деньги служат «типичным способом предоставления обратной связи относительно успешности деятельности человека»: «хотя деньги не являются стимулом для лиц с выраженной потребностью в достижении, они используют их как информацию об успешности своей деятельности» (Макклелланд 2007, 282).

Неуспешный человек становится *лузером* (англ. *loser*), *неудачником*. Ср. *Главное отличие успешного человека от неудачника — в его способности распорядиться любыми жизненными обстоятельствами себе на пользу, любые условия превратить в инструменты достижения целей* (Psychologies. 2007. № 18. С. 170); *Если человеку больше тридцати и у него нет автомобиля, значит, он — «лузер», то есть неудачник* (Автопилот, 2002.П.15: НКРЯ). У последнего отсутствуют положительные результаты жизнедеятельности, ср. также *пофигист*, который ничего и не предпринимает, чтобы добиться успеха (при *пофигизм* ‘безучастное, равнодушное отношение к событиям, фактам, ко всему происходящему’: ТСРЯ начала XXI века, 767).

Тема успешного человека обсуждается на многочисленных интернет-форумах. Как говорится на одном из них: «Для меня успешный человек — состоявшаяся личность. Это человек, добившийся своих регалий собственными силами, умом, характером, благодаря своим амбициям, которым практически нет границ. Эдакий *self-made man (woman)*. Ему всегда мало, и он не хочет останавливаться на достигнутом. Регалии могут быть самыми разными (деньги, победы, медали, призы, профессиональный рост, карьерный рост и т. п.). Поэтому я тут пыталась донести мысль о том, что успешен человек не только в бизнесе, но и в других сферах человеческой деятельности». Характерно, что успешный человек назван англ. *self-made man (woman)*. Ср. еще: «В этой сфере (области бизнеса. — М. О.) достаточно много успешных людей, достигших своим трудом всего, что у них сейчас есть. Люди, сделавшие сами себя, как их называют *self-made*

тап: без наличия особой материальной базы и поддержки родителей, знакомых. Таких сейчас в нашей стране достаточно много» (интернет-газета).

Как видим, на первом плане в восприятии человека как успешного — то, что результаты, которых он добился, являются его личной заслугой. Успех как результат целерационального действия теснит удачу как стечение обстоятельств, внеположенных субъекту действия, в чем проявляется происходящий мировоззренческий сдвиг. Ср. следующее наблюдение относительно адаптационных процессов начала 1990-х годов: «Чем дистанцированнее эмпирическое “я” от государства, тем слабее его претензия на самоидентификации в категории “везенья”, тем сильнее его претензия на самоидентификации в категориях “успешности” (...)» (Согомонов 1996, 32). В современном российском обществе «успешные люди более склонны приписывать материальный достаток своим позитивным личным качествам (трудолюбие и тому подобные)», «неудачники» же склонны объяснять возможность достижения успеха другими факторами — связями, простым везением (www.sostav.ru, 11 июля 2006 г., по данным опроса ВЦИОМ).

Возвращаясь к помещенным в начале статьи диалогам (1), (2), можно сказать, что приведенные ответные реплики характеризуют слушающих как людей неуспешных.

Если советский идеологический дискурс противопоставлял пассивности героизм, то нынешний либеральный дискурс противопоставляет ей индивидуальный успех. В то же время система норм, указывающих правильные и законные способы достижения этой цели, отсутствует, а значит, отсутствует и эталон деятельности, ведущей к успеху. Жизненные стратегии определяются индивидуальными ценностными ориентациями, которые в условиях анонии выступают как маркер принадлежности человека к определенным социальным стратам. Организующее жизнедеятельность стремление к успеху и социальной стабильности с опорой на легальные средства — к ценностям среднего класса — дает основание социологам для причисления обладающих этим качеством индивидов к людям среднего класса. Такая позиция представлена, например, в исследованиях Дилигенский 2000; Бакштановский, Согомонов 2000 (см. особенно главу 7 «Этос успеха: между моделью выживания и моделью агрессивно-циничного успеха», где речь идет о морали среднего класса); на языковом материале см. Осипова 2007.

В статье Левинсон и др. 2004, 62 утверждается, что «этот субъект — наш средний класс, когда он вполне оформится, — будет некоторое вре-

мя исторически уникальным явлением. Люди, “сделавшие себя сами”, есть во всех обществах. Но немного найдется исторических случаев, когда социальный класс оказывается полностью состоящим из таких и только таких людей».

Для «новых средних» речь идет о *жизненном и деловом успехе, об успешности жизненного пути* человека. В таком случае главным может считаться творческое отношение самого человека к тому, что он делает (под творчеством мы понимаем способность создавать «в соответствии с осознаваемым замыслом или целью»: Самохвалова 2006, 34). Это свойство тех людей, которых психологи называют самоактуализирующимися личностями (Маслоу 2006). Это люди, стремящиеся к возможно более полной реализации своего потенциала, для которых важен не достигнутый уровень успехов, а стремление к их достижению. В современном российском обществе на первом плане по крайней мере части успешных людей — «новых средних» — не соревновательность, а самореализация, или самоактуализация. «Для среднего класса в целом, и для salariата в частности, процесс восхождения по социальной лестнице имеет особо важное значение — значение личностной самореализации. Альтернативные достижениям практики и установки не встречают понимания» (Левинсон и др. 2004, 58). Об исчезновении негативного смысла у слова карьера и о распространении самого понятия, понимаемого как движение вперед, совершенствование, на все сферы жизнедеятельности, включая и профессиональную, см. Осипова 2006. Не случайно и появление заимствованного из англоязычной культуры слова *драйв* (*drive*), обозначающего и в языке-источнике, и в русском языке стремление преуспеть, без которого невозможно добиться успеха (ср.: *Чтобы удержать страну, требуется драйв со стороны общества*: Известия, 2003. III. 10: НКРЯ; *Когда ты знаешь, что твою работу никто не увидит, драйв исчезает, и становится скучно*: «Известия», 2002. 03. I: НКРЯ). Таким образом, личный успех «средних русских» становится социально признанным успехом.

Быть в чем-то успешным сегодня значит быть *эффективным*. «Труд, работа, любая деятельность получает новую оценку (“эффективности”» (Левинсон и др. 2004, 58) — речь идет об установках людей среднего класса. Ср. употребления в различных интернет-контекстах (Яндекс): *эффективность сайта, интернет-рекламы при эффективности топ-менеджеров, мой путь личной эффективности; эффективный тренинг, поиск, рынок, справочник при эффективный управляющий, продавец, лидер, директор, менеджер, руководитель; эффективная работа, диета, коммуникация, помощь, политика при эффективная команда*. Недавно

появившаяся соотнесенность слова *эффективный* с человеком следует образцу англ. *efficient, effective* 'producing a definite or desired result' (Webster 432, 433), ср. *effective/efficient manager, leader*. По данным И. Г. Дубова, полученным в результате проведения ассоциативного эксперимента, в обыденном сознании успех связывается с упорным трудом как его причиной (Дубов 2003, 263); ср. также ставшее широкоупотребительным слово *трудоголик* (частичная калька англ. *workaholic*).

Заметное распространение в современном дискурсе получило и слово *проект* в значении 'реализующийся план действий, замысел' (ср. 'план, замысел, намерение' в БТСРЯ 1007; аналогично МАС III, 483), ср. словосочетание *проект стартовал* (НКРЯ). По семантическому компоненту волевого начала *проект* противопоставляется *процессу, ходу событий*, а в статье социолога С. Климовой (2006) ставится вопрос о трактовке биографии человека как *проекта* в отличие от *судьбы* (раздел «Биография: судьба или проект?»).

В терминах психологии дискурс индивидов, принадлежащих среднему классу, можно определить как дискурс людей с интернальным локусом контроля, предполагающим ответственность индивида за происходящее, в отличие от дискурса людей с экстернальным локусом контроля, приписывающих первостепенную значимость внешним обстоятельствам (см. Осипова 2006, 2007). Возвращаясь к диалогам (1), (2), приведенным в начале статьи, скажем, что наблюдатель, ориентированный на успех, припишет успех и участнику ситуации. «Относительно привилегированные» люди среднего класса общества с большей вероятностью, чем люди с менее выгодным положением, придут к заключению, что поведение объясняется внутренними факторами. (Такие люди, как правило, считают, что вы получаете то, что заслуживаете).» (Майерс 2004, 101—102).

Области жизнедеятельности, в которых имеет место рациональное целеполагание, в разных культурах выглядят по-разному. Целеполагание осуществляется под влиянием культурных стереотипов; последние в свою очередь проявляются в речевом употреблении. Традиционно успех, понимаемый как признание в профессиональной сфере деятельности, в России продолжает противопоставляться семейному счастью, о чем говорят данные социологов. Заметка социолога Бориса Дубина так и называется — «Семья или успех». По наблюдениям Б. Дубина, в современном российском обществе «лидируют не так называемые достижения, а приватные, частные ценности: семья и дом, любовь и дружба, здоровье. (...) Так что на вопрос, вынесенный в заголовок, можно было

бы ответить: семья, а не успех, и никаких приключений. (...) Ценности же “успеха, признания” далеко отстают даже от деловых, не говоря о деньгах. (...) А значит, скажет социолог, они еще не стали осевыми моментами социальной структуры данного общества, параметрами его системы статусов, сколько-нибудь ведущими ориентирами для большинства взрослых работоспособных людей» (газета «Первое сентября». 2000. №7 // <http://ps.1september.ru/2000/07>). Характерно, что автор этого наблюдения самой постановкой вопроса приравнивает успех к признанию.

Еще совсем недавно сочетания *успехи на работе* и *удачный брак* давали основание предположить, что в советском и, как следствие, традиционном постсоветском обществе счастливый брак не рассматривается как результат исключительно целенаправленных усилий человека, как сфера для достижения успеха⁶. Еще недавно носитель русской культуры вряд ли мог сказать, что кто-то *потерпел неудачу в браке* (так как сохранение брака совсем не обязательно рассматривалось как однозначная ценность⁷) и не назвал бы брак *неудавшимся*.

Однако появившиеся в последнее время сочетания вроде *успешный брак*, *успех в браке* и пожелания «успеха в браке, в дружбе, в карьере, во всех областях вашей жизни», а также *неудача в браке* и *неудавшийся брак* (интернет-форумы) заставляют подумать о происходящем сдвиге в сознании носителей языка. Эти перемены происходят, как кажется, под влиянием англоязычной культуры, ср. устойчивые сочетания англ. *successful marriage* ‘успешный брак’ и *to fail in marriage* ‘потерпеть неудачу в браке’, *a failed marriage* ‘неудавшийся брак’, прямо возлагающие вину за неудачу в браке на самого человека. Русский дискурс, вслед за англоязычной культурой, начинает раличать брак как самостоятельную социальную ценность и семью (для последней в прототипическом случае обязательно наличие детей). В современном речепотреблении *успешная семья* — это семья, все члены которой социально и материально преуспевают, в то время как *удачная семья* — это счастливая семья, ср. многочисленные интернет-предложения «формул удачной семьи». Аналогичным образом англ. *successful family* ‘успешная семья’ противопоставлена *happy family* ‘счастливая семья’.

Как уже говорилось, конститутивным признаком понятия «успех» является положительный результат, одобряемый значимыми для человека другими, членами его нормативной референтной группы. Успех предполагает действие механизма gratification, что обеспечивает возникающую в связи с ним у индивида удовлетворенность. Тогда путь достижения

успеха можно трактовать как путь к счастью. Именно так трактуют счастье американские респонденты — участники эксперимента, описанного в Nelson, Shavitt 2002, 444.

Между тем, по данным исследования русской языковой картины мира, счастье «не зависит от личных усилий и заслуг человека» (Шмелев 2003/2005a, 459). Общее представление о непредсказуемости мира, свойственное русской языковой картине мира, охватывает и концепт счастья. По наблюдениям Анны А. Зализняк, русская мифология счастья предполагает, что «счастье нельзя приобрести каким-либо алгоритмическим образом (заслужить, заработать и т. п.), его можно либо случайно *найти*, либо оно может на человека *свалиться* или *выпасть* ему» (Анна А. Зализняк 2003/2005, 167). По крайней мере для части носителей русского языка счастье — это любовь (см. результаты когнитивного эксперимента в Бубнова, Клименко 2005, 88, а также наблюдение А. Д. Шмелева 2003/2005a, 469: «Тема счастья в русской языковой картине мира неразрывно связана с темой любви»), и если *бра*к может быть *успешным*, то *в любви*, как казалось еще недавно, может только *повезти*.

Однако сегодняшний дискурс (в первую очередь — рекламный) меняется и в этой сфере. На многочисленных интернет-сайтах, помимо лидирующих словосочетаний *успех в бизнесе, успех в карьере*, ср. *Мой успех с компанией Herbalife*, мы видим сочетания *успех в личной жизни, успех чувств и отношений*, рекламные объявления книги — перевода с английского: *Дзен и искусство успеха в любви*, а также *Растения для успеха в любви и творчестве*; *Здоровые зубы — залог успеха в любви*; *Ароматическая смесь для успеха в любви*; *Духи с феромонами! Успех в любви и сексе! Низкие цены!*; *Клуб знакомств одиноких сердец: секреты успеха в любви и дружбе*. Нам объясняют, что *Видеть во сне полную луну — предвещает успех в любви и удачу в предпринимательстве*; *Землянику рвать или есть: радость, успех в любви*. Нас учат тому, что *Успехи в любви и сексе зависят от голоса* (рекламное объявление).

Как видим, современный дискурс осваивает понятие успеха и применительно к области межличностных отношений, что можно также считать хотя бы отчасти влиянием англоязычной культуры, ср. допустимые варианты англ. *success in love/luck in love*. Такое понимание успеха, состоящего в том, чтобы быть принятым, связано с пониманием успеха как признания, ср. высказывание на интернет-форуме: *Успех в любви — это взаимность*. (И сегодня сохраняется понимание успеха как признания публикой — «актуального» внешнего успеха. Ср.: «Современное искусство (неважно, авангардное или традиционное) не имеет шансов на успех,

если оно не превращено в шоу, не подано публике в яркой упаковке, не разыграно. Это общепринятая точка зрения — и это правда: если успех равнозначен включенности в современный художественный процесс, измеряется количеством откликов, интервью и телепоказов. Но бывает и другой успех. Он не лучше и не хуже «актуального»; он именно что *другой*: Известия, 27.V.2002: НКРЯ.)

В сегодняшнем дискурсе успех предполагает достижение положительного результата в той области жизнедеятельности, которую считает важнейшей сам индивид. Успех венчает целенаправленное преодоление трудностей. Ср. высказывания на различных интернет-сайтах: *Мой главный успех в жизни — это люди, которые меня окружают; Самый большой мой успех — я поборола в себе страх; Мой успех — сытые и одетые дети; Мой успех — родился сыночек; Мой успех — бросить курить; Мой личный успех не в том, что меня узнали и полюбили, мой успех совсем в другой области: я бросил пить; Основной мой успех — потеря 40 кг!* В приведенных примерах синонимом успеха является достижение, решение жизненно важной задачи (ср. англ. *success* 'achievement of a objective/goal': Wikipedia s.v. *success*; www.wikipedia.org). Приведем мнение психолога: «Психологи первых поколений работали на улучшение адаптации людей к окружающему миру (...) — они исходили из представлений своего времени, в соответствии с которыми критерии “успешности” человека имели по преимуществу социальный характер и выводились из его социального положения, которое, осознанно или неосознанно, служило индикатором его адаптированности к системе, интегрированности в нее, в конечном счете — его социальной компетентности. Когда сегодня мы связываем идеалы человеческого существования с его подлинностью, соответствием человека “самому себе”, настойчиво говорим о приоритете внутренних критериев успешности человека над внешними — мы также отражаем представления своего времени» (Гришина 2007, 15).

Не случайно среди новых понятий и значений слов, которые находят место в дискурсе достигательно действующего субъекта, настроенного на самоэффективность, — слово *вызов*. *Вызов* — это проблема, апеллирующая к честности и требующая решения. Это значение — заимствованное англ. *challenge* 'anything, as a demanding task, that calls for special effort or dedication' (Webster 232). Ср.: *Достаточно много людей чувствует себя в зоне высоких давлений вполне комфортно. Проблемы, болезни, задачи, вызовы окружающего мира пробуждают в них мощные иммунные силы* (Леонтьев Д. Житейское дело // Psychologies. 2007. №13. С. 62); *Выбрать школу для своего ребенка становится все труднее и труднее —*

особенно если учитывать, как сейчас модно говорить, вызовы времени (Иностранец. 2002. №1. С. 28); ср. также угрозы и вызовы (современности), часто встречающиеся в прессе и укоренившиеся в официальной речи после терактов 11 сентября в США, — передача англ. *threats and challenges*. Слово *вызов* прижилось и в дискурсе власти с ее официально провозглашенной национальной идеей конкурентоспособности.

Ориентацию на целерациональные действия выражает и слово *посыл*. Последнее, в отличие от *идея*, предполагает активное стремление актора (автора высказывания) что-то довести до сведения адресата и, возможно, настроить его на определенные действия. Следующий контекст подчеркивает динамическую составляющую (иллокутивную силу) этого понятия: *Идея хорошая, а вот посылы не хватает... драйва...* (интернет-форум). Посыл синонимичен смыслообразующей для коммуникантов составляющей события. В сегодняшних (интернет-)текстах отмечены сочетания *социальный, эмоциональный, психологический, логический, теоретический, нравственный, энергетический, мысленный, концептуальный, визуальный, рекламный посыл*.

Указанное значение слова *посыл* возникло как заимствование англ. *message* ‘the chief idea or theme that an artist, writer, etc. seeks to communicate in a work’ (Webster 851). До недавнего времени соответствующее понятие — эквивалент англ. *message* — в русском языке отсутствовало, о чем см. Вежибicka 2002/2005, 469. Сегодня *посыл* присутствует и в официальном дискурсе, ср. *Основной наш посыл соотечественникам — сохраните русский язык и передайте его детям* (справочно-информационный портал «Русский язык», сайт www.gramota.ru 23.7.2002 цитирует слова А. Ситнина, руководителя отдела по работе с соотечественниками за рубежом, созданного в рамках управления по внешней политике Администрации Президента РФ).

Наравне с *посыл* в современной русской речи в том же значении употребляются и *мессидж, месседж, message*. Ср. *Я вообще не уверен, что в фильме содержится, как теперь говорят, четкий мессидж — то есть адресованное зрителю высказывание-послание* (Известия. 2002. I.29: НКРЯ); *Никакого челленджа или императивного месседжа в романе нет* (Афиша. 2002. 25 нояб. — 8 дек. С. 131); *Всякий раз облик его был неким высказыванием, посланием миру, тем, что в английском языке называется словом message* (Кантор М. Учебник рисования. М., 2006. Т. 1. С. 438).

Как уже говорилось, в БТСРЯ (1400) и МАС (IV, 522) *успех* определяется как ‘положительный результат, удачное завершение чего-л.’ (наря-

ду с ‘общественное признание, одобрение чего-л., чьих-л. достижений’). Однако описанному выше пониманию социального и индивидуального успеха в большей степени соответствует толкование, данное слову *успех* «Толковым словарем русского языка» Ушакова: это ‘удача в задуманном деле, удачное **достижение** поставленной цели’, в отличие от толкования слова удача ‘успех, такой исход дела, который нужен, желателен кому-н.’ (<http://ushdict.narod.ru>). Можно предположить, что редакторы МАС и БТСРЯ отказались от представленной Словарем Ушакова трактовки успеха как достижения, не вписывавшейся в существовавшую систему ценностей. Понимание же *успеха* как ‘достижения желаемого’ представлено и у Даля (IV, 514), что, в частности, позволяет ставить вопрос о цикличности понимания успеха как достижения в истории русской культуры.

Сегодняшний дискурс представляет собой естественную реакцию людей, действующих в современном российском обществе, на социальные изменения последних пятнадцати лет: в выборе жизненных стратегий люди учатся полагаться на самих себя. Потребность в достижении (или иначе — мотив эффективности, отражающий заботу о том, чтобы делать что-либо лучше, совершенствоваться) является важнейшей потребностью человека, заставляющей его действовать (Макклелланд 2007, 650; глава 7 «Мотив достижения»). Именно «мотив достижения является ключевым фактором в экономическом росте» (Там же, 285), он направляет человека к успеху и в других областях, определяемых ценностными диспозициями индивида (Там же, 570). Сам мотив достижения приводится в действие необходимостью преодоления — обстоятельств и самого себя, и именно поэтому в современной России понятия успеха и успешности индивида приобрели ключевое значение.

В то же время рассмотренная речевая практика складывается под очевидным влиянием англосаксонской протестантской культуры и морали, предполагающей социальную эффективность деятельности индивида. Дискурс достигательно действующих субъектов выражает ориентацию именно на успех с его личностной атрибуцией, а не на обстоятельственную каузацию удачи, продемонстрированную в диалогах (1), (2) в начале статьи. Применительно к этим диалогам речь должна идти об атрибуции целерациональности, намеренности действия (напомним: речь идет о получении стипендии и университетской позиции). Различение этого вида атрибуции и каузальной атрибуции базируется на том, что основания и причины — логически разные категории, которые служат для объяснения различных аспектов поведения: основание — это «то, для чего произ-

водится изменение», а причина — «то, что приводит к изменениям». Это разграничение, известное психологам, в целом мало повлияло на исследования атрибуции (Хьюстоун 2007, 328), что мы объясняем следующим. Категория целерациональности (намеренности) действия естественна и настолько ожидаема в глазах людей западной культуры, в том числе исследователей (социальная психология развивалась прежде всего в США и Западной Европе), что ее атрибуция оказывалась вне зоны их внимания. Социальная психология занимается прежде всего ненормативными явлениями, для которых характерна именно категория причинности, а не целеполагания — последняя связана с положительным контекстом действия. До тех пор пока новый социальный консенсус в связи с пониманием успеха и удачи в русской культуре не сложится окончательно, материал именно русской культуры будет представлять особый интерес для изучения атрибутивных процессов.

С о к р а щ е н и я

БТСРЯ — Большой толковый словарь русского языка / Под ред. С. А. Кузнецова. СПб., 2003.

Даль — *Владимир Даль*. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I—IV. Изд. 7—е. М., 1978—1980.

МАС — Малый академический словарь — Словарь русского языка / Под ред. А. П. Евгеньевой. Изд. 2—е, испр. и доп. Т. I—IV. М., 1981—1984.

НКРЯ — Национальный корпус русского языка, www.ruscorpora.ru.

Словарь синонимов — Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. Изд. 2—е, испр. и доп. / Под общим руководством акад. Ю. Д. Апресяна. Москва—Вена, 2004.

«Толковый словарь русского языка» Ушакова — Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 1—4. М., 1935—1940 (<http://ushdict.narod.ru>).

ТСРЯ начала XXI века — Толковый словарь русского языка начала XXI века. Актуальная лексика / Под ред. Г. Н. Складчиковой. М., 2006.

Webster — Webster's New World College Dictionary. Third edition. Neufeldt, V. (ed.), Macmillan: USA, 1996.

Л и т е р а т у р а

Андреева 2000 — *Андреева Г. М.* Психология социального познания. М., 2000.

Апресян 2006 — *Апресян Ю. Д.* Основания системной лексикографии // Языковая картина мира и системная лексикография / Отв. ред. Ю. Д. Апресян. М., 2006. С. 33—160.

- Бакштановский, Согомонов 2000 — *Бакштановский В. И., Согомонов Ю. В.* Этос среднего класса: Нормативная модель и отечественные реалии. Тюмень, 2000.
- Бубнова, Клименко 2005 — *Бубнова И. А., Клименко А. П.* Исследование когнитивной модели индивидуального значения слова // *Язык. Сознание. Культура* / Под ред. Н. В. Уфимцевой и Т. Н. Ушаковой. Москва—Калуга, 2005. С. 70—83.
- Вежбицка 2002/2005 — *Вежбицка А.* Русские культурные скрипты и их отражение в языке // *Зализняк Анна А., Левонтина И. Б., Шмелев А. Д.* Ключевые идеи русской языковой картины мира. М., 2005. С. 467—499 (Изд. 1-е: Русский язык в научном освещении. 2002. № 4).
- Гришина 2007 — *Гришина Н.* Предисловие // *Социальная психология* / Под ред. С. Московичи. Изд. 7-е. М., 2007. С. 13—17.
- Дилигенский 2000 — *Дилигенский Г. Г.* Люди среднего класса. М., 2000.
- Дубов 2003 — *Дубов И. Г.* Анализ смысловых наполнений понятий, обозначающих ценности // *Базовые ценности россиян: Социальные установки. Жизненные стратегии. Символы. Мифы* / Отв. ред. А. В. Рябов, Е. Ш. Курбангалеева. М., 2003. С. 238—276.
- Зализняк, Левонтина: 1996/2005 — *Зализняк Анна А., Левонтина И. Б.* Отражение «национального характера» в лексике русского языка // *Зализняк Анна А., Левонтина И. Б., Шмелев А. Д.* Ключевые идеи русской языковой картины мира. М., 2005. С. 307—335 (Изд. 1-е: Russian Linguistics. 1996. Vol. XX).
- Зализняк 2003/2005 — *Зализняк Анна А.* Счастье и наслаждение в русской языковой картине мира // *Зализняк Анна А., Левонтина И. Б., Шмелев А. Д.* Ключевые идеи русской языковой картины мира. М., 2005. С. 153—174 (Изд. 1-е: Русский язык в научном освещении. 2003. № 5).
- Карасик 2004 — *Карасик В.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М., 2004.
- Климова 2006 — *Климова С.* Обыденные смыслы базовых понятий социально-политического лексикона // *Социальная реальность: Журнал социологических наблюдений и сообщений*. 2006. № 10—12, <http://socreal.fom.ru>.
- Левинсон и др. 2004 — *Левинсон А., Стучевская О., Щукин Я.* О тех, кто называет себя «средний класс» // *Вестник общественного мнения*. 2004. № 5. С. 48—62.
- Левонтина 1999/2005 — *Левонтина И. Б.* Ното piger // *Зализняк Анна А., Левонтина И. Б., Шмелев А. Д.* Ключевые идеи русской языковой картины мира. М., 2005. С. 336—344 (Изд. 1-е: Логический анализ языка: Образ человека в культуре и языке. М., 1999).
- Левонтина 2006 — *Левонтина И. Б.* Понятие цели и семантика целевых слов русского языка // *Языковая картина мира и системная лексикография* / Отв. ред. Ю. Д. Апресян. М., 2006. С. 163—238.
- Майерс 2004 — *Майерс Д.* Социальная психология. Интенсивный курс / Пер. с англ. 4-е международное изд. СПб.—М., 2004.

- Макклелланд 2007 — *Макклелланд Д.* Мотивация человека / Пер. с англ. СПб., 2007.
- Маслоу 2006 — *Маслоу А.* Мотивация и личность / Пер. с англ. Изд. 3-е. СПб., 2006.
- Митина, Петренко 2000 — *Митина О. В., Петренко В. Ф.* Кросскультурное исследование стереотипов женского поведения (в России и США) // Вопросы психологии. 2000. № 1. С. 68—86.
- Осипова 2006 — *Осипова М. А.* Социальная идентичность и дискурс людей среднего класса // Культура сквозь призму идентичности / Отв. ред. Л. А. Софронова и Н. М. Филатова. М., 2006. С. 59—71.
- Осипова 2007 — *Осипова М. А.* Речь «средних русских»: аксиологические изменения // Жизнь языка: Памяти Михаила Викторовича Панова / Отв. ред. Е. А. Земская и М. Л. Каленчук. М., 2007. С. 347—356.
- Самохвалова 2006 — *Самохвалова В. И.* Творчество и энергия самоутверждения // Вопросы философии. 2006. № 5. С. 34—46.
- Согомонов 1996 — *Согомонов А. Ю.* Жизненный мир Успеха-и-Неудач: Речевые практики и риторические рационализации достижительского успеха в повседневном дискурсе постсоветских профессионалов // Современный социоанализ. М., 1996. С. 24—54.
- Согомонов 2002 — *Согомонов А. Ю.* Достижительская культура. М., 2002.
- Хьюстоун 2007 — *Хьюстоун М.* Теория атрибуции // Социальная психология / Под ред. С. Московичи. Изд. 7-е / Пер. с англ. М., 2007. С. 319—341.
- Шмелев 2003/2005 — *Шмелев А. Д.* В поисках мира и лада // *Зализняк Анна А., Левонтина И. Б., Шмелев А. Д.* Ключевые идеи русской языковой картины мира. М., 2005. С. 110—132 (Изд. 1-е: Логический анализ языка: Космос и хаос. М., 2003).
- Шмелев 2003/2005а — *Шмелев А. Д.* Сквозные мотивы русской языковой картины мира // *Зализняк Анна А., Левонтина И. Б., Шмелев А. Д.* Ключевые идеи русской языковой картины мира. М., 2005. С. 452—466 (Изд. 1-е: Русское слово в мировой культуре. СПб., 2003).
- Шмелев 2003/2005б — *Шмелев А. Д.* Терпимость в русской языковой картине мира // *Зализняк Анна А., Левонтина И. Б., Шмелев А. Д.* Ключевые идеи русской языковой картины мира. М., 2005. С. 410—423 (Изд. 1-е.: Философские и лингвокультурологические проблемы толерантности. Екатеринбург, 2003).
- Штомпка 2005 — *Штомпка П.* Социология: Анализ современного общества / Пер. с пол. М., 2005.
- Nelson, Shavitt 2002 — *Nelson M.R., Shavitt Sh.* Horizontal and Vertical Individualism and Achievement Values: A Multimethod Examination of Denmark and the United States // *Journal of Cross-Cultural Psychology*. 2002. Vol. 33. № 5. P. 439—458.
- Rodriguez, Ryave 2002 — *Rodriguez N., Ryave A.* Systematic Self-observation, Sage: Thousand Oaks; London; New Dehli, 2002.

Примечания

¹ Правда, по мнению О. Йокояма, русской культуре известно и никуда не ведущее безысходное терпение, ср. у Некрасова «Пой ему песню о вечном терпении, / Пой, терпеливая мать!» («В полном разгаре страда деревенская») (устное сообщение). Однако в контексте православного мировосприятия и такое терпение получает осмысление как ведущее к награде за пределами земной жизни, приобретая статус ценностно-рационального действия (по М. Веберу).

² Категории «своего» и «чужого» — это категории обыденного сознания. «Свое» напрямую связано с нашей идентичностью. Психологам хорошо известна естественная потребность человека считать «свое» хорошим, а «чужое» плохим, поскольку у человека есть естественная потребность в положительной идентичности.

³ Понятно, что если в коммуникативном акте участвует еще один человек — ему могут сообщать об успехе/неуспехе третьего лица, — то установки слушающего также будут учитываться говорящим. В данной заметке мы отвлекаемся от этого последнего обстоятельства.

⁴ Благодарю за это наблюдение А. Цумарева (Институт русского языка РАН, Москва).

⁵ «Социальные факты — включенные в сферу сознания и формирующие нормы поведения сущности, которые проявляются в обществах и оказывают на членов этих обществ принудительное воздействие, ограничивающее какие-либо их действия или принуждающее их к каким-либо действиям» (Штомпка 2005, 269).

⁶ Ср. наблюдение социологов о различиях в отношении к браку в США и России: «Американцы более строго и ответственно подходят к проблеме брака. Возможность развода американские женщины допускают только по причине алкоголизма, в то время как для российских женщин достаточно распространенным является развод с нелюбимым мужем даже при наличии детей» (Митина, Петренко 2000, 82).

⁷ Подчеркнем, что *неудачный брак* может быть результатом и действий человека, и сложившихся обстоятельств, как и лежащая в его основе *неудача*, см. выше. Сочетание *неудачный брак* (который *переживали*, как несчастье) характеризовало речеупотребление и советской, и досоветской эпохи. Ср.: *Для того, чтобы достигнуть положения посредственного ученого, ему, Коврину, нужно было учиться пятнадцать лет, работать дни и ночи, перенести тяжелую психическую болезнь, пережить неудачный брак и проделать много всяких глупостей и несправедливостей, о которых приятно было бы не помнить* (Чехов А. П. Черный монах, 1893: НКРЯ).

Л. Н. Виноградова

Смерть хорошая и плохая в системе ценностей традиционной культуры*

Оппозиция *жизнь—смерть* в любой этнической традиции относится к принципиально важным, базовым концептам и тесно связана с ведущими антропологическими категориями: *доля—недоля*, *счастье—беда*, *здоровье—болезнь*, *молодость—старость*, *начало—конец*, *земной мир—загробный мир*. Первые элементы этих бинарных оппозиций осмысляются как понятия—позитивы, вторые как понятия-негативы. Трудно представить себе бытование словосочетаний «хорошая недоля» (беда, несчастье, болезнь и т. п.), тогда как выражения *хорошая смерть*, *счастливая кончина* широко известны в народной фразеологии. Что же подразумевается под *хорошей смертью*, если в бинOME *жизнь—смерть* второй член противопоставлен первому по признаку «плохой»?

По наблюдениям польских лингвистов, реконструированная на основе этимологического анализа модель смерти как безусловного зла (уничтожения, исчезновения, гибели, разрушения) является исходной точкой в анализе механизмов концептуализации этого понятия в языковых стереотипах. Стремление к ослаблению его негативного значения проявляется в популярном фразеологизме «хорошая смерть». Такое выражение может показаться противоречивым, поскольку смерть со всей определенностью относится к отрицательно оцениваемым явлениям, однако, прилагательное «добрый» обнаруживает тут стремление редуцировать резко негативное осмысление смерти (Burzyńska 1998, 90). В отличие от болезней и несчастий (которые можно избежать), уход из жизни осознается как неизбежность, как закономерный ход событий, что подтверждается следующими поговорками: рус. «Кто уродился, тому и умереть должно»; белорус. «Раз радзіла маці, то трэба й ўміраці», «Кожен ўміраць мусіць»; польск. «Kto się urodzi, ten i umrzeć musi». Кроме того, по народным представлениям, смерть — это не окончательное исчезновение человека, а просто некий переход из одного мира в другой. Поэтому понятие *хоро-*

* Работа выполнена по гранту НШ—943. 2008. 6 «Язык традиционной культуры славян».

шая смерть в позитивном его толковании включается в систему ценностей традиционной культуры и рассматривается как предпочтительное по сравнению с так называемой *плохой смертью*.

«Хорошей» считалась, во-первых, «своя» (т. е. естественная, ненасильственная) смерть, настигшая человека в соответствующем возрасте (не преждевременная), когда он уже *избыл свой жизненный век*. Во-вторых, нужно было умереть на «своем» месте (у себя дома) и среди своих близких, а также уйти из жизни с миром в душе, не тая обид и злобы на родственников и односельчан. Наконец, в-третьих, как «хорошая» и «правильная» оценивалась такая смерть, которая была ритуально оформлена (вплоть до акта погребения и последующих поминок) в строгом соответствии с обычаями и нормативами, принятыми в своем сообществе, т. е. по законам предков. Среди старообрядцев-липован, проживающих в Румынии, считалось «благодатью небесной» умереть дома, среди домохозяев, оставаясь в полной памяти и покаявшись (Захарченко 2004, 99). Умершие такой смертью беспрепятственно переходили на «тот свет» и почитались как души «чистые и святые», примкнувшие к сонму предков.

Еще одним признаком «ниспосланной свыше благодати» считалась смерть легкая — безболезненная, не затяжная, не сопровождавшаяся длительными предсмертными муками. Повсеместно у славян легкая кончина осмыслялась как доказательство безгрешности покойника, и наоборот, трудно и мучительно умирали нераскаявшиеся грешники и «знающие» люди, не успевшие перед смертью передать кому-нибудь свою колдовскую силу, т. е. те, кто знал с нечистой силой. Эта вера была так сильна в народе, что если человек-праведник умирал долго и мучительно, то у окружающих возникали подозрения в его тайных прегрешениях. Для того, чтобы не продлевать состояние агонии, возле умирающего запрещалось громко плакать, причитать; не следовало также окликать его по имени, «чтобы не сбить с пути того, кто уже собрался на тот свет». По свидетельству белорусов, живущих на территории Польского Подлясья, сам ксендз сельского костела якобы объяснял одной женщине, оплакивающей свою находящуюся при смерти мать, что в этот момент нельзя ни плакать, ни голосить, а нужно лишь тихо молиться, «нужно молитву читать, тогда и наступит **«счастливая смерть»**», а иначе «ты ее [умирающую мать] с *дороги собьешь* и она будет умирать тяжело и долго» (Adamowski 1998, 264).

На основе русских народных поверий и языковых клише В. И. Даль представил в своем словаре общераспространенные типы ответов на вопрос «Какой смертью умер человек?», в результате чего получилась сле-

дующая классификационная система: *умер своей смертью* — ‘природной, отжив, одряхлев’; *внезапною* (ю.-рус. *náглою*) — ‘неожиданно’; *немошною, болезненною* — ‘от долгой немочи’; *насильственною* — ‘быть убиту, отравлену’; *случайною, несчастною* — ‘от случая, приключения (напр., утонуть)’. Легкая смерть понимается в народе как быстрая, спокойная, без страданий, а *тяжелая* — как мучительная (Даль 2004, 99).

Таким образом, по некоторым разножанровым данным (поверьям, терминологическим выражениям, поговоркам, мотивировкам обрядовых действий и т. п.) можно в самых общих чертах составить представление о том, что имеется в виду под «хорошей» и «плохой» смертью. Есть, однако, в фольклорной жанровой системе такие магические тексты, в которых в наиболее яркой форме проявляется аксиологический подход ко всем основным категориям человеческого бытия, т. е. в них четко формулируются представления о том, что такое «хорошо» и что такое «плохо». Я имею в виду формулы благопожеланий и проклятий. Эти два жанра объединяются по своей общей оптативной (пожелательной) семантике, магической функции, по особенностям текстовой структуры, но различаются принципиально важной семантической оппозицией — *хорошо/плохо*. Они служат удобным материалом для изучения символики, соотносимой с понятием добра и зла, пользы и вреда, достоинства и позора, в них содержится ценная информация о самых важных для крестьянского сообщества ценностях (в благопожеланиях со знаком плюс, в проклятиях со знаком минус), ср. однотипные выражения в положительной и отрицательной форме: «Чтобы ты имел (не имел) много внуков», «Чтобы ты дождался (не дождался) следующей Светлой Пасхи», «Чтобы у тебя щедро уродила (не уродила) нива», «Чтобы ты дожил (не дожил) до седых волос» и т. п.

Естественно, тема смерти не является наиболее характерной и типичной для тематики благопожеланий. Тем не менее в ряде случаев находим примеры, когда вполне уместными и позитивно оцениваемыми считались пожелания «легкой смерти» и «счастливой посмертной судьбы». Так, в заключительных приговорах польских святочных коленд встречаются следующие формулы: «Ile liści na kapuście, ile dziadów na odpuście, ile kropel wpada w morze, — tyle szczęścia daj wam Boże! Zacząłem z Bogiem, kończę z Matką Jego, aby uprosiła u Syna swojego dobrą śmierć i lekkie skonanie; a po śmierci w niebie królowanie» [Сколько листьев на капусте, сколько нищих на храмовом празднике, сколько капель течет в море, — столько счастья дай вам Боже! Начал я с Бога, а кончу Матерью Его, пусть по-

просит у Сына своего для вас **добрую смерть и легкую кончину, а после смерти — царствия небесного**] (Kotula 1969, 140).

В настоящей статье предпринимается попытка более подробно рассмотреть группу признаков, характеризующих смерть «плохую». Для этих целей трудно найти более показательный материал, чем традиционные формулы проклятий, связанные с пожеланием смерти. Среди многочисленных злоречений, предрекающих людям хозяйственные и семейные беды, несчастья, увечья, болезни, бездетность, злую долю, неурожай, разорение, распад семьи и т. п., *смяротныя праклёны* (как назвались в Полесье пожелания смерти) считались самыми опасными, чрезмерными и греховными. Они воспринимались как крайняя мера наказания виновного и как свидетельство особой степени враждебной агрессии со стороны проклинающего.

Содержательная основа привлеченных для анализа белорусских, полесских и польских текстов позволяет обнаружить ряд наиболее распространенных семантических моделей. Это могут быть прямые пожелания кончины (*Штоб ты ўмэр!*; *Каб ён сканаў!*; *Штоб ты не жыла на свеце!*); либо устойчивые формульные клише, описывающие смерть как выход души из тела (*Дух з цябе вон!*; *Штоб з цябе дух вышоў!*; *Bodaj z ciebie duch wyskoczy!*); либо как обездвиженность, одеревянение покойника (*Богдай ты акалеў!*; *Каб ты адубел!*; *Каб ён стаў дубом да дзеравом!*; *Штоб ты заўтра колом лежаў!*); либо как проваливание под землю (*Каб ён скрозь землю пашоў!*; *Каб табе сыра зэмля ўзяла!*; *Каб ты жывы ў зямліцу сырую ўлез!*) и ряд других.

Более показательными для обозначенной темы представляются такие злоречения, в которых не просто высказываются «смертные пожелания», но и формулируются представления о «плохой» (нежелательной, недостойной, тяжелой, позорной) смерти. Например, в одном из белорусских проклятий крайне негативным видом кончины называется смерть, определяемая в категориях *своя—не своя*: «*Каб ты, Божа дай міленькі, сваю смерцю не ўмёр!*» (Federowski 1935, 416). Столь же нежеланной считалась смерть внезапная: «*A bodaj cię nagła śmierć spotkała*» (Engelking 2000, 215) или насильственная — чаще всего встречаются пожелания утонуть, повеситься, быть убиту, сгореть: «*Каб ты, Божа дай міленькі, утаніўся з душой і целам!*» (Выслоўі 1979, 215); «*Каб цябе маці, купаючы, утаніла!*» (Там же, 224); «*Каб ты вісеў на асіне!*» (Там же, 216); «*Каб цябе перша куля не міне!*» (Выслоўі, 225); «*Штоб ты згарел на осовом дзераве!*» (ПА, ровенск.).

Как неурочная, внезапная, случайная (а стало быть, «плохая») трактовалась смерть в формулах проклятий, где высказывались пожелания умереть «до срока», т. е. не дожить до вечера, до утра, до завтра, до ближайших дней, до больших праздников, до весны: «*Ažebyš jutra nie doczekal!*» (Engelking 2000, 255); «*Каб ты сённяшняго вечора не даждаўся!*» (Выслоўі 1979, 219); «*Штоб ты не переночэваў!*» (ПА, гомельск.); «*Каб ён не дажыў да святае нядзелі!*» (Выслоўі 1979, 207); «*Штоб ты великоднага яечка не даждаў!*» (Pietkiewicz 1938, 434); «*Штоб ты не даждаў святой недзелі!*» (Там же, 432); «*Шоб ты нэ дожыў до другої Паскы*» (ПА, волынск.). В южнославянских текстах аналогичной тематики часто фигурируют фразеологические обороты, которые по формальным признакам выглядят как пожелания «жить», тогда как истинный их смысл сводится к «смертному» проклятию. Например, болг.: «Да живее от день до пладне!» [Чтоб ты жил день до полудня], или: «Да живееш от боб до черешни!» [Чтоб ты жил от фасоли до черешни] (Дабева 1934, 6). Здесь имеется в виду краткий промежуток времени — с утра до полудня или от момента созревания фасоли до появления первой черешни (известно, что те и другие плоды созревают почти одновременно).

В пожеланиях тяжелой (затяжной и мучительной) смерти часто используются мотивы, отражающие реальные похоронные обычаи; ср., например, польск. «*A szczerob nad toboju stelu rwały, jak będziesz konaty!*» [Чтоб над тобой крышу срывали, когда будешь умирать] (Fischer 1921, 81). Здесь подразумевается обычай выламывать пару досок в потолке при длительной агонии, чтобы ускорить кончину. Ср. также украинское проклятие: «*Аби тебе на просту солому положили!*» (Kolberg, T. 33, cz. 1, 31), сохранившее следы обычая перекладывать умирающего с постели на пол, застланный соломой. В некоторых сербских злоречениях пожелания тяжелой смерти высказываются не в иносказательной, а в прямой форме: «*Смрт тешку имао!*» [Тяжелой тебе смерти] или «*Не могао лако умерти!*» [Чтобы ты не мог умереть легко] (Расковник 1992, бр. 67—68, 28).

Одним из худших вариантов «плохой» кончины считалась смерть позорная, не достойная человека и христианина. К числу наиболее страшных злопожеланий относились, по народным представлениям, следующие выражения: «*Каб цябе, Божа дай міленькі, нямытага, як сабаку, ў зямлю ўвалілі!*» (Federowski 4, 414); «*Каб цябе ксёндз не хаваў!*» (Там же, 155); «*Каб цябе голага пахавалі!*» (Выслоўі 1979, 223); «*Каб ты касцёльнага звону не чуў, каб ты!*» (Там же, 217). Согласно этим словесным формулам, к признакам достойной, человеческой, смерти причислялись обязательные ритуалы обмывания покойника, обряжения его в смертную одежду, отпевание, церковная служба и ряд других, т. е. соблюдение обя-

зательных похоронных ритуалов считалось необходимым условием, чтобы смерть была признана «хорошей».

Конкретизация оппозиции *хорошо—плохо* отчетливо видна в сопоставительных мотивах *умереть как человек* и *подохнуть как собака*. Ср. сербское проклятие: «*Не умро као други људи, но му паски душа испадала!*» [Чтоб не умер он, как другие люди, а чтоб собачий дух из него выскочил] (Марковић 2000, 65); белорусское: «*Штоб ты ніколі не памер, да так прапаў за сабаку* [как собака]» (Pietkiewicz 1938, 434); «*Каб цябе, як сабаку, пад плотам пахавалі!*» (Выслоўі 1979, 227). Именно такие пожелания — «не умереть бы тебе, а подохнуть» — наглядно демонстрирует отличие «хорошей» смерти от «плохой» (т. е. умереть по-человечески — норма, а пасть, как животное — аномалия).

Неоднозначно трактуется в народной культуре смерть от поражения молнией. С одной стороны, пожелания «быть убиту громом-молнией», широко представлены во всех славянских проклятиях и уже поэтому должны были бы оцениваться как «плохая» смерть. С другой стороны, по данным народных поверий, убитые громом — это люди праведные, безгрешные, погибшие, хоть и внезапной, но «хорошей» смертью. Такая двойственная трактовка обнаруживает связи с общеславянским мифологическим мотивом: «Бог, преследуя черта, поражает его небесной молнией».

По верованиям русского населения Заонежья, смерть от молнии происходила потому, что за человека (в его тело) во время грозы прятался черт. Поражая своего противника громовыми стрелами, Бог невольно убивал и человека, зато душа того сразу попадала в рай (Логинов 1993, 107). В этой ситуации погибший от молнии воспринимался как безвинная жертва и как тот, чье тело оказалось очищенным от скверны (от нечистой силы). Когда же высказывались злопожелания: «*Каб цябе няруном забіло!*» (Выслоўі 1979, 225) или «*Żeby cię piorun z wysokiego nieba na miejsku zabił!*» (Engelking 2000, 168), то здесь проклинаемый подразумевался как грешник, добровольно вступивший в связь с нечистой силой, или даже отождествлялся с нею. Вообще намеки на тесный контакт проклинаемых со злым духом часто встречаются в формулах злоречений. Например, в пожелании недругу, «чтобы на твоей могиле псы выли», обнаруживаются следы поверий о том, что якобы собаки бегут за гробом умершей ведьмы или колдуна, а затем долго воют на их могиле. В другой формуле — «*Bodaj ci przy skonaniu wszystko złe stanęło!*» [Пусть все злые силы станут при тебе в момент смерти] (Kolberg, T. 22, 11) — подразумевается, что возле умирающего грешника собираются черти. Как некий смягченный вариант смертных проклятий трактуются в народе формулы «*A bodaj cię diabli żywcem do piekła porwali!*» [Чтоб тебя дьяволы живьем

в пекло утащили] (Engelking 2000, 239), «*Чорт цябе схані!*» (Выслоўі 1979, 237); в них отразились поверья о том, что грешными людьми в момент агонии завладевают злые духи.

Тематика проклятий, содержащих народные представления о недостойной кончине, может быть расширена за счет пожеланий *п л о х о й* *п о с м е р т н о й* *у ч а с т и*, которая в свою очередь считалась следствием неподобающей смерти. В этой группе текстов фигурируют не только привычные для христианских канонов мотивы пекла, мучений грешников в огне, кипящей смолы и т. п., но и образы позорной для человека судьбы после его кончины: «*Каб зямля твае косці выкідала!*» (Выслоўі 1979, 209), «*Каб цябе, Божа дай міленькі, ветры на полі развеялі на костачцы і на пыліначцы!*» (Federowski 1935, 417), «*Няхай яго косці цягаюць сабакі!*» (Там же, 410). Тяжкой участью признавались также посмертные «хождения» покойника, причисляемого к упырям; соответственно проклиняемому желали: «*Kab ty wiparom chadził na tom świecie!*» (Engelking 2000, 258).

Таким образом, жанр злоречений позволяет выявить круг мотивов, соотносимых с представлениями о «плохой» смерти. В каждой этнической традиции набор этих мотивов не одинаков. Например, в белорусских и польских текстах широко известны пожелания в адрес недругов «погибнуть в бою от первой же пули» («*A żeby cię pierwsza kula nie minęła!*» — Kolberg, Т. 22, 11), тогда как у южных славян подобная формула не встречается в составе проклятий. По свидетельству сербских этнографов, в юнацких дружинах величайшей честью и счастливой долей считалось быть убиту на поле брани, поэтому подобные пожелания воинам функционируют на Балканах как «благословия». Зато крайним позором для мужчины считалось там погибнуть «от женской руки» (Николић 1995, 125—126).

Обращает на себя внимание особая выделенность в системе характеристик, обозначающих «плохую» кончину, таких понятий, как смерть постыдная, неподобающая, не достойная человека, позорная. Именно ее опасались более всего. Показательна в этом смысле белорусская поговорка: «*Дай Божа і смерть, абы не пад плотам!*» (Federowski 1935, 304), смысл которой — «пусть даже и смерть, лишь бы не позорная».

Как можно было видеть из приведенного выше материала, отношение крайних членов оппозиции *жизнь—смерть* выглядит в славянской народной культуре как весьма противоречивое и сложное. Восприятие кончины (по сравнению с понятием «жизнь») оказывается более многозначным. Располагаясь на шкале крайних оценочных категорий «зло — благо», оно подключает целый ряд переходных значений: «безусловное зло» — «тягостная неизбежность» — «нежелательная плохая кончина» — «пред-

почтительная хорошая смерть» — и, наконец, «безусловное благо». Последняя из перечисленных позиций может быть продемонстрирована на примере пожеланий «никогда не умереть», «не попасть на тот свет», которые выглядят неожиданными в составе злоречений; ср., например: полес. «*Штоб ты смерти просила, а смерть не брала!*» (ПА, гомельск.); «*Штоб ты сто год жила, а двести раком ползала!*» (Там же); белорус. «*Каб ты ніколі не ўмёр!*» (Выслоўі 1979, 218); польск. «*Bodajęś skonać nie tóg!*» (Engelking 2000, 255); серб. «*Немогао ни живјети ни умријети!*» [Чтоб ты не мог ни жить, ни умереть] (Расковник 1995, бр. 49, 46); «*Дабогда да се оковеш, на никада да не умреш, на оніја свет да не отидеш!*» [Дай Бог, чтоб ты дожил до старости и никогда бы не умер, на тот свет бы не перешел] (Златковић 1989, 193).

Пожелание «никогда не умереть», «жить вечно» — коль скоро оно фигурирует в проклятиях — оценивается негативно, считается Божьей карой. Это подтверждается и русской пословицей: «*Бога прогневишь, так он и смерти не даст*». Вообще долгожительство рассматривалось в народе как тяжкое наказание и несчастливая доля. Окружающие верили, что зажившиеся старики «*чужой век заедают*»; и сами долгожители с огорчением говорили о себе, что «*Бог забыл их прибрать*» (Логинов 1993, 110).

Итак, в системе ценностей носителей традиционной культуры смерть есть благо при условии, что она будет «хорошей». Наиболее точно этот смысл отражается в польском проклятии: «*Bodajęś ty szczęśliwego nie doczekał skonu!*» [Чтоб тебе не дожидаться счастливой кончины] (Engelking 2000, 221). Отсюда следует, что оппозиция *жизнь—смерть* не осмыслялась в категориях *бессмертие—смерть* (так как оба члена этой пары в определенной ситуации оценивались негативно), а скорее в категориях *начало* и *конец* жизненного цикла, *рождение* и *кончина*, *приход в земной мир* и *уход из него*. Вообще представления о смерти в народной культуре, как об этом пишет польский фольклорист Р. Сулима, имеют огромное социальное значение, не характерное ни для какого другого типа культур. Особая значимость индивидуальной смерти для всего социума — это отличительная особенность традиционного мировоззрения, а сам факт смерти воспринимается в народе не как одномоментный акт, а как протяженная во времени символическая транспортировка всего пространства «этого света» в пространство иного мира (Sulima 1985, 133).

Столь же зыбкой и расплывчатой, как оппозиция *жизнь—смерть*, выглядит в народной мифологической системе граница между понятиями *живой—мертвый* (см. об этом подробнее: Виноградова 2005, 95—106).

Л и т е р а т у р а

Виноградова 2005 — *Виноградова Л. Н.* Оппозиция «живой—мертвый» в фольклоре и народной культуре славян // Славянская традиционная культура и современный мир. М., 2005. Вып. 8. С. 95—106.

Выслоўі 1979 — *Выслоўі* (Беларуская народная творчасць.) Мінск, 1979.

Дабева 1934 — *Дабева М. Е.* Български народни клетви. София, 1934.

Даль 2004 — *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 2004. Т. 4.

Захарченко 2004 — *Захарченко Г. И., Пригарин А. А.* Похоронно-поминальные обряды русских старообрядцев Придунавья // Кодови словенских култура. Београд, 2004. Бр. 9 (Смрт). С. 92—115.

Златковић 1989 — *Златковић Д.* Фразеологија страха и наде у Пиротском говору. (Српски дијалектолошки зборник. Т. 35.) Београд, 1989.

Логинов 1993 — *Логинов К. К.* Семейные обряды и верования русских Заонежья. Петрозаводск, 1993.

Марковић 2000 — *Марковић Р.* Српске народне клетве и заклетве. Београд, 2000.

Николић 1995 — *Николић Р.* Клетве или злом на зло // Расковник. Часопис за књижевност и културу. Београд, 1995. Бр. 79—80. С. 118—131.

ПА — Полесский архив Отдела этнолингвистики и фольклора Института славяноведения РАН. Москва.

Расковник — *Расковник.* Часопис за књижевност и културу. Београд, 1968.

Adamowski 1998 — *Adamowski J., Doda J., Mickiewicz H.* Śmierć i pogrzeb w relacjach polaków mieszkających na Białorusi // Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury. Lublin, 1998. T. 9—10. S. 253—319.

Burzyńska 1998 — *Burzyńska A., Kamieniecki J.* Wpływ przeszłości na językowy obraz śmierci ludzi i zwierząt w polszczyźnie // Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury. Lublin, 1998. T. 9—10. S. 81—92.

Engelking 2000 — *Engelking A.* Kłątwa: Rzecz o ludowej magii słowa. Wrocław, 2000.

Federowski 1935 — *Federowski M.* Lud Białoruski na Rusi Litewskiej. Materiały do etnografii słowiańskiej. T. 4. Przysłowia. Kraków, 1935.

Fischer 1921 — *Fischer A.* Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego. Lwów, 1921.

Kolberg — *Kolberg O.* Dzieła wszystkie. Wrocław; Poznań, 1961—1985. T. 1—60.

Kotula 1969 — *Kotula F.* Folklor słowny osobliwy Lasowiaków, Rzeszowiaków i Podgórczan. Lublin, 1969.

Pietkiewicz 1938 — *Pietkiewicz Cz.* Kultura ludowa Polesia Rzeszyckiego. Materiały etnograficzne. Warszawa, 1938.

Sulima 1985 — *Sulima R.* O umieraniu // Regiony. Warszawa, 1985. № 1—4. S. 133—138.

А. В. Семенова

Начало и конец жизненного пути на материале кашубской фразеологии

Прежде чем проанализировать действие оппозиции *начало/конец*, скажем несколько слов о кашубах, которые в генетическом, лингвистическом и культурном отношении, по мнению многих специалистов, представляют собой микроэтнос, состоящий из потомков одной из ветвей полабских славян. Из истории кашубов известно, что сохранившаяся на сегодняшний день область распространения «кашубщины» представляет собой восточную периферию значительно большей территории, подвергавшейся германизации в течение прошлых столетий. В периоды искоренения кашубского языка со стороны Германии доходило до массового применения насилия. В настоящее время на кашубском языке говорят до 300 тыс. человек. Подвергаясь вытеснению со стороны польского литературного языка как основного языка образования, управления, СМИ в Польше, кашубский язык находит поддержку. Филологи, историки, краеведы и другие специалисты, кашубы по происхождению, всемерно содействуют распространению знаний о данном регионе, в первую очередь среди кашубов, и помогают в возвращении *кашубщины* в качестве языка бытового, повседневного общения в кашубские семьи, в частности, через преподавание этого языка в школах и университетах (например, в Гданьске). Несмотря на суровые меры по искоренению кашубского языка вплоть до запрещения его во время богослужений и школьных занятий, кашубы сохранили свой язык и, следовательно, своеобразную картину мира, зафиксированную в специфических языковых формах и архаических грамматических и лексических явлениях.

На формирование кашубской языковой картины мира наложили отпечаток такие противоречивые факторы, как, с одной стороны, относительная изолированность кашубов от носителей других польских диалектов (благодаря проживанию на балтийском побережье и ориентированности на добычу рыбы как основного источника пропитания), с другой — сильное многолетнее влияние как польского языка и его диалектов, территория распространения которых граничит с кашубами (кочевские, силезские говоры), так и прямого (намеренного) влияния немецкого языка и часто опосредованного проникновения чешского или

лужицкого языка. В связи с этим в богатейшем фразеологическом фонде кашубского языка присутствуют как своеобразные кашубские фразеологизмы (далее ФЕ), так и различные заимствования и даже кальки с немецкого или польского языков, а также ФЕ, для которых имеются близкие аналоги в диалектах и говорах польского языка.

Особенности кашубского языка и картины мира в части восприятия начала и конца (бытия) мы рассмотрим на материале фразеологии, почерпнутой из лингвострановедческого словаря кашубских говоров Б. Сыхты (Sychta 1967—1976). Этот словарь представляет собой уникальное произведение славянской лексикографии, поскольку является подлинно лингвострановедческим, он дает возможность читателю познакомиться с языком, фольклором, бытом, обычаями и историей кашубов. Словарь Б. Сыхты содержит около половины всех когда либо зафиксированных кашубских ФЕ (не менее 4 000). Анализ кашубской фразеологии посвящено несколько серьезных научных исследований, в частности принадлежащих Ежи Тредеру (Treder 1989, Treder 1986). Основные работы Е. Тредера, лингвиста — кашуба по происхождению, имеют своим предметом фразеологию, связанную с обрядами, религией и народными архаическими представлениями. Сопоставив кашубскую фразеологию с другими западнославянскими фразеологическими массивами, исследователь пришел к выводу о высокой степени ее аутентичности, т. е. о присутствии в ней большего количества собственно кашубских ФЕ, нежели общепольских, общих с другими славянами, заимствованных у них или из немецкого языка. Данная дифференциация важна для Е. Тредера не только как лингвистический факт, но и как один из аргументов в пользу статуса *кашубщины* как самостоятельного языка. Вокруг этого вопроса велись длительные научные споры, имевшие также и политическую подоплеку.

Обращаясь к оппозиции *жизнь/смерть*, отраженной во фразеологии, мы сталкиваемся с множеством значений, характеризующих *начало* и *конец* человеческой жизни. В народных представлениях, нашедших выражение в устойчивых, клишированных выражениях, просвечивает отношение к жизни как к континууму, уходящему корнями в период, предшествующий рождению индивидуума, смерть в них описывается через характерные действия или процессы, включая состояние ушедшего из земной жизни человека в контекст инобытия. Таким образом, умерший человек не только и не столько приходит к черте физического небытия, но одновременно продолжает участвовать в процессах и действиях как объект и даже как субъект.

Работая над массивом кашубской фразеологии, мы попытались создать ее идеографическую классификацию. Были выделены комплексы смыслов, характеризующие начало и конец жизни человека через ФЕ, описывающие этапы его биологического существования. Эта классификация построена на совмещении ономазиологического и семасиологического принципов. Совокупность этих подходов позволяет выявить образы, лежащие в основе ФЕ, «оживить» внутреннюю форму фразеологизмов, а также представить фразеологический материал в виде «ментальной карты» — совокупности отраженных в языке фрагментов действительности и стереотипов, закрепленных в ФЕ. При анализе ФЕ, характеризующих человека как живого существа, была выделена такая группа значений, как «*ступени человеческой жизни*». В нее вошли ФЕ, характеризующие *биологические* этапы жизни человека *от зачатия до смерти*. Сопоставляя степень репрезентативности групп ФЕ со значениями, связанными с зачатием, рождением и смертью, с массивом фразеологизмов, относящихся к другим «ступеням» жизни человека, мы выяснили, что начало жизненного пути и приближение к его концу отражено в большом количестве ФЕ, в отличие от «середины пути», т. е. взрослого состояния. Оказывается, что оно не столь значимо.

Семантические полюса, заложенные в смысловых антитезах, лексических парах антонимов, отражаются в кашубской фразеологии, маркируя пограничные состояния. Если в нашей «логической» картине мира жизнь человека поделена на некие, довольно четко разграниченные ступени, из которых социально значимыми являются юность и зрелость, то в «наивной» картине мира, которую фразеология частично отражает, представлены «крайние» точки жизни человека или, точнее, периоды.

Так, среди ФЕ, отнесенных к отражающим «ступени человеческой жизни», *беременность* характеризуют около 50 ФЕ, *рождение* ребенка — около 10, *детский возраст* и состояние «не взрослого» человека — 10, *юность* и, одновременно, достижение брачного возраста — 1, *старость* — 11, *приближение к смерти* и *смерть* человека — около 60.

Особенно многочисленны ФЕ, относящиеся к умершему человеку, причем большинство из них акциональны, что косвенно указывает на отношение кашубов к смерти как этапу жизни, включенному в ряд других этапов — ступеней, а не противопоставленному жизни явлению. В ФЕ, характеризующих этап, предшествующий рождению человека, и смерть, часто встречается эксплицитное или скрытое отрицание. Например, частицы типа *еще* (*jeś*) в ФЕ, относящейся к периоду до рождения ребенка, когда он *Z żabatë v stav'e ... v blotku... v roy'e sq zabav'al* (еще с лягушками... играл), *Kogos jeś bočón nosił v ogon'e* (еще аист на хвосте носил),

указывающие на то, что ребенок уже существовал (всегда?) в некоторой биологической форме, но ему еще предстояло воплотиться (Виноградова 1999, Гура 1997, Славянские древности 1999, 2004). Исследователи, в частности, указывают на то, что, помимо наиболее распространенных у славян объяснений появления детей (их находят, ловят или подбирают среди растений, например, в капусте, горохе, жите, приносят птицы и животные (аист, заяц), подкидывают представители чужих этносов (например, цыгане и пр.), известны формулы, указывающие на то, что детей ловят в воде (реке, пруду). У многих славян *лягушки* представляют души людей: младенцев, которые еще только должны появиться на свет, и души покойных. О внебрачной беременности кашубы говорят, что девушка объелась *лягушек*, а в Люблинском воеводстве Польши в *лягушке* видят душу ребенка, умершего некрещеным. У кашубов аист бросает *лягушек* в печную трубу и, проходя через дымоход, они приобретают человеческий облик (Гура 1997, 382). Если в ФЕ, описывающих период до рождения ребенка, встречается частица *еще* (*jeś*), то при характеристике умершего частотны частица *уже* (*już*) в сочетании с отрицательной частицей *не* (*n'e*), либо только глагол в отрицательной форме (мертвый человек уже не производит повседневных действий, характеризуется через отсутствие действия). Как показала Т. М. Николаева, в языке эти частицы демонстрируют ряд существенных расхождений. В частности, *уже* обладает, в отличие от *еще*, значением экстремальности, крайности передаваемого факта, тогда как *еще* «свойственно значение оптимистического обещания» (Николаева 2000, 359—361). Очевидно, что данные наблюдения справедливы и для этой пары частиц в кашубском языке.

Несмотря на наличие ФЕ, в которых выражается семантика «крайности», связанная со смертью, в кашубском языке встречаются ФЕ, позволяющие сделать вывод о представлениях кашубов о продолжении бытия после того, как человек *Oddaje Bogu dëXa* (отдает Богу душу). Здесь мы, кстати, наблюдаем полное семантическое и формальное сходство с соответствующей ФЕ польского, русского и многих других языков. В этих ФЕ покойник производит много различных действий, отраженно повторяющих действия, совершаемые живыми. О параллелизме мира живых и загробного мира на восточнославянском материале пишет Е. Е. Левкиевская (Левкиевская 2006, 9—15). В кашубском материале мы находим ФЕ, демонстрирующие параллелизм между действиями, совершаемыми живыми и мертвыми. Е. Е. Левкиевская показывает и пространственный и акциональный параллелизм между народными славянскими представлениями о строении загробного мира — он устроен по типу мира живых (Там же). В частности, покойник может «грызть песок» (*grëzc p'ask*), что,

с одной стороны, демонстрирует его непринадлежность к миру живых, так как он питается несъедобным веществом, с другой — демонстрирует способность совершать активное действие, связанное с одной из первейших повседневных потребностей живых. Таким образом, мертвый человек как бы продолжает производить характерные для живых действия. В этом примере и в других подобных, которые будут рассмотрены ниже, отражается двойственность отношения к смерти в кашубской картине мира: смерть является одновременно концом жизни и ее неотъемлемой частью.

Теперь рассмотрим последовательно выделенные нами в массиве кашубских ФЕ выражения, связанные с этапами жизни человека.

Семантика рождения и смерти выражается в кашубской фразеологии через различные *коды*, среди которых на первый план выходит телесный код. О телесном коде в славянской культуре как значимой составляющей, пронизывающей культуру на всех уровнях, пишет Н. В. Злыднева (Злыднева 2005, 3—5). Телесному коду подчинены остальные типы значений и образов, лежащих в основе ФЕ. Природа является первопричиной рождения человека, она же «ведет на него наступление», приближает его смерть, хотя это не единственный вариант смерти — человек может выступать не только как объект воздействия стихии, но и как субъект, что подтверждается множеством примеров.

Телесный код по отношению к ребенку и матери выражается в ФЕ подчеркнуто иносказательно, метафорично — через изменения в теле матери и ее внешности. Например, акцент делается на полноте женщины, ожидающей ребенка *ХоЗіс z bąbnem* «ходить с барабаном» или характеристике беременности как болезненного, аномального состояния *Xorovac na młodě gnatě* «болеть молодыми костями». Также характеризуется агрессивное воздействие на мать при зачатии — с упоминанием участия мужчины, либо в иносказательной форме, когда зачатию приписываются разнообразные причины, связанные с мужской агрессией и женской пассивностью — *Zěvcině oko podbic* «подбить девушке глаз», *Zěcko zmejstrovac* «смастерить ребенка». Эти выражения можно рассматривать на синхронном уровне как эвфемизмы, однако, на диахроническом большинство из них отражают кашубские архаические представления или же способы номинации табуированных явлений.

Телесному коду во фразеологизмах с семантикой начала и конца жизни подчиняются другие коды, в частности, код еды. Здесь следует упомянуть ФЕ, в основе которых лежит образ беременной женщины, как съевшей что-либо, пообедавшей (*Bić po ob'eż'e* — быть после обеда — «быть беременной»). Так отражается семантика избыточности. В других

ФЕ «говорится» о детях, у которых молоко и даже молозиво на губах «не обсохло» и которые «не заплатили матери за молоко»: *M'ec mlěko na broZe... na vargaX... na zqbaX* «иметь молоко на подбородке... бороде... на губах... на зубах» — «быть молокососом»; *Ješ mlěko kap'e z brodē* «еще молоко капает с подбородка»; *Ješ matce za mlěko n'e zaplacił* «еще матери за молоко не заплатил»; *Ješ matce za cēc n'e odrobił* «еще матери за грудь не отработал». Существуют ФЕ, основанные на коде еды, в которых умирающие «изображаются» как люди, которые не успели что-то съесть (*N'e dočekac sę gv'ozdovēX kloskón* «не дожидаться рождественских клецек» — умереть до Рождества), и умерших, «отбросивших ложку» — *Oddac/ odložēc/ puscēc/ šmērgnac/ řēcēc lēžkq* «отдать/ отложить/ отпустить/ швырнуть/ бросить ложку» — умереть.

При соположении перечисленных выше ФЕ обнаруживается еще одна частная антитеза между жизнью и смертью по признаку избыточности/недостаточности. Будущая мать «слишком» полная, она много съела, тогда как мертвый человек не (успел) съесть что-либо, в чем и проявляется недостаточность.

Как следует из приведенных примеров, код еды является одним из центральных в анализируемой фразеологической подсистеме. Ее основа — характеристика человека на определенном этапе жизни через круг ситуаций, связанных с пищей и питанием. В этой группе ФЕ учитывается разнообразие метафорических переносов, являющихся для них основой. В частности, знакомая многим языкам, в том числе русскому и польскому, метафора, которую можно прочесть как «он такой маленький/молодой, как будто (ребенок), который еще пьет молоко матери», имеет много вариантов (прежде всего лексических), что свидетельствует о значимости характеристики человека по принципу взрослости — невзрослости для кашубов. В этих ФЕ в основе противопоставления находится сравнение взрослого состояния человека как нормы и человека, находящегося в иных состояниях, не достигшего этой нормы. Своеобразны ФЕ, характеризующие невзрослость через неспособность (неготовность) заплатить (отплатить) матери за ее молоко. Предположительно, этот образ может быть заимствован из немецкоязычной среды с ее прагматизмом и отношением к получению денег как основному мерилу правильности выбранного рода занятий и способа деятельности, характеризующими иную ментальность.

Что касается смерти, то код еды здесь проявляется в разных ипостасях. С одной стороны, через прекращение еды и «отбрасывание» ложки, как метонимического образа отказа от основного в сельском быту столового прибора. Отбросив ложку, человек полностью отказывается от еды, а в конечном итоге — от жизни, демонстрируя свою будущую принадлеж-

ность к миру мертвых. С другой стороны, «бросание, швыряние» ложки воспринимается как активное действие, как будто добровольное, что ставит умершего в определенном смысле в один ряд с живыми, наделяет его способностью выражать свою волю и производить действие по своему желанию. Некоторые варианты этой ФЕ не предполагают волевого действия при сохранении покойным самостоятельности в его выполнении. Отрицание действия в ФЕ *N'e dočekac sq gv'ozdovēX kloskón* «не дожидаться рождественских клецек», характеризующей смерть человека, также демонстрирует непосредственную и обязательную связь земной жизни с питанием, создает впечатление, что тот, кого характеризует настоящее выражение, не смог/не успел исполнить нечто, чего желал. Название пищи указывает на рождественскую ритуальную трапезу; значит данный фразеологизм означает, что человек не дожид до Рождества. Эта ФЕ также свидетельствует о таком важном аспекте, как семантика незавершенности, незаконченности календарного (и церковного) годового цикла, что также является нарушением нормы по принципу недостачи.

Другой код, актуальный в данном контексте, — код природы. Больше всего таких ФЕ связано с *беременностью*. Женщина может быть представлена в качестве объекта, когда ветер и мороз *как бы* (согласно А. Вежицкой, «как бы» является тем самым модусом фиктивности, в котором отражается базовое различие между сравнением и метафорой (Вежицкая 1990, 153—172)) становятся причиной беременности, так же как и укусы пчел и змей (*Pšćól kogos kōsil / pšćolē kogos pogrēzlē* «пчела (ее) укусила, пчелы (ее) покусали»; *Žnija kogo kōsēla* «змея укусила»; *Mróz kogo sXvacil* «мороз схватил»). Женщина, представленная как субъект, сама «проходит», например, «через капусту» (Гура 1997, 279, 460—461)). Общее основание сравнения в этих образах — «раздувание» укушенной змеей или пчелой области по аналогии с полнеющей во время беременности женщиной. А. В. Гура указывает на непосредственную связь змей и пчел с семантикой деторождения, сексуальной символикой и комплексом мифов, связанных с браком, происхождением детей.

Как пишет С. М. Толстая в «Славянских древностях», беременность и рождение потомства признаются у славян главной целью брака, а беременная женщина олицетворяет плодородие. Ей приписывают магическую продуцирующую силу, охранительные, целительные и другие благотворные свойства. С другой стороны, беременность считается опасным состоянием (иногда нечистым) как для самой беременной женщины, так и для окружающих и присутствием в ней одновременно двух душ и близостью к границе жизни и смерти (рус. вологод. «с брюхом ходить — смерть на врату носить») (Толстая 1995).

Смерть связывается в ФЕ с природными явлениями — травой, песком, землей, по отношению к которым мертвые либо активны (*JaXac do muravsk'ěgo* — «идти к “муравскому”», ср. рус. трава—мурава; *Jic pod pažěsq* «идти под траву, которая обычно растет на дворе и на кладбище», либо пассивны, «стихии» на них «наступают» (*Zem'a kogos přěciga* «земля кого-л. притягивает»). Данная ФЕ означает постепенное приближение к смерти, что говорит о надвигающемся на человека физическом уничтожении. Что касается ФЕ, в которых человек сам движется в сторону места упокоения, то здесь очевидно совмещение планов умирания как состояния субъекта, и его предания земле, при котором он выступает как объект.

Также для этих ФЕ характерен код движения: *Bocón vėlovil* «аист выловил», — говорится о рождении ребенка; *Bocón nad kominem lâtâ* «аист над трубой летает» — «в семье ожидается прибавление»; *Padnôc na sv'at* «упасть на свет» — «родиться»; *kogos ješ bočón nosil v ogon'e...* «кого-то еще аист носил в хвосте, когда...» — кого-то еще не было на свете в какое-то время (т. е. этот человек не старше определенного возраста); *z žabamě v stav'e ... v blotku... v rov'e sq zabav'ac* «с лягушками в пруду... в луже... в овраге играть» — человека еще не было на свете, когда...

Фразеология метафоризирует все состояния, буквально называется только живот или даже точнее сказать пузо/брюхо беременной женщины. В беременности слабо представлена семантика ожидания появления младенца (некоторой зыбкости — *Běc v naZeji* — «быть в надежде») — больше акцентируется облик женщины. Начало бытия подменяется описанием облика будущей матери.

Ребенок не может быть активным деятелем, тем более в социальном плане, поэтому детство слабо маркируется, находится в «слабой позиции» по сравнению с зачатием и беременностью (в основном это ФЕ, связанные с незрелостью, маленьким ростом, молоком как пищей ребенка).

Можно обратить внимание также на ФЕ, характеризующие неудачное, «неправильное» окончание беременности или бесплодие. Они связаны со ступенями жизни человека, но их логичнее было бы относить к классам, связанным с темой здоровья. В этих ФЕ семантика неудавшейся беременности передается через коды, выделенные нами среди значений других ФЕ, обозначающих ступени человеческой жизни, что еще раз демонстрирует общность образных оснований для большинства ФЕ, характеризующих различные сферы жизни: *Jic za keř* «идти за куст» — потерять ребенка (непроизвольное прерывание беременности); *Jic za plot* — «идти за забор» — потерять ребенка. В этих выражениях явно реализуется код движения. Выражение *N'euroZajna klón'ica* «неурожайная колода, пень»,

ср. бесплодная смоковница, — ‘бесплодная женщина’ основано на *коде природы*. *Zrob'ic sob'e zle* «сделать себе плохо» — потерять ребенка, не выносить ребенка — это иносказание, в котором табуированная тема не раскрывается говорящим.

Аист, приносящий ребенка на хвосте и летающий над трубой, игра ребенка до рождения в луже (болотце) указывает на связь человека с природой до рождения. Также оказывается, что его откуда-то приносят или он приходит сам. Таким образом, человека производит на свет не другой человек, а сама Природа. Напротив, при умирании происходит прекращение движения, маркируется последнее движение, которое более не повторяется — после него наступает неподвижность. В этой воспроизведенной в ФЕ ситуации проявляется еще одна частная антитеза, из числа тех, что лежат в основе оппозиции конца и начала жизненного цикла человека, а следовательно, жизни и смерти. Акцент в этих ФЕ делается на отторжении самых необходимых предметов и резких жестах, демонстрирующих отстранение, удаление от привычных жизненных процессов и действий: *P'ěrda vĕp'ǫc* «отставить зад»; *Vĕcignȧc/ vĕprostovac kopĕta* «вытянуть/выпрямить копыта»; *Zacĕsnȧc dupȧ* «закрыть/зажать зад». На формальном уровне образованию значений, связанных со смертью, способствуют приставки со значением удаления (*vĕ-*) и замыкания (*za-*).

В отношении образов, связанных со смертью, важной представляется активизация оппозиции *верх/низ* — голова и ноги перестают двигаться, отверстия тела закрываются, прекращается обмен — взаимодействие с окружающим миром. Напомним русский фразеологизм *ешь пока рот свеж*. Примечательно, что те внешние явления, которые маркируют смерть в сознании носителей польского, да и русского литературного языка — холод, темнота — не маркируются в кашубской фразеологии, характеризующей смерть.

Эмоциональная сфера редко бывает задействована в ФЕ данной группы. Единственный найденный нами пример, представляющий метафорическое восприятие смерти, — это *Rozgořil sȧ i šed* «обиделся и ушел». Здесь можно заметить следы сохранившегося с древних времен представления о восприятии смерти как ухода от мира и людей человека, которого этот мир не принимает. Несмотря на то что в строгом смысле эмоциональная сфера бытия человека проявилась лишь в одной ФЕ из рассматриваемого в настоящей статье фразеологического фонда, эмоциональность разлита по всей фразеологии и — шире — по всем стратам языка. Она окрашивает человеческое мышление, влияет на видение окружающего мира. О втором компоненте национального Космо-Психо-Логоса пишет Г. Д. Гачев (Гачев 1994).

Не сводятся к отдельным культурным кодам, но являются важными для анализа всей совокупности значений ФЕ, такие метафорические образы, как материнское лоно — *печь*. Соответственно, рождение уподобляется выпеканию, и ребенок появляется из печи — все эти образы собираются в единую мифологему у многих народов. О помещении младенца в печь свидетельствуют обряды, направленные на «доделывание» новорожденного до сорокового дня жизни, сохранившиеся на Балканах (Седакова 2007, 251). Зафиксированы также сведения о помещении недоношенных или больных младенцев в теплую печь и в России (Славянские древности 2004, 259). Здесь уместно вспомнить кашубский фразеологизм *Komu brakuje jednego v p'ec vsenqca* «кому-то не хватает одного засовывания в печь», характеризующий ненормального, психически нездорового человека, явно отсылающий к данному обряду как средству оздоровления младенца. Таким образом, печь выступает в ФЕ как медиатор между тем и этим миром, между рождением и смертью.

Следует обратить внимание на то, что для фразеологии характерно смешение сакрального и светского — в образах ФЕ Евангелие соседствует с конкретной действительностью, реалиями народной жизни. Происходит смешение источников образов и представлений различных уровней. В ФЕ зачастую умирание представлено значительным количеством ФЕ, что позволило рассмотреть реализацию этого процесса отдельно от значений, связанных с жизнью. Например, отмечены ФЕ, базирующиеся на поэтическом сравнении: *Žićē zaXo3i v kims jak slin'ce* «жизнь заходит в ком-то, как солнце». Некоторые образы в ФЕ восходят к библейской традиции: *Vzerac do Abrâma* «смотреть на Авраама» — быть тяжело больным. Данная ФЕ содержит аллюзию на близость человека к другому ярусу мира, к раю: лоно Авраамово — синоним рая. Обратим внимание на ФЕ, указывающие на близость человека к смерти (*Z kogos ju prôXno sēp'e* «из кого-л. уже гнилушки сыплется», *Ju tu sq do bótov p'âsk sēp'e* «ему в сапоги уже песок сыплется» — так говорится о дряхлом человеке (ср. рус. «песок сыплется»). В этих примерах функционирует *природный код*. *V ostatnē skóre Xo3ēc* «в последней коже ходить» — то же значение выражено в терминах телесного кода. *Klepac do sv'qtēgo P'otra* «стучаться к святому Петру» означает приближение к смерти.

Сакральные имена в ФЕ, относящихся к семантической группе «смерть», характеризуют смерть только в позитивном ключе, когда она воспринимается как переход в пространство рая. *Ožen'ic sq z b'alō/ ze zelonō/ ze zlin'sk'im/ z muravō/ z muravskō* «жениться на белой, на зеленой, на траве» — здесь можно говорить об отражении языческих представлений о тесной взаимосвязи и взаимопереходе смерти и брака, которые соотно-

сятся с обрядом инициации. *Dostac drevn'ani křiž* «получить деревянный крест»; *Dostac p'ovolan'è* «получить призвание, приглашение» — умереть. В этих ФЕ проявляются бытовые реалии и элементы похоронного обряда. *Komus nie potrzeba doktora, le ksędza* «кому-л. не нужен врач, а [нужен] ксендз» — кто-л. скоро умрет. Здесь присутствуют бытовые реалии, а в противопоставлении упоминаются религиозные практики — человек должен очистить душу перед уходом в иной мир. *Odžekovac sq z tim sv'atq / z tim žćim* «поблагодарить этот свет/эту жизнь» — умереть — эту ФЕ следует рассматривать как этикетную формулу.

Итак, из ступеней человеческой жизни «зрелость» во фразеологии не маркирована, семантика конца и смерти преобладает. Непосредственно они называются редко — все выражается через активное действие или процесс. Крайние «полюса» человеческого земного пути — «дитя» и «старик» — также характеризуются разнообразными и многочисленными группами ФЕ, демонстрируют состояния, отличные от «нормы», — ведь именно обыденность не маркирована во фразеологии, поскольку ее важнейшей чертой является эмоциональная окрашенность. В социальной и повседневной жизни человека зрелость сближается с понятием «нормы». Как было сказано, в языке, особенно во фразеологии, всегда маркируется отклонение от «нормы», различные «крайности». Поэтому «удельный вес» фразеологических реализаций того или иного концепта говорит не о значительности/незначительности данного явления в жизни социума и каждого человека, но о восприятии его как «здоровой» нормы или обыденного явления.

Значения, связанные с концом или началом, выражаются не только через «совершенное» действие — человек может и не успеть его совершить (как было показано выше), а через набор функций, например, в связи с кодом движения или зрения — мертвому засыпают глаза землей и он не видит. Также он не ходит, и как говорилось раньше, не ест и не работает.

Так как беременность и зачатие также представляют собой табу, ее значения выражаются через образы, связанные с болезнью — подбитый глаз, язва на ягодице, болезнь молодых костей.

Хотя множество ФЕ связано с темой смерти и конца, тема жизни разлита во всей фразеологии. Все действия, состояния, эмоции связаны с ее проявлениями. Она многообразна и текуча и описывается как «иное» или «предшествующее смерти», которая является логическим ее продолжением, но не антиподом. В кашубской фразеологии смерть естественна, при этом она одновременно сильно табуирована, что видно из многих индизаторных форм. Конец жизни воспринимается творчески и с юмором

в очень разнообразных по форме ФЕ. Таким образом, смерть является маркированным членом смысловой оппозиции *жизнь/смерть*.

Итак, мы рассмотрели темы смерти и жизни через оппозицию *начало/конец* и пришли к выводу, что ФЕ ничего не сообщают собственно о **жизни** — эта информация закодирована в антитезе начала и конца. Онтологические категории жизни и смерти записаны в этой устойчивой антитезе, благодаря чему происходит абстрагирование от конкретных проявлений бытия.

Л и т е р а т у р а

Вежицкая 1990 — Вежицкая А. Сравнение — градация — метафора // Теория метафоры. М., 1990. С. 153—172.

Виноградова 1999 — Виноградова Л. Н. Народная фразеология, объясняющая, откуда берутся дети // Фразеология в контексте культуры. М., 1999. С. 235—239.

Гачев 1994 — Гачев Г. Д. Национальный Космо—Психо—Логос // Вопросы философии. 1994. № 12. С. 59—78.

Гура 1997 — Гура А. В. Символика животных в славянской традиции. М., 1997.

Злыднева 2005 — Злыднева Н. В. Введение // Телесный код в славянских культурах. М., 2005. С. 3—5.

Левкиевская 2006 — Левкиевская Е. Е. Пространство потустороннего мира в народных представлениях восточных славян // Славяноведение. 2006. № 6. С. 9—15.

Николаева 2000 — Николаева Т. М. От звука к тексту. М., 2000.

Седакова 2007 — Седакова И. А. Балканские мотивы в языке и культуре болгар. М., 2007.

Славянские древности 1999 — Славянские древности. М., 1999. Т. II.

Славянские древности 2004 — Славянские древности. М., 2004. Т. III.

Толстая 1995 — Толстая С. М. Беременность, Беременная женщина // Славянские древности. М., 1995. Т. I. С. 160—164.

Sychta 1967—1976 — Sychta B. Słownik gwar kaszubskich na tle kultury ludowej. Wrocław, 1967—1976. T. 1—7.

Treder 1986 — Treder J. Ze studiów nad frazeologią kaszubską (na tle porównawczym). Gdańsk, 1986.

Treder 1989 — Treder J. Frazeologia kaszubska awierzenia i zwyczaje na tle porównawczym. Wejcherowo, 1989.

Л. И. Тананаева

Нагробный портрет в Речи Посполитой (XVI—XVII века)

Нагробный портрет (по-польски — «trumienny», от «trumna» — «гроб») — относится к тем явлениям польской культуры XVII—XVIII вв., которые придают ей неповторимо-своеобразные черты и занимают в их ряду одно из первых мест. Заданное в заглавии наименование портрета мы будем иногда заменять на «погребальный», сохраняя за ним тот же смысл: подобный портрет родился и функционировал исключительно в системе польских похоронных обрядов, которые имели свои особенности и носили несколько парадоксальное название «Pompa Funebris» (т. е. «Траурные торжества»).

Такой портрет писался маслом на металлической бляхе (оловянной, жестяной, цинковой, или даже серебряной — в зависимости от статуса покойного) и крепился непосредственно на торцовую стенку гроба. После похорон он обычно переносился в родовую капеллу, или в соответствующем декоративном обрамлении помещался на стену в церкви. Тогда он приобретал роль «мини-надгробия»; в сопроводительных эпитафийных текстах такие композиции обычно именуются «памятниками». Время появления погребального портрета и его наиболее широкого распространения на территории Речи Посполитой (XVII — первые две трети XVIII в.) в основном совпадает с эпохой сарматизма, отдельные черты которого сохранились в Польше и во времена Просвещения (1760-е — 1795), т. е. практически до конца XVIII столетия.

Сарматизм как историко-культурное явление может быть в общей форме определен как синтез исторически сложившейся в Речи Посполитой к концу XVI в. идеологии шляхетского общества и порожденных ею, но обладающих силой обратного воздействия форм быта, материальной и художественной культуры, повлиявшей на все социальные слои. Как верно утверждает М. Лескинен, сарматская «идеология, стремясь продлиться во времени, вбирает в себя элементы мифа, то есть мифологизируется» (Лескинен 2002, 5), что способствует ее распространению во всем культурном пространстве. Сплав «сарматских» норм и форм жизни и культуры со стилистикой барокко получился очень прочным. При этом «сар-

матские» формы культуры оказались достаточно гибкими, чтобы их смогли воспринять представители других национальностей, обитавших на обширных пространствах Речи Посполитой.

Эпоха сарматизма вызвала к жизни и утвердила многие характерные особенности польской культуры Нового времени, касающиеся менталитета, традиций, общественных установок, художественных пристрастий, а также разного рода фобий, предубеждений, тягостных противоречий, — т. е. целого конгломерата политических, моральных, религиозных, общекультурных ориентаций, широко затронувших литературу и искусство. В процессе дальнейшего исторического развития традиции сарматской барочной культуры оказались необычайно стойкими и вошли в формирующийся национальный характер как важнейшие составляющие. Можно было бы сказать, что плотный слой духовных устремлений и их художественных реализаций, сформировавшийся в период барокко, в дальнейшем сохранился в «подсознании» национальной культуры, исподволь, изнутри, воздействуя на нее. Пожалуй, трудно назвать другую европейскую страну, в которой наследие эпохи барокко так постоянно и упорно давало бы знать о себе (разве что в Испании). Здесь есть своя историческая предопределенность: период XVII в. — средоточие польского барокко — был для Речи Посполитой поистине судьбоносным, и неудивительно, что порожденные им явления, в том числе интересующий нас тип портрета, обрели такой вес в исторической перспективе.

Нагробный портрет был оценен как значащая часть барочного наследия далеко не сразу, причем это «открытие» произошло не без влияния иностранных ученых, оценивших образцы польского погребального портрета, впервые представленные за рубежом на нескольких послевоенных выставках, как оригинальное и даже загадочное явление, не имеющее прямых аналогов в искусстве как сопредельных, так и весьма отдаленных стран. Не случайно в поисках аналогов историки искусства с самого начала называли фаюмский портрет, каждый раз оговаривая логическую и историческую условность подобного сравнения, но не находя ему замены, хотя посмертный портрет как таковой существовал во всей Европе, и совсем не был «польским специалитетом» ни в XVII в., ни позже. Кроме того, его обрядовая функция в культурном сознании многих эпох превышала эстетическую. Первые упоминания о нагробных изображениях принадлежат поэтому не искусствоведам, а местной интеллигенции, интересовавшейся культурным наследием родного края, — этнографам, учителям, священникам, составлявшим описи церковного имущества. Все они уже в XIX в. высказывали озабоченность плохой сохранностью погре-

бальных портретов и били тревогу по поводу небрежного отношения к ним со стороны общества, в том числе — церковных властей. Во многом это небрежение объяснялось тем, что портреты, утратив после похорон прямую связь с обрядом, хотя и оставались частью церковного убранства, не имели «сакрального статуса» и часто выбрасывались из костелов при различных реставрациях, поновлениях и проч. К тому же отношение образованных людей того времени, воспитанных на живописи академической школы, к портретам, создававшимся в массе своей ремесленниками средней руки, было весьма уничижительным, и об их сохранении никто не думал. Так, священник В. Пшигодский сетовал на то, что благодаря невежеству и невниманию церковных служителей, большая часть подобных изображений «бесповоротно утрачена», так как реставраторы растирали на металлических щитах с портретными изображениями краски, а женщины, убиравшие костел, «использовали их для сбора мусора» (Dziubkova 1997, 16). Не менее драматичны другие факты, вроде переплавки серебряных портретных таблиц в слитки; та же участь постигала портреты на пластинах из олова и цинка, которые шли, к примеру, на грузила для сетей и удочек (Там же.) Лишь отдельные просвещенные люди настаивали на инвентаризации этих необычных «портретов с гроба», или «клепсидр» как их часто называли («klepsydra» — здесь — уведомление о смерти. — *Л. Т.*). Так, А. Бросиг в 1930 г. писал о том, что «художественное качество их не ценится, их трактуют (лишь), как работы доморожденных или бродячих художников, в то время, как эта живопись имеет еще и особую научную ценность для истории культуры, для генеалогии, геральдики и костюмологии» (Там же.)

Еще раз повторим, что портрет этот создавался не для родовых галерей, не встречается он в художественных коллекциях магнатских и королевских замков. Ему была предназначена совершенно особая функция в тогдашней культурной сфере, связанная с самыми важными, «конечными» моментами в жизни человека — смерти и посмертной памяти.

Сарматская идея равенства всех членов шляхетского общества, на самом деле вполне декларативная, во многом иллюзорная, сильно повлияла на характер погребальных церемоний. Ю. Хросцицкий, детально их изучивший, утверждает: «На похороны, какие во Франции были привилегией принцев крови и государственных деятелей, претендовал в Польше каждый среднезажиточный шляхтич» (Chrościcki 1974, 44). И действительно, польская «*Pomra Funebris*» включает в себя целый ряд моментов, которые отмечали историки средневековой Франции, говоря о траурных церемониях на похоронах своих королей. Однако изображений, поме-

щенных непосредственно на гроб, подобных польским погребальным портретам, мы не найдем в королевских европейских обрядах. В появлении нашего жанра, как кажется, более всего «повинны» две черты национального менталитета: выше отмеченное стремление реализовать свое право быть хотя бы в принципе равным королю и магнатам и особенности местных религиозных воззрений.

Прежде всего, похоронный обряд в ряде случаев весьма далеко отстоял от момента смерти, чему было несколько причин. Одной из главных нитей, связующих польское общество, уже тогда чреватое анархией, были чрезвычайно разветвленные и очень прочные родовые связи. На похороны члена своего рода, как правило, съезжались все близкие, оповещенные специальными гонцами, так что для семейного сбора требовалось немалое время, учитывая обширные пространства Речи Посполитой, скверное состояние дорог и мостов, о чем дружно пишут все мемуаристы, и свои, и зарубежные. В результате быстрее, чем через месяц, покойнику редко удавалось дожидаться погребения. Бывали случаи, когда время похорон отодвигалось от момента смерти на целый год, а то и на несколько лет. (Вдова Яна Клеменса Браницкого успела — правда, тайно — вторично выйти замуж, не дождавшись его погребения и конца траура, наступившего лишь через шесть лет. Зато устроила бывшему супругу самые пышные похороны — Dziubkova 1997, 14.) Путешествовали в связи с похоронами не только родственники. Бывало, что перевозили и гроб с покойником. Это происходило в тех случаях, когда он умирал далеко от родных мест. Такая траурная процессия, неспешно двигавшаяся по стране в сопровождении родни, слуг, военных отрядов, священников называлась «кондукт»; то же название носило и последнее отпевание перед захоронением. Подобным образом перевозили тела военачальников, погибших на поле брани или умерших в походе, иной раз далеко за пределами Польши: к примеру, останки Яна Сапеги везли из-под Москвы, которую в 1612 г. занимали польские войска, в Литву, в лейпунскую родовую капеллу. Гроб с телом гетмана литовского Яна Кароля Ходкевича доставляли в Острог из лагеря под Хотинком. Перед родственниками покойного вставала необходимость принять массу народа (на похороны иновроцлавского старосты Лятальского в Лабишине в 1583 г. съехалось, по словам В. Лозиньского, 1700 гостей, а коней было 1300), обеспечить их всех жильем и пропитанием, на что затрачивались огромные суммы (Łoziński 1912, 183). Что же касается самого «героя» погребальных обрядов, то для прощания с ним готовилась сложная церемония.

В день похорон церковь преображалась в подобие сакрализованного театра, ее центральную часть занимал специально изготовленный для этого случая катафалк, на который помещался гроб — *castrum doloris*; он устанавливался на невысоком подиуме и мог иметь различную форму — катафалк с балдахином, пирамида, обелиск, в XVIII в. появились центрические здания. Существовали катафалки в форме герба покойного — как на похоронах Адама Казиновского, надворного маршала и любимца короля Владислава IV. Отметим, что тема катафалка и эволюция его форм имеют собственное и немаловажное значение, так как позволяла внести новаторские идеи не только в окказиональную архитектуру, но и в развитие архитектурной мысли и практики в целом (Там же). У гетмана Юзефа Потоцкого во Львове в 1751 г. катафалк изображал крепость, повторяющую облик гетманского замка в Станиславове: он имел четыре бастиона по углам, рядом с которыми декоратор поместил «золотые черепа на постаментах в гусарских шлемах» (Wiliński 1958, 19). Пышный декор траурных церемоний на похоронах Анны Радзивилл в Несвиже, в церкви оо. Иезуитов проектировал придворный архитектор этого знатного рода Маурицио Перетти. Катафалк представлял собой «сложной конструкции капеллу, возведенную в центральной части костела», которую очевидец называет «роскошным, прекрасным строением». Этот катафалк-капелла «был украшен живописью, статуями, символами, возносился до самого купола церкви, иллюминирован был бесчисленными, разноцветными масляными лампами и огнями свечей... Вся церковь сверху донизу была иллюминирована с прекрасной симметрией» (Там же, 17—18).

Стены костела или родовой капеллы затягивались богатой материей, предпочтительно пурпурной или золотой, катафалк обивался черным сукном или бархатом, использовалось огромное количество свечей и висячих лампад, свет которых падал на многочисленные портреты предков покойного, на эти дни перемещавшиеся в церковь, так что не только живые, но и усопшие представители рода как бы присутствовали на церемонии. Стены украшали цитаты из Священного Писания а также из античных авторов, содержащие аллюзии с личностью самого усопшего и его рода, прославлявшие их доблести и добрые дела. Значительное место в пышном декоре занимали надгробные хоругви, помещавшиеся во время отпевания возле гроба; впоследствии их оставляли возле захоронения или скульптурной эпитафийной таблицы. Хоругвь, на которой находился портрет усопшего в позе адоранта перед распятием или образом Божией Матери, украшали гербы, а также надписи, дата смерти. Портрет писался маслом на ткани, это могло быть полотно, но в случае богатых

похорон «их делали из самых дорогих тканей, обильно расшивали золотом и серебром, украшали ламбрекенами, драпировками, галунами и кружевом» (Łoziński 1912, 187). Сверху красовалась кита (плюмаж) из перьев цапли или даже страуса. «В 1613 году, после московской кампании, только в церкви оо. Бернардинов во Львове висело несколько десятков таких *Labara funebria*», — писал В. Лозиньский, добавляя с сожалением: «ни одна из этих рыцарских памяток не сохранилась», а между тем такая хоругвь стоила порой дороже скромного памятника (Там же, 188). В случае богатых похорон на память для семьи оставались также конклюдии: «Это были куски шелковой ткани, обычно белого или желтого атласа, на которых печаталась заключительная сентенция надгробной речи, уже заранее подготовленная проповедником в расчете на эффект, облеченная в лапидарную форму — например, *Stat magni nominis umbra*. Гравюра, изображающая святого патрона и герб усопшего, а также звучное посвящение осиротевшей семье дополняли текст конклюдии, которую вешали в домашней капелле или хранили вместе с другими родовыми памятками» (Chrościcki 1974, 226).

Декор церковного интерьера создавался по определенной символической программе, которую тщательно разрабатывали, опираясь на существовавшие в Европе специальные трактаты. Т. Хросцицкий называет в связи с этим книгу К. Менестрие, изданную в 1683 г. в Париже, в которой приводились образцы подобных оформлений, подчиненные единой символической концепции. По свидетельству современников в декоре использовались «статуи, персонифицирующие добродетели покойного, картины, девизы, эмблемы, изображения героических деяний, отдельные стихотворные инскрипции и т. п.» (Chrościcki 1970, 253). В отличие от надгробных портретов, это была область вполне профессиональной деятельности, поэтому до нас дошли имена целого ряда мастеров, трудившихся при королевском дворе или при дворах крупных магнатов (Д. Гислени, М. Перетти и др.). Кроме описаний, сохранились и печатавшиеся «по случаю» брошюры с иллюстрациями — гравюрами, запечатлевшими облик этого «траурного театра», значение которого, как представляется, еще недостаточно учитывается при изучении облика тогдашней культуры. Среди мастеров символических программ и риторических комментариев к ритуальным событиям выделялись иезуиты, только что утвердившиеся в Польше, но уже сильно влиявшие на умы и вкусы современников: среди мастеров траурных программ выделялись П. Гижицкий из Кременецкой иезуитской семинарии, П. Рошковский и др. Характерная для барокко идея синтеза искусств и литературы проявлялась здесь в самом чистом

виде, и, что характерно для барочной культуры, тема *Vanitas* пронизывает весь конгломерат используемых средств и приемов.

Мы говорим сейчас о похоронных церемониях, доступных наиболее обеспеченным лицам Речи Посполитой. Они могли заказать оформление костела известным архитектором. Одним из лучших в этом специфическом жанре в XVII в. был уже упоминавшийся Джамбаттиста Гислени, руководивший работой многочисленных ремесленников, в спешке и поте лица изготавливавших катафалк, аллегорические фигуры, разного рода деревянный резной декор ко дню похорон. В XVIII в., когда, казалось бы, культура сарматизма уже была на закате, над отделкой такого катафалка трудилось «шесть столяров, двое тесальщиков, токарь, слесарь, пара кузнецов, а для установки катафалка было привлечено еще тридцать помощников» (Wiliński 1958, 13). Крупные суммы шли на свечи, музыку; для всей дворни, домашней охраны, участников траурной процессии шилась специальная одежда. Как правило, в похоронах участвовало большое количество духовных лиц — Замойскую из рода Острожских провожали к могиле шесть епископов. Причем, духовные лица могли относиться к различным конфессиям: на похоронах Юзефа Потоцкого, коронного гетмана и краковского каштеляна, в 1751 г. участвовали 10 епископов, 60 каноников, 1 275 ксендзов латинского обряда и 430 униатских священников (Łoziński 1912, 183). Затраты «принимающей стороны» бывали огромны: например, на похоронах Замойской каждый день для гостей забивали сотню быков (Там же). По словам участника прогремевших на всю Польшу похорон великого коронного гетмана Станислава Конечпольского, на траурные церемонии его наследниками было истрачено 100 тыс. злотых, но и более скромные «помпы» обходились в 700—800, в 10 тыс. злотых, разоряя порой родственников даже знатных лиц. Так, супруга Ежи Калиновского должна была для организации похорон мужа заложить свою золотую диадему, украшенную бриллиантами, серебряные кубки и канделябры, дорогую конскую сбрую, а также некоторые ценности, принадлежавшие усопшему, причем его братья еще упрекали ее за излишнюю скромность обряда (Там же).

Погребению предшествовали специальные церемонии. Для того, чтобы сохранить тело до торжественного момента, из него вынимали внутренности, хранившиеся в отдельном сосуде — позже его помещали в могилу вместе с гробом. Сердце же могло быть похоронено совсем в другом месте — чаще всего это была церковь, которую построил покойный на свои средства. В XVIII в. развился жестокий обычай отдельного захоронения не только сердца, но и печени, и мозга. Так, в 1772 г. тело

Алины Эльжбеты Потоцкой было захоронено в костеле оо. Бернардинов в Крыстополе, сердце — под ступенями алтаря в капелле Божией Матери у бернардинов в Сокале, печень — под плитами пола приходского костела в Сокале; тело, сердце, мозг и печень ее мужа также были захоронены по отдельности. «Трудно однозначно определить истоки этой варварской церемонии. Наверняка она близка культу реликвий а также сенсуализму сарматского воображения, привычке мыслить конкретными образами», — считает И. Дзюбкова (Dziubkova 1997, 20).

Затем тело покойного выставлялось на парадном ложе в специально подготовленной затемненной зале или в пышно убранном покое (иногда поочередно в обоих вариантах) как — можно видеть на редком изображении Кшиштофа Опалиньского, познанского воеводы: он представлен лежащим именно на таком траурном парадном ложе (1655, холст, наклеенный на дерево, масло, костел Непорочного зачатия Пресвятой Девы Марии в Серакове). Подобные «портреты во успении» как сказали бы в России, существовали в Венгрии и в Трансильвании: например, группа очень красивых по колориту произведений XVII в. изображала членов знатного рода Турзо на траурном ложе (Дьердь 1977, 10—11).

После завершения обряда прощания с покойным в родном доме его тело в гробу перевозили в церковь, где происходило отпевание. Гроб обычно бывал деревянным, обивался дорогими тканями, но мог быть оловянным. Также его обшивали с внешней стороны листовым серебром; он бывал литым серебряным, украшенным рельефами. В XVII в. верхняя крышка иногда имела небольшое окошко, через которое можно было увидеть лицо покойного. Рядом с ним помещалась таблица с описанием достоинств усопшего; позже ее клали в гроб.

Нагробный портрет крепился к торцовой части гроба, в изголовье покойного. Другой, задний торец, украшала металлическая таблица, сообщавшая важнейшие сведения о нем; иногда они могли меняться местами. На боковых сторонах гроба размещались гербы, на крышке стояло распятие, а возле гроба возвышалась нарядная хоругвь — эпитафия. Снаряженный подобным образом, покойный отправлялся в мир иной почти как египетская мумия, снабженный всем для того, чтобы достойно предстать в ином, уже не материальном мире. Здесь стоит напомнить, что в больших разветвленных родах многие родственники могли никогда не видеть того, кого явились хоронить, для них последнее прощание было и первым знакомством. В других случаях — например, на похоронах короля Яна III, по свидетельству современника, лицо его в гробу так изменилось, что «его пришлось прикрыть другим, написанным» (Czapliński,

Długosz 1970, 217—218). Все эти обстоятельства, очевидно, повлияли на появление и стилистику нагробного портрета.

Представление о самом обряде, ради которого родные, духовенство, а в случае важных похорон и должностные лица, ехали через просторы Речи Посполитой, дают сохранившиеся описания погребальных церемоний, например, великого коронного гетмана Станислава Конецпольского, о которых мы выше упоминали, происходившие 30 апреля 1646 г., оставленные их участником, Станиславом Освенцимом. Шествие из дворца в церковь, после прощания с умершим, предварила недолгая, но прочувствованная речь каноника, потом тронулись в путь. Впереди шагали отряды драгун, пешие, с мушкетами, повернутыми дулом вниз, за которыми шли представители цехов, со свечами в руках. За ними следовали двести нищих обоего пола, церковные хоругви, клирики и монашествующие. Одних монахов было 142 и «немало светских ксендзов». Замыкал шествие луцкий епископ с крестом в руках. «Дальше вели двенадцать коней, а именно — с одной стороны шесть коней, одного за другим, в различных, очень дорогих военных седлах, при каждом из них двое конюших в леопардовых шкурах, в шишаках с перьями, по солдатскому обычаю, другие шесть — по другой стороне, в попонах из золотой парчи и других дорогих тканей, волочившихся по земле, по траурному обычаю. Вели их тоже по двое конюших, в такие же накидки наряженные». За конями ехали солдаты, везя гетманское снаряжение, копье, меч, а один из них, Петр Комаровский, очень похожий на гетмана «фигурой и особенно бородой» представлял самого покойного. Он был «в атласном кармазиновом жупане, в собольей ферязи с бриллиантовой застежкой, в колпаке, украшенном китой (плюмажем. — *Л. Т.*) с запоной, с булавой, бирюзой украшенной, в руке, на превосходном и очень богато убранном коне» («а одежды эти принадлежали покойнику» — уточняет хроникер) (Там же). И только вслед за всеми ними везли на повозке, накрытой кармазиновым бархатом, гроб с телом усопшего. «Вокруг этой повозки шли сорок слуг в плащах, тоже из кармазинового бархата, несущие саван и литые свечи» (Там же). За повозкой шествовал сын гетмана, Александр, в окружении большой группы магнатов, прибывших на похороны.

В костеле гроб был помещен на катафалк, обитый бархатом, к которому вели четыре ступени. «Свечи стояли целыми охапками, лампы (лампады. — *Л. Т.*) висели дюжинами, а посредине находился серебряный ангел из сокальского монастыря, держащий лилию. Весь костел сверху до земли обит был красным дамастом. Капелла, в которой лежало тело, была

обита черным бархатом с широкими золотыми позументами» (Там же). Во время мессы пели приглашенные певцы и играла музыка, за мессой последовала проповедь, занявшая целых два часа. После отпевания в костел въехал всадник с копьем, которое переломил в церкви, непосредственно перед гробом, конь испугался, и чуть не случилась беда. (Недаром епископ Вильно Стефан Пац в 1692 г. запретил подобные въезды в церковь.) После этой церемонии гроб с телом покойного, под аккомпанемент барабанной дроби и пушечных залпов опустили в могилу, вырытую тут же, в родовой капелле. Потом начались выступления светских деятелей и представителей короля, королевичей и других высоких лиц. Во время погребения во всех городских монастырях звонили в колокола, и продолжали звонить в честь усопшего трижды в день в течение нескольких недель (Chrościcki 1970, 86).

Перед погребением крупного государственного деятеля или военного у раскрытой могилы ломали принадлежавшие ему знаки воинского отличия — меч, хоругвь, копье, булаву, разбивали печати. Архимим, в этом случае одетый в воинские доспехи покойного, верхом въезжал в церковь и с грохотом падал наземь, символизируя смерть своего прототипа. В «диариушах» (дневниках) современников сохранилось немало различных свидетельств о подобных обрядах. Так, на похоронах Эрнста Денхоффа в 1695 г. в соборе св. Яна в Варшаве «всадники (не сходя с коней), ломали о катафалк сначала шпагу, потом генеральскую булаву, а пику (ломал) пеший» (Loziński 1912, 184).

Эта необычная традиция, как считается, пришла из Западной Европы, из средневекового, скорее всего французского королевского церемониала. Традиция прочно укрепилась в сарматской Польше. Обращает на себя внимание упорное стремление как бы воскресить усопшего на время похорон, сделать его свидетелем траурного великолепия, сочетающего в себе моменты горестного прощания и вполне земного триумфа, дать ему возможность услышать прочувствованные многочасовые панегирики в его честь и в честь его рода. «Казалось, точно покойный сам себя провожает в гроб», — справедливо писал В. Лозиньский, который видел в образе архимима как бы «живой посмертный контерфект (портрет) усопшего» (Там же). Не случайно в конце погребальной церемонии кто-либо из родственников благодарил пришедших от имени усопшего. Все эти детали бросают свет, как нам представляется, на феномен надгробного портрета. Ведь его главная функция и заключалась в том, чтобы покойный предстал перед собравшимися *ad vivum* — т. е. живым — именно в момент последнего прощания, до того как земля скроет его навеки.

Напомним, что портреты-мемориалы, воссоздающие образ умерших в облике живых, совсем не редкость в европейской живописи XVII—XVIII вв., в частности, в странах Центрально-Восточной Европы. (В связи с этим хочется отметить справедливые, на наш взгляд, рассуждения В. Ракиной, которая предлагает считать посмертными портретами известные изображения П. Шереметевой в красной шали и в полосатом шлафроке (1804, Кусково) (Ракина 2004, 87—91).

В качестве примера приведем также двойной, торжественно-парадный портрет кисти Иоганна Шреттера, работавшего в 1641—1685 гг. при дворе Радзивиллов (X/м., 1646, Минск, Белорусский Национальный художественный музей). На нем представлены в полный рост две жены Януша Радзивилла — живая и умершая, причем живая — Мария Лупу, дочь молдавского господаря — облачена в черное платье, а умершая молодой Катажина, урожденная Потоцкая, представлена в пышном красном наряде с богатой кружевной отделкой, с веером в руке; на первый взгляд именно ее можно принять за здравствующую супругу Радзивилла. Изображения умерших, включенные в развернутую композицию, наполненную символическим, более или менее сложным содержанием, и превращающиеся порой в своего рода эмблему человеческого бытия, встречаются и в ряде других стран, например в Англии того же времени. Так, развернутую концепцию с морализаторским оттенком, сочетающую идею «*memento mori*» с похвалой добродетельной семейной жизни являет собой полотно художника Давида де Гранжа (David des Granges) «Семья Сальтонсталь» (X/м., 1636—1637 гг., Лондон, Галерея Тейт), на котором также представлены две жены — живая и умершая, которая, однако, тоже изображена живой. Лежа в постели, в сущности, на смертном одре, она простирает руку к своему супругу, стоящему у ложа и держащему за ручку одну из маленьких дочерей (та, в свою очередь протягивает ручку младшей). Муж, повернувшись к зрителям, указывает свободной рукой на «живую покойницу», как бы отвечая на ее просящий жест, подтверждая верность ее памяти и любовь к их общему потомству, в то время как у изголовья смертного одра сидит с младенцем на руках его вторая супруга, принявшая на себя все тяготы забот об осиротевшей семье и уже увеличившая число маленьких Сальтонсталь.

Это далеко не единичные примеры картины, на которой объединяются мертвые и живые, погружая зрителя в мир метафизических раздумий о жизни, смерти, о единой цепи, связующей тех, кто находится по эту сторону бытия с теми, кто уже пересек черту. Польский нагробный портрет, находясь в общем русле подобных мыслей, эмоций и представлений,

типичных для своего времени, все же не имеет прямых аналогов и отличается от многих других живописных изображений, тематически с ним связанных.

Погребальный портрет не только плотно вписан в паратеатральную ситуацию польской «траурной помпы», но является ее ядром в том смысле, что без жанровых дополнений и многозначительных жестов, безо всей барочной риторики, не отступая ни на шаг от верности жизненной правде, — которая в глазах поляка того времени равнялась возможно более точной фиксации внешних физиономических признаков — он должен был создать некий образ, в котором как бы вступают в синтез жизнь и смерть. Известно почти сакральное отношение тогдашнего шляхтича к реалиям, определяющим место личности в системе сословной иерархии: к гербам, титулам, должностям. Не случайно на «светских» сарматских портретах такое большое место занимают надписи, гербы, предметы, подтверждающие социальный статус портретируемого, будь то редкие в то время часы, или воинский знак отличия, или молитвенник и четки в пальцах строгой монахини или добродетельной старой дамы.

Нам уже приходилось писать, рассматривая стилистику «сарматского» портрета, что во многих из них изображение модели могло быть буквально «утоплено» в надписях и предметных деталях, сведено к роли опознавательного знака, в связи с чем и уделялось особое внимание внешним физиономическим признакам. Поэтому зрителя встречает такое обилие, мягко говоря, неидеальных лиц, кривых носов, бородавок или других недостатков, которые любой европейский художник-профессионал убрал или хотя бы затушевывал. Нагробный же портрет обязан был сохранить реальные признаки модели хотя бы потому, что, как уже говорилось, многие из прибывших на похороны родственников могли при жизни и не знать покойного. Но изображался как живой тот, кто находился уже за чертой земного бытия. Герой погребального портрета взирал на собравшихся с высоты катафалка, в свете свечей и лампад и, кажется, как бы принимал на себя роль, только что сыгранную архимимом, после того как тот, в своих блестящих тяжелых латах падал с коня и «умирал» перед толпой зрителей. Нужно сказать, что цеховые мастера, писавшие эти посмертные «контрфекты», в большинстве своем простые ремесленники (а то и бродячие мазилы), интуитивно ощущали особость ситуации и переносили на свои шести- или восьмиугольные (в зависимости от формы гроба) жестяные бляхи частичку некой метафизической тревоги, которой пронизаны лучшие произведения тогдашней польской поэзии. Всегда пустой фон портрета, отблескивающий холодным металлом, прямо или,

чаще всего, в легком трехчетвертном повороте поставленная голова, взгляд, прямо направленный в лицо зрителю, без улыбки или какой-либо иной эмоции, свет, ровно падающий на лицо — свет «ниоткуда»... Все вместе создавало особое настроение, тем более что на богатых похоронах играла траурная музыка, а священники и светские люди знали толк в риторике. Следует учитывать еще один важный момент: в проповедях эпохи сарматизма душа человеческая обычно описывается как давно уже искажившая образ Божий — он в ней «испорчен, жалок, испачкан. Теперь это полный гноя, злобы и отвращения корабль/сосуд», и лишь в минуту смерти душа возвращается к своей изначальной сущности: «После ее исхода, в тот же момент ... душа, будучи уже освобождена от тела и не будучи привязана в своем мышлении к чувственной фантазии, в один миг может представить себе и вспомнить все ... унося с собой память всех совершенных дел, добрых и злых...» Эти отрывки из проповедей Томаша Млодзяновского (1633—1700) дают представление о том, сколь важным и особым моментом виделась тогдашним польским христианам минута перехода от одного мира в другой (Корзо 1999, 24). На этой острой грани, сохраняя еще свой земной облик, но уже находясь вне мира и мирской суеты, и оказавшись «в тот же момент» лицом к лицу со своим прошлым, находятся все герои погребального портрета: и юные девушки в веночке невинности, и старые солдаты с жесткими чертами лиц и упрямым взглядом, и отрешенные от мира священники, и короли, и принцы.

Любой светский портрет XVII—XVIII вв., особенно рыцарский, шляхетский, с богатым арсеналом установленных традицией атрибутов, с изобилием гербовой эмблематики, являет собой своего рода «сарматский театр», пронизанный идеями тогдашнего этикета. И лишь в одном случае исчезал этот театр, и человек предстал в своем собственном облике — когда он оказывался перед лицом смерти. Можно было бы, несколько утрируя, сказать, что погребальный портрет, отвечая своим особым функциям, является своего рода антитезой театрализованному парадному. Поэтому в нагробном портрете если не полностью исчезают, то сводятся к минимуму атрибуты с их скрытым символизмом. Все эти зеркала, букеты, веера, птички, музыкальные инструменты, четки, часы и туберозы, выступавшие в светских портретах символическим комментарием, создававшие содержательный контекст, в котором обреталась конкретная личность, изображенная с назойливой сарматской дотошностью, «доигрывали» ее, окутывая флером иллюзии и даже поэтичности. В погребальном же портрете наконец выходит на передний план сама личность, характер.

Так в сердцевине строгого ритуала, церковного обряда, являвшаяся сакрализированным вариантом все того же «сарматского театра», но как бы находящегося и несколько вне его — как вне жизни находились сами герои надгробного изображения — рождается самый внеритуальный, жизненно точный образ обитателя Польши того времени. Складывается огромная портретная галерея реальных героев польской истории, своего рода «безмолствующего большинства» (А. Я. Гуревич), порой ничем особым себя не проявивших, но честно прошедших свой земной путь от начала до конца и ставших для своих родных и соплеменников не только воспоминанием о тех, кто только что был рядом, но и символом смертности человека, как бы вереницей персонифицированных «*Memento mori*».

Эта двойственность, рождавшая особое внутреннее напряжение образа, наиболее полно проявлялась в момент похорон. Потом оставался лишь застывший на металлической бляхе след пережитого, реквизит закончившегося представления, особенно если портрет был написан неловкой рукой «партача». (Потому и рождалось в последующие века столь небрежное отношение к потертым «бляхам», допускавшее их «вторичное использование».) Действительно, далеко не все погребальные портреты, особенно в поздний период своего существования, могли в полноте удерживать изначально дарованную им метафизическую сущность, однако оттенки, тень ее сохранили многие, в частности благодаря тому, что с самого начала сложился собственный, очень прочный канон. Можно возразить, напомнив, что если такие превосходные поэты конца XVI—XVII вв., как Миколай Семп Шажиньский или Збигнев Морштын, смогли ощутить и адекватно воплотить богатый мир сложных, мистически окрашенных настроений, то бродячим ремесленникам подобный строй мыслей был вряд ли свойственен: они просто писали, как умели, персону усопшего, а то и подправляли наспех портрет, сделанный когда-то, так сказать, «про запас», с живой модели, или (что тоже случалось нередко) копировали чужой.

Польские исследователи, в первую очередь С. Цесельска-Борковска, давно обратили внимание на существование в Речи Посполитой XVII в. широкого пласта полународной, часто наивной, но проникнутой живым религиозным чувством литературы. Она, как правило, бывала анонимной, но при этом явственно ориентировалась на испанские мистические сочинения, и сама описывала ощущения и состояния чисто мистического свойства. Не случайно польское общество в конце XVI—XVII вв. охотнее обращалось к «Житиям святых», составленным известным про-

поведником Петром Скаргой, к теологической и морализаторской литературе, чем к рыцарским романам, которыми зачитывалась Западная Европа, или к ренессансной поэзии. Как правило, поляки хорошо знали Библию. По рукам ходили «многочисленные молитвенники, всяческие “Духовные арфы”, “Розовые сады”, “Огненные столпы”, “Душевные лекарства”, “Аптечки духовных упражнений”». Цесельска-Борковска отмечает в них, при простоте языка и некоторой наивности, горячность «духовно-чувственной молитвы», умение полностью отдаться на волю Божию, отрыв от земли, экстатические состояния, «вызванные пылким саморастворением в Божественной любви», и подчеркивает, что речь идет о типично мистическом опыте, распространенном в широких кругах (Ciesielska-Borkowska 1939, 100—101). Здесь нелишним будет добавить, что в Польше как раз в это время активно переводили испанских мистиков, в первую очередь Терезу Авильскую, Луиса де Гранаду (в местной транскрипции — «Людвика Граната»), а первый в Европе перевод сочинений св. Хуана де ла Крус (в то время не считавшегося святым и весьма неудобного инквизиции) с испанского на латынь осуществил в 1639 г. польский иезуит Ян Бжехва. Так что, хотя мы не можем назвать в Польше мистиков, равных св. Хуану от Креста или Крестине Пражской — исключать широкую волну «народного мистицизма», если можно так выразиться, не приходится.

Собственные религиозные представления, созвучные с приведенными выше примерами из области литературы, имели и широкие круги населения. Пожалуй, более всего их занимала неотвязная мысль о Страшном суде, дамокловым мечом висевшая над головами христиан того времени. В этих кругах она нашла свое выражение главным образом в графике, в скромных ксилографиях, служивших иллюстрациями к религиозной литературе, хотя существовали и отдельные печатные листки с пришедшими из средневековья изображениями «танцев смерти», эмблем, составленных из черепов и скрещенных костей, скелетов с неразлучной косой и др. Как их противовес появлялись «охранные» гравюры (с изображением избранных святых, чудотворных икон, четок, дарохранительниц), которые часто приносили из своих странствий паломники. Их было тогда очень много, они доходили даже до испанской Компостелы. В ряду этих «христианских талисманов» особой известностью пользовалась аллегорическая композиция, посвященная четкам, старинный культ которых получил особое распространение после победы при Лепанто (1571 г.), одержанной христианами над турецкой флотилией, когда все корабли христиан были украшены четками. То, что сам вид молитвы

по четкам, требующий религиозной сосредоточенности, становился привычным, если не главным в религиозной практике всей страны, в том числе в ее низовых слоях, представляется весьма важным. Разумеется, рядом существовали и открытые суеверия, и остатки язычества. Но нам хотелось подчеркнуть наличие в этом пестром, фольклоризованном сплаве христианско-мистической компоненты, о чем свидетельствуют, например, иллюстрации к поэме Клеменса Болеслаvia «Устрашающее эхо последней трубы», имевшей беспрецедентно широкое хождение в XVII, XVIII и даже в XIX вв. То же можно сказать и об украшающих ее экспрессивных гравюрах в изданиях 1700 и 1726 гг., исполненных неизвестными резчиками.

Противовесом этой мрачной поэме, настоящей «Апологии воздаяний за грехи» могут служить работы членов художественной династии Чернингов — Давида и его сына Яна, происходивших из Силезии (середина XVII — середина XVIII вв.). Обращают на себя внимание их гравюры с изображением Иисуса и Девы Марии на титульных листах трудов Яцека Либериуса «Госпожа неба и земли» (гравюра на меди, 1650) и «Господин неба и земли» (гравюра на меди, 1665), по своему стилю и настроению очень напоминающие литературные произведения того времени: наивная патетика, искренность религиозного чувства и приближенность божественных образов к земным. Еще определеннее сказываются эти черты «личной религиозности» в работах, исполненных для частных лиц (часословы, молитвенники), в которых учитывались пожелания последних. Таково, например, совершенно неортодоксальное, трогательное изображение младенца Иисуса, старательно выметающего метлой сор (грехи) из огромного, раскрытого человеческого сердца (гравюра на меди, 1645—1650). Во всяком случае, в религиозности польского общества в период рекатолизации активно присутствуют черты, в ряду других факторов способствовавшие, как нам кажется, появлению погребальных портретов, которые говорили с прихожанами на том же языке, обращались к тем же понятиям, что звучали в проповедях для паствы, заполнявшей костелы по воскресениям. В связи с этим можно вспомнить слова И. Бехера, адресованные поэтам времен Тридцатилетней войны: «...Царство Бога все больше вовлекается во внутренний мир самого человека» (Бехер 1985, 162).

Погребальный портрет и его функция заставляют вспомнить и афоризм Збигнева Морштына: «Человек — это контерфект (т. е. портрет, образ — *Л. Т.*) целого мира». Мир же двойственен; созданный Богом и носящий на себе отблеск Его величия, он в своем нынешнем виде являет

собой «непостоянное, ненадежное, жестокое, грубое и скоропреходящее житие», где «ласкают, чтобы умертвить; возвышают, чтобы низвергнуть, (...) чтят, чтобы обесславить» и «карают без помилования» как охарактеризовал, вслед за Геварой, земное бытие Гриммельсгаузен — современник сарматов. В человеке плотское постоянно борется с духовным, и буквально каждый его шаг по земной тверди, каждый его поступок эхом отзывается в перспективе будущей загробной жизни. Готовясь к ней, «учась умирать», многие представители польского общества стремились обставить описанный выше переход способом, резко отличным от традиционной траурной помпезности.

Вот завещание знатного магната, Миколая Вольского, на чьи средства был построен известный монастырь на Белянах под Краковом: «Исполнителей (...) обязываю, чтобы они (...) без изыска, без украшений, тело мое отвезли в Беляны, на ночлегах раздавая нищим деньги, ради отпущения моих грехов. Гроб ни бархатом, золотым или серебряным, а лишь сукном, какое в доме найдется, гвоздями обить, а повозка моя должна быть безо всяких покровов (...), а вторая (повозка. — *Л. Т.*) такая же, пусть будет под девизами св. Марии Египетской» (Chrościcki 1974, 64). Шляхтич Слупецкий настаивал в своей последней воле, чтобы «в знак покаяния за грехи тело мое, как грешника, безо всяких церемоний ночью в могилу бросили» (Там же, 61). Ст. Конецпольский тоже просил, чтобы «тело его как можно скорее земле было предано, безо всякой пышности», при этом большие средства оставлял духовным лицам и нищим, чтобы те и другие молились за отпущение его грехов. Подобные завещания встречаются нередко. Епископ Анджей Залуски в завещании 1701 г. настаивал: «Никаких церемоний на моих похоронах чтобы не было, ибо эти торжества ничего не дают, — пустые траты, оскорбление Бога...». Сильное впечатление производит завещание одного из героев польской истории, знаменитого полководца Станислава Жолкевского, обращенное к жене: он просил, чтобы его погребли «без помпы, безо всех этих коней и кирас», но если ему суждено пасть на поле боя, то «вместо черного бархата, означающего печаль, пусть гроб накрыт будет пурпуром, в знак пролитой для отчизны крови, и это не ради какого-то тщеславия, но для того, чтобы призвать и других к добродетели», а если смерть встретит его в битве или в лагере за пределами страны, то «погresti тело там же, а над ним насыпать высокий холм, не амбиции ради, но чтобы могила моя была граничным столбом, чтобы следующий век побудить к расширению границ Речи Посполитой» (Łoziński 1912, 185). В простой грубой одежде (в которой он посещал, как пилигрим, святую землю), завещал похоронить себя один

из богатейших польско-литовских магнатов Миколай Радзивилл Сиротка (1616 г.), «повелев гроб ничем не покрывать, никаких катафалков не возводить, носилок на похоронах не носить, коней не водить, копыя не ломать, и чтобы бедняки, которых он называл своими братьями, несли его до могилы» (Gloger 1978, 57—58). Такие пожелания высказывались достаточно часто, иногда не только из смирения перед Богом, но и ради того, чтобы предупредить чрезмерные траты родни.

Известно, однако, что родственники, не желая отступать от принятых обычаев и боясь прослыть плохими христианами и нерадивыми сыновьями и дочерьми, часто не соглашались с такими пожеланиями, как не согласился с желанием матери Ян Собеский, устроивший в 1661 г. двойные похороны: скромные, под девизом «Так пожелала мать» и, на следующий день — роскошные, с полной сменой декораций и новым девизом: «Так захотел сын» (Łoziński 1912, 186). На похоронах Анны Ходкевич даже возник спор между ее духовными наставниками — иезуитами, желавшими исполнить волю покойной относительно скромности ее погребения, и родней, настоявшей на традиционной пышности (Chrościcki 1974, 65—66).

Итак, можно сказать, что погребальный портрет рождался на перекрестке трагических представлений о неизбежности безжалостной смерти, так сказать, под зов «грозного эха последней трубы», восславленной Клеменсом Болеславием, и чисто сарматской манеры всё и вся трактовать через собственные, национальные, даже домашние реалии, будничный практицизм и победительный оптимизм сармата-христианина. «Итак, — провозглашает в своей проповеди над гробом священник, — не похороны, а триумф я вижу, и это потому, ...что триумфа не может быть, пока нет победы... ибо человеческая жизнь суть война... и покуда живем, постоянно ведем мы какую-нибудь битву, а когда окончим свое бытие, то как бы уходим, победившие, с поля брани с триумфом, ибо хотя смерть и отбирает у нас жизнь, зато в замену дает нам вечное счастье, дает самого Христа» (Там же).

В соответствии с такой концепцией переход в иной мир и исчезновение навеки в гробовой тьме, с перспективой будущего распада и разложения смертного тела, которые так любило обыгрывать барокко, обставлялся в формах земного триумфа, прощание переплеталось с прославлением усопшего и всего его рода в формах светского самоутверждения. В сарматской Польше с трудом мирились с исчезновением члена своего рода из числа живых, стремясь продлить его присутствие на земном плане с помощью архимима, речей, надгробного портрета, и это подтверждается весьма нередко присутствующей в польской литературе, и далеко не

только в эпоху барокко, темой воскресения мертвых, появления их среди живых, причем эти появления чаще всего протекают вполне деловито и буднично (например, описывается, как покойная госпожа является к своей служанке, просит причесать ее, дать любимое платье, и одновременно произносит краткую проповедь о необходимости регулярно посещать костел). Я. Тазбир, объясняя эту особенность, напоминает, что «религиозная доктрина контрреформации была двухуровневым зеркалом. Она показывала мир земной и загробный, настолько приспособлявая их к ментальности потребителя, что границы между ними и реальностью оказывались фактически стерты». В результате, отмечает ученый, развивая идею Ф. Арьеса о «прирученной смерти» средневековья, многие элементы которой еще свободно функционировали в эпоху барокко, — для поляка того времени «смерть воспринималась, как простая смена места жительства». (Tazbir 1971, 109).

В качестве подтверждения этого тезиса приведем текст, тщательно воспроизведенный церковным хроникером XVIII в. по надписи на гробнице, составленной очевидцем XVI в.: в нем подробно повествуется о том, как в 1544 г. познанский кафедральный собор стал свидетелем удивительных событий. Лаврентий Поводовский, бывший мальтийский рыцарь, для сохранения своего рода ставший отцом шести детей, умирает. Похороненный в капелле собственной фундации, он делает ее местом необыкновенных происшествий. Каждое воскресение, каждый праздник, с первым ударом колокола он вставал из гроба и выходил в костел. «Позор живым, — провозглашает автор текста, — которых и к полудню не разбудишь всеми колоколами! В рыцарских латах становился он перед алтарем на самой середине (собора), а на чтении Евангелия всегда вынимал меч из ножен. Так он напоминал о древнем обычае поляков, и чего не успел при жизни — доканчивал после смерти. Все смотрели на гостя из гроба, он же ни на кого не смотрел, ни слова не сказал шептавшимся. Так он учил всех своим примером быть скромными перед алтарем, не грешить ни словом, ни взглядом. После окончания службы возвращался к себе в гроб, как домой». В первые дни вид его был страшен, позже он стал «пригляднее». История эта приведена в «Гербовнике» Несецкого, т. е. уже во времена Просвещения, когда идеалы сарматизма, в том числе религиозные, догорали. Однако автор ничуть не удивляется описанному происшествию, видя в нем еще соблюдение национальной традиции, и, пользуясь случаем, укоряет в ее забвении своих современников.

Галерея посмертных портретов, оставленная поляками XVII—XVIII вв., чрезвычайно обширна, она являет собой «коллективный портрет», на ко-

тором присутствуют представители всех возрастов и всех групп шляхетского населения, духовные лица, воины, помещики, женщины и, что хотелось бы особенно отметить, — дети. Задолго до того, как детский портрет утвердился в польской живописи, он был широко представлен в надгробных изображениях. Иногда они бывали вполне условны (особенно когда речь шла о младенцах), но в других случаях появлялись произведения, исполненные не только реализма, но и истинного обаяния, насколько это допускали условия самого жанра. Таковы портреты двух рано ушедших из жизни девочек из рода Миленцких — Констанции Ядвиги и Анны Элеоноры (1679). Обращение к ним вызывает еще одну важную тему.

Выше мы говорили о реализме погребальных портретов, об отсутствии в них парадности, о редкости появления на «бляхах» различных аксессуаров, характеризующих знатность происхождения, богатство, место, занимаемое в обществе и т. д. Все это верно относительно самого изображения. Однако, как уже упоминалось, портрет был не единственным украшением гроба: на противоположном торце последнего находилась гравированная таблица, на которой были указаны главные «анкетные данные» усопшего, (происхождение, имена родителей, титулы, перечислялись принадлежащие ему угодья, добродетельные поступки, главным образом, строительство церквей, калварий, помощь монастырям и т. п.) или героические деяния — в зависимости от того, о ком шла речь. Эти надписи впоследствии включались в композицию эпитафии, в которую мог превратиться надгробный портрет, или занимали важное место на щите, обычно овальной формы, в верху которого крепился снятый с гроба портрет, а под ним — упомянутая таблица. Вокруг них по окружности располагались гербы: такие щиты вешались в церквях и являлись одним из важных элементов интерьера. Надпись на таблице выступает как комментарий, дополнение к самому портрету. Она включает его в русло старопольских представлений об идеале личности, одновременно заставляя нас вспомнить о вездесущности эмблематического мышления в эпоху барокко.

Портрет, украшающий гроб, воспринимался в польском сарматском обществе всегда в сопоставлении с текстом, играющим здесь роль сускрипции эмблемы. Тексты же, сами по себе, могут, как кажется, рассматриваться как определенный жанр тогдашней литературы. Это краткие биографии, написанные обычно по-латыни и близкие по стилистике к проповеди. Они исполнены морализаторско-религиозных настроений, сквозь которые проступают живые человеческие чувства. Характерно, что очень многие из них написаны от первого лица, подобно тому, как надгробный

портрет всегда писался *ad vivum*, а родственники благодарили присутствующих от лица покойного. Читателя погребальных инскрипций буквально оглушает хор голосов, взывающих к его душе и религиозному чувству — «Стой, прохожий!», «Остановись, путник!», «Задумайся, прохожий, над брэнностью человеческой жизни. Ибо мы, люди, не знаем, что принесет нам грядущий день», «Взгляни, путник! Развертывается перед тобой образ брэнности и видение твоей короткой жизни!» — звучит с жестяных, серебряных, позолоченных нагробных таблиц, наставляющих прохожего: «Внимай любопытным оком, что поведает тебе эта гробница». Остановись и прочти, кем был покоящийся под плитами собора, под твоей ногой, другой странник, уже завершивший свой путь.

Разумеется, и этим надписям свойственен столь характерный для погребальных церемоний панегиризм. Если им верить — то Польшу населяли исключительно воинственные рыцари — образцы мужества, рачительные хозяева — благодетели церкви и бедных, и неизменно добродетельные дамы — идеальные матери семейства, монахини в миру. Эти надписи восполняют тот недостаток риторики, который специфическая функция погребального портрета у него самого отняла, но без которой сарматская Польша не мыслила себе изображение члена шляхетского сословия. Однако, опять-таки из-за специфики названной функции, в этих эпитафиях, то стилистически точно выстроенных, то трогательно неуклюжих, проскальзывают и живые ноты, убеждая в незыблемости вечных вопросов и повторяемости человеческих судеб, чувств и эмоций перед лицом смерти близкого человека. «Лучший из мужей возвел для столь же прекрасной жены этот вечный, как пирамида, памятник из своих воздыханий (идуших) из глубины сердца и души» (1720 г.). Иоанна Тереса Лещинска «заслуживала бессмертия за свои дела, но уплатила долг брэнности всего земного. Так сокращает смерть то, что люди хотели бы продлить на долгие годы». А Марианна Брониовска «была сердцем, наградой, хвалой и воплощением любви» (1715 г.) (Dziubkova 1997, 58).

Трогательны надписи на таблицах, посвященных детям. «Слава Всемогущему и Всесильному Господу. Зачем ты так спешишь, прохожий? Задержись, хотя время бежит так быстро — сверни с дороги, взгляни со вниманием на судьбу одного человека. Этот маленький гроб — символ человеческой судьбы, являет собой тот парадокс, что слабые растения питаются (корнями) под землей, дабы из цветка произросли плоды вечной жизни. Могила эта скрывает нежное растение со старинными корнями — любимую Констанцию Ядвигу, дочь высокородных родителей: Адама Константы Меленцкого из Мелетина и Анны из рода Гоженъ-

ских. Усопшая указывает нам на непостоянство Постоянного и постоянство Непостоянного натуры. В то время как строятся планы на будущее, бутон расцветающего цветка внезапно вянет (...) Она родилась дня 25 января, окрещена 8 февраля 1674 года, умерла 15 сентября 1679 года. Памятник этот воздвигли погруженные в скорбь родители» (Там же, 117). Портрет Констанции Ядвиги — пожалуй, самый поэтический из детских портретов, существующих в Польше того времени, как и портрет ее сестры, Анны Элеоноры, умершей в еще более раннем возрасте. Ее эпитафия гласит: «Слава Высочайшему, Всемогушему Богу. Нет ничего вечного под небом. Прохожий, здесь под твоей стопой, заключен в святыни благородный прах, который, пока он придавлен надгробием, лежит в бездействии (т. е. бездействует, ожидая воскресения перед Страшным Судом. — Л. Т.) Вот говорит младенец, звучит (его) лепет. Благородная девочка, Анна Элеонора, которую при восходе Солнца Правды подарили мрачнейшему и исчезающему свету Адам Константы из Мелетина и Анна Гожельска (...) Ты ждешь голоса из замкнувшихся уст! Слушай, я, Ануся Элеонорка, в этот преходящий мир была послана в году 1675, 20 августа. К блаженному нимбу хвалы и вечной жизни в 1679, 7 января, была призвана. Я должна была умереть, чтобы жить, и если бы не умерла — то умерла бы, все же утратив — все приобрела. Что это значит? Если ты веруешь — узришь, что со всякого ока всякая слеза будет осушена. Скажи другим — я ушла. Этот памятник поставили родители в 1679, 13 февраля» (Там же, 102).

Или, напротив, краткая надпись — истинный вопль души, прорывающийся сквозь привычную риторику: «Горе! Горе! Во цвете юности похищен у друзей этот цветок. Я здесь почию, Адам из Вербна Павловский (...) Смерти (досталась) игрушка, братьям — похороны, отцу — предначертанный жребий, матери слезы, мне — болезнь, праху покойных — ничего. Я увял в 1722 году, 15 апреля, десяти лет от роду. Ступай дальше прохожий, и прощай» (Там же, 129). Другие надписи не столь искренни и поэтичны, часто это краткая справка об имени, происхождении и владениях, упоминаются муж, жена, количество детей (здесь встречаются цифры 12 и более), и, конечно, приводятся все гербы. Но чаще портреты общественных деятелей и военных сопровождают отлично составленные латинские тексты, выдающие руку профессионалов; примером могут служить инскрипции к портретам Миколая и Войчеха Бендзыньских (60—70-е годы XVII в.). Так что весь комплекс слагаемых погребального действия представляет собой неоценимый материал, хранящий историю поколений, прошедших по польской земле, и часто это их единственный след.

Если попытаться представить эволюцию погребального портрета, то главными ориентирами окажутся соответствие изображения и текста тем особенностям мировоззрения и образа жизни, которые существовали в польском обществе в тот или иной момент его истории. Есть, конечно, и стилистические особенности, но они не играют главной роли, тем более, что портрет по условиям своей функции был очень каноничен. Разумеется, особое значение для атрибуции имеют костюм, прическа, украшения (серьги и бусы) изображенного. Они несут четкую символистскую нагрузку. «Жемчуг, означающий слезы, чистоту, а также царство небесное и Христа, приобретает здесь глубокое обоснование. Также золото, символизирующее небо, сапфиры, в которых находили аналогию совершенству небесного царства, или гранаты, символизирующие смерть и надежду вечной жизни занимают свое место в идейном послании этих изображений», — утверждает И. Дзюбкова. (Dziubkova 1997, 24—25). Свою роль играл и растительный орнамент, обычно украшающий края металлической бляхи: чаще всего здесь встречаются дубовые листья, грозди винограда, шиповник — дикая роза, которые также несут в себе зашифрованную информацию, связанную так или иначе с идеей смерти и воскресения.

К началу, а еще больше к середине и второй половине XVIII в. меняется облик поляков на их посмертных изображениях, что касается в первую очередь женщин. Теперь они предстают «на зов Последней Трубы» в модных прическах, с непокрытыми головами, сильно декольтированные согласно моде и обильно украшенные драгоценностями. Затаенный глубоко в зрачках страх смерти им больше не свойственен, и теперь портрет становится разновидностью — пусть особой — чисто репрезентативного изображения. Светское начало постепенно побеждает, вытесняя строгие лица — на них появляется улыбка. Одежда становится европейской. Модным делается театрализованный рыцарский портрет в латах, с красным плащом через плечо, появлявшийся ранее обычно в изображениях иностранцев, приходят и уходят парики, и постепенно, с самой шляхетской Речью Посполитой, исчезает и «*Pompa Funebris*». Происходит это не сразу и не полностью. Например, в 1826 г. в Варшаве (отмечавшей дату смерти русского императора Александра I в кафедральном соборе по проекту Ю. Кубицкого и А. Голоньского был воздвигнут торжественный катафалк — традиционный *castrum doloris*, — выдержанный в классическом стиле; в собор во время торжественной поминальной службы, по старопольскому обычаю, въехали и всадник в рыцарском вооружении, и слуга с копьем, которое и было переломлено перед катафалком, на котором стоял бюст императора (Chrościcki 1974, 87)). Не был забыт старо-

польский обычай и в XX в. В начале 1960-х большой успех имела пьеса драматурга Богдана Дроздовского «Кондукт», сюжет которой состоял в том, что гроб рабочего, который должен быть захоронен в его родных местах, сопровождают его сослуживцы. Сделать центром интриги погребальный «кондукт», на протяжении которого покойник в своем гробу все время присутствует на сцене и является главным мотором действия, могли, наверное, только потомки участников бесчисленных сарматских погребальных торжеств.

Очевидно, что пласт связанных культурных и художественных форм погрузился в анналы национальной памяти, остался в сознании поляков, превратившись в частицу национальной традиции и национального характера.

Л и т е р а т у р а

Бехер 1985 — Иоганнес Бехер о поэзии XVII века. История немецкой литературы. М., 1985.

Дьердь 1977 — *Дьердь Р.* Лучшие произведения Исторической картинной галереи / Пер. с венг. Будапешт, 1977.

Корзо 1999 — *Корзо М. А.* Образ человека в проповеди XVII века. М., 1999.

Лескинен 2002 — *Лескинен М. В.* Мифы и образы сарматизма. М., 2002.

Ракина 2004 — *Ракина В.* Живописец Николай Аргунов. М., 2004.

Chrościcki 1970 — *Chrościcki J.* Projektanci i wykonawcy katafalków w I poł. XVIII w. // *Rococo. Studia nad sztuką I poł. XVIII w.* Warszawa, 1970.

Chrościcki 1974 — *Chrościcki J.* Pompa Funebris. Z dziejów kultury staropolskiej. Warszawa, 1974.

Ciesielska-Borkowska 1939 — *Ciesielska-Borkowska St.* Mistycyzm hiszpański na gruncie polskim. Kraków, 1939.

Czapliński, Długosz 1970 — *Czapliński W., Długosz J.* Życie magnaterii polskiej w XVII wieku. Warszawa, 1970.

Dziubkova 1997 — *Dziubkova J.* (red.) Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych. Katalog. Poznań, Muzeum Narodowe, 1997.

Gloger 1978 — *Gloger Z.* Encyklopedia staropolska. Warszawa, 1978. T. 4.

Łoziński 1912 — *Łoziński W.* Życie polskie w dawnych wiekach. Lwów, 1912.

Tazbir 1971 — *Tazbir J.* Rzeczpospolita i świat. Wrocław, 1971.

Wiliński 1949 — *Wiliński St.* Wielkopolski portret trumienny. Biuletyn sztuki i kultury. Warszawa, 1949, № 3—4.

Wiliński 1958 — *Wiliński St.* U źródeł portretu staropolskiego. Warszawa, 1958.

И. А. Морозов

Переживание смерти в игре как аспект становления личности *

В ряде наших работ мы уже касались проблемы «физиологии игры», ее связи с «естественными» жизненными процессами и важнейшими этапами человеческой жизни от рождения до смерти, и тяготения игры к ситуациям «перехода» (Морозов 2001-1; Морозов 2001-2; Морозов, Слепцова 2004, 36—42; Морозов 2006). Смерть, без сомнения, является важнейшей категорией бытия и связана с главным «переходом» в человеческой жизни, о сущности которого до сих пор нет однозначного мнения. Вместе с тем реальный акт смерти предельно «физиологичен», полон чувств и эмоций (Арьес 1992). И во всех этих проявлениях, несмотря на кажущуюся парадоксальность и даже кошмарность этого соседства, смерть сопровождает игру. В настоящей статье рассматриваются различные аспекты переживания смерти в игре и роль этих факторов в формировании личности.

* * *

Игра по определению включает в себя жизнь и смерть, поскольку сам процесс игры осознается всеми участниками как форма существования, некая модель жизни. Осознание этого симбиоза отражено в семантике слова *кон* (родств. слову *конец*) и производных игровых терминах *коно-ваться*, *коновиться* или *конаться*, где «кон» — это не только ‘черта, рубеж; место игры или ставка в ней’, но и ‘очерченное место, круг’, ‘братство, товарищество’, ‘очередь; начало и конец; выигрыш и проигрыш’, ‘гибель, смерть’ (Даль 1881, 154; СРНГ 1978, 241—243). Совмещая в себе значения «начало», «конец», «круг», слово *кон* выражает народное понимание жизненного цикла. Смерть в этой системе представлений (ср. *конать*, *пойти в кон* ‘умереть’, *кончина* ‘смерть, предел бытия, конец’) предполагает не гибель, а переход в иное состояние *кон* — «новое рожде-

* Работа выполнялась при поддержке гранта РГНФ № 07—01—00257а «Роль игровых факторов в формировании личности и определении жизненных стратегий».

ние, начало», что подтверждается народно-христианскими афоризмами: «Родится человек на смерть, а умрет на живот» или «Родимся на смерть, а мрем на воскрес»; следовательно, смерть может быть «дана на возрождение» к вечной, духовной жизни (Даль 1880, 541; Даль 1881, 319; Даль 1882а, 513). Согласно этой концепции жизнь циклична и повторяема, как это обычно бывает в игре: в духовном смысле и реально — после второго пришествия Христа. Отсюда значение *кон* 'очередность' (*по первому кону* 'в первый раз'), играющее важную роль и в играх (ср. *конание* 'жеребьевка'). Такие игровые значения слова *кон*, как 'место игры', 'ставка в игре', 'один этап, цикл игры', являются производными от упомянутых выше.

Игровой термин *кон* обладает и специфическими значениями — 'почетное место', 'круг сверстников, друзей', которые связаны с традиционными представлениями о славе и чести, почете. На этих значениях основаны выражения «на кону стоять или сидеть» — 'о девушках-невестах, стоящих или сидящих на самых видных и почетных местах — в сутках, на глибоке' и «поставить молодух на кон» — т. е. 'поставить их на то место в храме, где будет происходить венчание' (Морозов, Слепцова 2004, 101, 502, 507), причем иногда указанные действия сопровождались «почетным» обездом церкви свадебным поездом, что позволяет предположить связь понятия «кон» с символикой «круговины». «Круговина», известная по церемонии распития общей чаши всеми участниками обрядового застолья, свидетельствует о символической связи всех членов общины, закрепляющейся при различного рода обрядовых обходах или, например, масленичных катаниях «по кругу», когда участники масленичного поезда стремятся объехать все окрестные селения. Именно в этом контексте нужно рассматривать выражение «на миру и смерть красна» (Даль 1881, 330), где «мир» — это и «круговина», и «кон».

Тот факт, что игра изначально связана со смертью, поддерживается и наличием в игровой номенклатуре, связанной с «пищевыми кодами», различных наименований блюд, характерных для поминального застолья: кисель, каша, блины (Березович, Пьянкова 2007).

Вместе с тем именно игра и сопутствующее ей веселье являются самым эффективным средством нейтрализации смерти, ибо «в веселый час и смерть не страшна», а «веселому жить хочется, помирать не можется», поэтому «смертный час неминуемый путь — а чарочку винца обойти нельзя!» (Даль 1880, 186; Даль 1881, 522).

Для участников игры проживание условной игровой реальности в большинстве случаев является вполне реальным, иначе говоря, мало отличается от реальности. Хотя в данном случае, конечно, необходимо говорить

о субъективном переживании процесса игры или «внутренней» точке зрения, поскольку с позиции внешнего наблюдателя нет ничего «реального», скажем, в детских играх в «войну» или в милиционеров, разыскивающих воображаемых преступников или выполняющих их роль игроков. И хотя принято считать, что одним из базовых признаков игры является ограниченность и условность игровых коллизий, их зависимость от игрового хронотопа, не менее безусловна и другая точка зрения, которая акцентирует внимание на неподдельности и искренности игровых переживаний, стремлении участников полностью войти в роль и «раствориться» в ней. В этом смысле игровая «смерть» также вполне реальна.

Если судить по игровой терминологии и логике игровых сюжетов, **целью игры является смерть**. Ведь в большинстве случаев противника в процессе игры стараются «убить». Причем это относится не только к игровым средствам, игровому инвентарю, который символизирует и часто замещает реальных игроков (например, могут «убить», «срезать», «залупить», «съесть» карту противника в карточной игре, стоящие на кону кости при игре *в бабки* или фигуру при игре в шахматы), но и к реальным игрокам. Термины, обозначающие убийство или смерть противника, широко распространены даже в тех играх, логика сюжета которых не предполагает такого исхода (например, в народных играх *в лапту* или *в прятки*). Эта логика настолько «естественна», что преодолевает, к примеру, даже жесткие цензурные барьеры в лозунгах современных футбольных болельщиков, которые на своих огромных баннерах призывают команду противника *умереть* или желают своей команде противника *доконать, убить его* («*Kill them!*»). На фанатских шарфах болельщиков московского «Спартака» середины 1990-х годов была выткана надпись «Смерть врагам!» (см., например: АФФ 2007, <http://redwhite.ru/foto/piter96/piter8.jpg>; <http://redwhite.ru/foto/Yarik05/Yarik17.jpg>). Она неоднократно появлялась на спартаковских баннерах этого периода. Стилистика данного лозунга максимально приближена к плакатам военного времени, на которых пожелание смерти врагу выглядит «весьма уместно». Появление такого призыва в контексте игрового противостояния может быть объяснено единственным образом: смерть является одним из ожидаемых и вероятных исходов поединка, и ее желают противнику, «чужому» в социальном или мифологическом смысле.

В большинстве игр противник-антагонист обозначается словами, проявляющими его «чуждую», «потустороннюю» сущность. Нередко это «иноземцы», разбойники, хищные звери или птицы, противопоставленные «домашней живности», либо inferнальные существа и покойники.

Если учесть мифологические коннотации, связанные с играми *в жмурки* и *в прятки*, позволяющие интерпретировать их как игру с мертвецом (Морозов, Слепцова 2004, 691—697), то символическая гибель проигравшего и его переход в категорию покойников (водящего в игре) оказываются достаточно мотивированными и понятными. То есть с точки зрения мифологической мотивации смертельный исход для проигравших в такого рода играх является «вполне естественным», диктуемым логикой сюжета. К этой группе игр примыкают не только игры с символикой войны или охоты, в ходе которых гибнут игроки, изображающие «добычу», но и многие народные игры с развернутым сюжетом типа «ворон/коршун», «ящер», «коструб/Кострома», чешско-словацкий «жид/жидачек» и др., центральным персонажем которых является покойник или хтонический персонаж, обладающий признаками мертвеца (Морозов 1998, 255—265).

Конечно, в большинстве случаев **смерть в игре является фигуральной**. Во многих играх она присутствует символически. Например, игра *в молчанку*, в ходе которой игроки стремятся рассмешить или заставить друг друга говорить, является способом выявления «живого среди мертвых» или «чужого среди своих». Причем, поскольку молчание и смерть в фольклорной и литературной традиции обычно отождествляются (Богданов 1997, 190 и след.), то в первом случае игроки представляют собой лишенных речи представителей иномира, «мертвецов», так как игра, как правило, совершается на святки, а заговоривший или засмеявшийся свидетельствует о том, что он «живой человек» (Пропп 1986, 81) и подвергается наказанию: «В молчанку играют следующим образом. Предлагают ничего не говорить или не смеяться или что-нибудь другое, а тому, кто не выполнит этого, надо что-нибудь сделать: съесть с пригоршню угольев, поцеловать какую-нибудь старуху, сходить на гумно и принести сноп соломы, встать на голову вверх ногами, облить водой всего — с головы до ног, выпачкать лицо сажей, бросить в рот горсть пеплу и т. д.» (Ивонинский 1898, л. 32—33).

Во втором случае засмеявшийся, т. е. «оскаливший зубы» «чужак» — скорее всего как раз мертвец, который подвергается наказанию («нейтрализации») и изгнанию. В этой трактовке игровая символика апеллирует к фольклорному образу мертвеца, отраженному в обрядовых и игровых масках «покойника» или «умруна», наделенных огромными оскаленными зубами (Ивлева 1994, 177; Морозов, Слепцова 2004, 563).

И все же **в любом случае нельзя утверждать, что смерть в игре является фикцией**. Дело в том, что «ненатуральность», «невсамделишность» игровой смерти, символически связанной с игровым поражением или проигрышем,

полностью нейтрализуется вполне реальными социальными последствиями. **Игровой проигрыш обычно обозначает смерть социальную**, поскольку он влечет за собой утрату ценностей и имущества, а следовательно и поражение в правах, утрату статуса или иных ценностно важных личностных качеств (ср. юридическое понятие *гражданская смерть*, относящееся к человеку, лишенному по приговору суда гражданских прав, — Даль 1880, 390). Например, проигравших часто дразнят «киловниками», т. е. обвиняют в импотенции — на Русском Севере так, скажем, поступали с потерпевшими поражение в масленичной игре «в мяч» (Максимов 1993, 367), а также с теми, кто «проиграл», т. е. оказался последним при выполнении различных сельскохозяйственных работ (Морозов, Слепцова 2004, 339—340). Нет нужды доказывать серьезность этих обвинений. Наказания во многих мужских развлечениях на все лады обыгрывают эту тему. Унизительность и обесценность этих наказаний, включение в их состав различных способов истязаний, напоминающих пытки, кормление землей или пеплом, насильственное обнажение и т. п. (Покровский 1994, 61—63; Морозов 1998, 113—148; Морозов, Слепцова 2004, 483—487), подчеркивают низкий статус проигравших, который они могут восстановить лишь пройдя заново (пусть и в игровой форме) те испытания, которым обычно подвергаются новички и неофиты для получения статуса полноценных членов сообщества. Как известно, эти испытания включают в себя различные символические формы ритуально-обрядовой смерти и воскрешение, сопровождаемое изменением облика, истязаниями, в том числе с сексуально-эротической символикой, вымарыванием сажей или экскрементами и проч. (Пропп 1986; Элиаде 1999).

Именно боязнь быть ввергнутым в состояние «социальной смерти» можно объяснить упорство и ожесточенность во время игровых состязаний, которые порой переходят в кулачный бой и драку, как это нередко случалось во время игр «в мяч/в килу» в северно-русских деревнях. И именно этим объясняется участие в иных рискованных и чреватых увечьями и даже смертью традиционных развлечений, например, в играх «в верховой шар» («ликаро»), во время которых, по свидетельствам очевидцев, деревянный шар, величиной с кулак с огромной силой и скоростью выбивался в поле, где его должны были поймать полевые игроки (Морозов, Слепцова 2004, 768—775). Причем вместо шара иногда использовался шарообразной формы камень. Любое неловкое движение в такого рода играх могло закончиться вполне реальной смертью. Однако проигрыш или уклонение от игры, т. е. «социальная смерть», представлялись участникам гораздо более неприятным исходом. Ведь *погибший* —

уже герой. Как говорится, «на миру и смерть красна». Проигрыш же связан с *потерей чести* и равносителен отложенной смерти. В этом смысле смерть, конечно же, «лучше бесчестья» или «лучше смерть, нежели позор» (Даль 1880, 79; Даль 1882а, 231).

В контексте нашей темы очень показательны **азартные игры**, «философию» которых вполне отражает выражение «**пан или пропал**». В данном случае на кону часто вполне ощутимые для участников выигрыши и потери, ценность которых можно ощутить, только читая бесстрастные сообщения очевидцев прошлого о том, например, что некий крестьянин, проиграв в кости корову и жену, не нашел ничего лучшего, как повеситься. Здесь смерть как игровая развязка вполне ощутима и реальна, и можно утверждать, что эта развязка «встроена в тело игры» — ср. загадку о кабаке, в котором чаще всего и проводились азартные игры: «Стоит деревище: в деревище и сусло, и масло, и смерть недалеко» (Даль 1880, 430). Проигравший действительно теряет все: «Есть игроки страстные, играют по несколько суток и часто бывает, что последнюю корову продадут, а нет, так по выражению крестьян “в лапотке на голу ножку поидет”, т. е. все с себя проиграет: сапоги, зипун, кушак, шапку и т. п.» (Степановский 1882, л. 25). Независимо от того, продолжит ли жить потерпевший неудачу или умрет, его «социальная жизнь» при негативном исходе стремится свернуться к нулю.

Вероятность таких последствий вполне осознается, поэтому в традиционном быту азартные игры были достаточно строго регламентированы прежде всего для тех, кто не достиг определенного возраста и не стал самостоятельным человеком. А самостоятельность, как правило, присуща только женатым и экономически независимым (т. е. вышедшим из состава большой семьи «на свои хлеба») людям. Нередко к этому добавляется и «остепененность», т. е. наличие детей и полноценного хозяйства, а также возраст, так как в азартные игры больше играют «старики». Конечно, это «старики» не в нашем смысле слова, т. е. не люди весьма преклонного возраста, а это люди, успевшие «остепениться». По Далю, — это люди свободные «от ветреных, опрометчивых привычек молодости» (Даль 1881, 704). Игра в азартные игры молодежи запрещается и преследуется, поэтому молодые люди «играют где-нибудь в укромном местечке “в орлянку” и в карты “в стуколку”, чтобы большаки не увидели, иначе попадет трепака и игра будет расстроена. <...> Чтобы прекратить игру, отец подходит к играющим, дает трепку сыну и в толчки проводит его домой. Бывали случаи, что отцы, не желая заводить неприятностей с детьми публично, посылали старосту, который и разгонял играющих» (Власов 1899,

л. 4). То есть азартные игры предполагают, что человеку есть что проиграть и что играющие вполне «серьезные», остепененные члены сообщества для того чтобы осознавать серьезность игровых проигрышей и быть готовыми ради выигрыша рискнуть и собственной жизнью. И это вполне объяснимо, поскольку смерть, даже социальная, неестественна до достижения определенного возраста и статуса. Достигший же их может их растратить и умереть, пусть и только в социальном смысле. Поэтому в архаических формах тризны часто используются игровые, соревновательные способы дележа оставшегося после мертвеца имущества (Топоров 1990). Азартная игра — лишь один из способов сделать это еще при жизни владельца. «Проиграть — и умереть!» — таким мог бы быть девиз любого страстного любителя азартных игр — как традиционных, так и современных.

Переживание смерти в игре. Таким образом, можно утверждать, что игровой проигрыш, который влечет за собой «социальную смерть», на самом деле — **это разрушение и гибель персоны** в юнговском смысле, т. е. личности индивида в том виде, в каком она представлена другим, в противоположность «аутентичному Я». Термин «персона», введенный в употребление Карлом Юнгом, происходит от названия маски, использовавшейся этрусскими мимами (ФЭС 1998, 338). Согласно Юнгу, персона дает возможность индивиду взаимодействовать с окружающим миром, отражая ту роль, которую человек играет в нем. Это своеобразный компромисс между внутренней психологической структурой личности и обществом. Игровое поражение дает возможность победившему сорвать с соперника эту персональную маску, обнажить его сущность, его слабости, развеять его иллюзии о собственной неуязвимости. Проигравший уже не мастер и не силач, и на потеху всем он должен рыть землю носом или ползти на четвереньках, отбывая игровое наказание и тем самым символически погребая свою персону непобедимого игрока.

На самом деле срывание персоны, маски может быть встроено в тело игры, быть ее неотъемлемой частью. В первую очередь это относится к игровым формам, включающим в себя ряжение. В большинство сценок ряжение включает в себя либо умерщвление персонажей, либо их развенчание, т. е. срывание маски, либо сочетание первого и второго. Иногда это совершается достаточно натуралистично, как, например, в сценках с покойником («умруном») или с игровым умерщвлением ряженого, изображающего животное: лошадь, козу, медведя, быка и др. При этом с покойника срывают покровы, а с «животных» — шкуру, обнажая их не только реально, но и символически (Морозов, Слепцова 2004). Если учесть, что именно эти персонажи ряжения часто участвуют в символических

«венчании» и «свадьбе» присутствующих на представлении девушек, т. е. являются их игровыми «женихами» («сужеными-ряжеными»), то срывание с них покровов или «сдирание шкуры» символизирует не только их освобождение от маски-персоны, но и обнажение их истинной сущности. Умирая в качестве животного или хтонического персонажа, игрок-жених предстает перед своей избранницей в своем настоящем облике. И в этом смысле **игровая смерть является способом обретения нового статуса.**

Следует оговориться, что в ряде случаев в данной инсценировке речь идет о некоей «групповой персоне», манифестирующей своеобразное «тело» социовозрастной группы, т. е., к примеру, *группу* молодых парней (а не конкретного молодого человека). Отсюда разнообразные карнавалы-смеховые продолжения данной сценки с «разделянием туши» забитого животного, когда присутствующим «раздаются» отдельные ее части с соответствующими комическими комментариями. При этом каждая «часть туши» символизирует то или иное персонифицированное качество: лень, повышенную сексуальность, способность к работе, физические недостатки («кривые ноги») или иные качества (Морозов, Слепцова 2004, 579). «Групповая персона» в этом случае представляет собой совокупность личностных характеристик всех членов группы, сливающихся в карнавальный облик зооморфного персонажа ряженья. Смысл процедуры раздачи «персональных характеристик» состоит в их оглашении, публичном присвоении конкретным лицам, после чего они закрепляются за ними в качестве общепризнанных. Тем самым игровая акция оказывает непосредственное влияние на формирование имиджа индивида, его социально значимых качеств (персоны). Хотя в первую очередь эта игровая процедура была направлена на персональную идентификацию участников молодежной группы, в ряде случаев в нее вовлекались и иные возрастные группы сельской общины (Морозов 1998, 243—245).

«Персональное» в игре во многом определяется знаковыми функциями «внешних атрибутов социального», в первую очередь одежды, которая в традиционном быту входила в перечень важнейших признаков, определявших «ценность» индивида: ими он мог доказать свою состоятельность («Крестьяне гордятся многим: физической силой, нарядной одеждой, знанием и т. п., кто чем может» — Журавлев 1899, л. 16). Качество одежды влияло как на саму возможность участия молодых людей в игре (Бернштам 1988, 78—79), так и на доступность для них тех или иных игровых ролей. «Нарядная одежда» — существенная характеристика участников игры; она очень желательна, даже если игра является неотъемлемым элементом трудового процесса: «Я говорю только о толоке в период сенокоса

потому, что на ней одной у нас собираются как парни, так и девицы. Нарядно одетые, и те, и другие рука об руку гребут сено, навивают на возы и поют песни. В минуты досуга парни с девицами отделяются от старших и одной общей толпой, а иногда и парами “жирующца”, кувыркаясь по селу, а иногда гоняясь друг за дружкой» (Русские крестьяне 2005, 201—202). Одежда — это зримое, материальное воплощение персоны, своеобразная «шкура», которую участники могут в процессе игры изменять на другую, например, при церемонии смены праздничного костюма (Морозов, Слепцова 2004, 63, 115, 504—507) или во время ряженья, тем самым символически изменяя и свои личностные, персональные характеристики. То есть изменение дресс-кода — это наиболее лаконичный и простой способ символического обозначения перемены статуса, перехода из одного статуса в другой. При том, что ношение одинаковой для всех членов группы одежды играет консолидирующую роль, давая возможность данному коллективу почувствовать себя единым целым, отделенным от остальных.

В игровых формах поведения возможна и обратная метаморфоза, когда при помощи смены дресс-кода возвращаются в «дочеловеческое», природное состояние. Речь идет о поведении участников драк, которые являлись неотъемлемым элементом традиционных праздничных гуляний (Адоньева 2004, 149—150; Морозов, Слепцова 2004, 192—207). Прелюдией традиционной драки была церемония «ломания», включающая в себя подражание поведению животного (особая пластика движения, «хорканье», т. е. имитация рычания хищного зверя) и намеренное лишение себя одежды (срывание и бросание на землю головного убора, разрывание рубахи и т. п.), символизирующие «превращение в животное». Если судить по другим игровым практикам, например, по многочисленным играм, где водящий преследует игроков («гуси и волк», «волк и овцы», «коршун»/«ворон», «У медведя во бору» и др. — Покровский 1994, 162—173), в качестве «животного» чаще всего выступает хищник, в которого в конце игры «превращается» кто-то из проигравших. Это, по-видимому, свидетельствует о том, что по шкале «человеческое — звериное» именно хищник (а не преследуемые им «гуси», «цыплята», «овечки» и др.) является наиболее ярким выражением «животного» начала. Не случайно игрок, выполняющий роль преследователя, может обозначаться и как «черт» (Покровский 1994, 171), т. е. как представитель inferнального демонического начала. Его антагонисты обычно наделяются человеческими чертами и обобщенно называются «дети» или «детки», хотя именно дети (челядь, отроки) являются представителями наименее престижной возраст-

ной категории, которых в традиционных обрядовых практиках часто обозначают как животных («козел», «баран», «заяц», «телка» и др. — Морозов 2001, 60). В этих случаях «превращение» игрока в животное-хищника символизирует переход в более престижную социовозрастную группу, что предоставляет ему дополнительные права и полномочия: пойманных им «деток» хищник может «пытать», «запирать в клетку», «съедать» и т. д.

В связи с этим вполне уместно рассмотреть **языковую семантику, сопровождающую сдирание шкуры и обнажение**, а следовательно изменение дресс-кода. В русской культурно-языковой традиции понятие «обнажение» чаще всего имеет отрицательные коннотации, что обусловлено негативной оценкой тесно связанного с ним понятия «голый» («нагой»). Признак «нагой» в народной культуре обычно отождествлялся со значениями «бедный», «неплодоносящий», «голодный», с одной стороны, и «чужой», «природный», «демонический», с другой (Славянские древности 1995, 517—518, «Голый»; Славянские древности 2004, 355—360, «Нагота»).

По В. И. Далю «голый» — это «бедный, обнищавший», а также «пустой, бессмысленный, неплодородный», «голь» — «нищета, бедность; беднота, бедняки», «нагота», «нагость», «наготинье» — «бедность, нищенство, голытьба», «нагиш» — «бедный». Связанные с этими оценочными значениями фразеологизмы также, как правило, окрашены негативно: «гол как бубен (как сокол; как перст; как осиновый кол)», «голый да голодный, нужий да холодный», а также «голые слова», «голые речи» «неправедные, лживые разговоры; наветы» (Даль 1880, 371; Даль 1881, 394). Негативно-сниженный смысл имеют и производные слова: «гологрыз» — «бедняк, нищий»; «головес» — «повеса» и «головесить» — «повесничать, слоняться без дела», «головерт» — «франт, щеголь, мот», «голомыс», «голомыга», «голошмыга» — «бездельник», «голомолза» — «разиня, растяпа, растеряй»; «гологолить» — «болтать вздор, балясничать, балагурить», «голопрение» — «пустая болтовня», «голомозгун» — «пустой умствователь, лжемудрец», «голохваст» — «бахвал, хвастун, пускающий пыль в глаза» и «голомудрый советник» — «лжемудрый, неразумный», «нагольничать» — «похваляться» и др. (Даль 1880, 372—373). В этих диалектных словах ключевыми являются значения «лишенный имущества» и «пустой», которые, в свою очередь, связаны с семантическими полями «нищета, бедность» > «бездельник, повеса, растяпа, мот», т. е. те, кто своими действиями порождает нищету, и «ложный, не истинный» > «глупец, болтун, бахвал, обманщик», т. е. те, для кого характерны «пустые», неистинные, ложные речи — ср. «пустой язык» «о лживом человеке» (СРНГ 1999, 148, Ряз.). Кроме того, о болтливом человеке говорят, что у него «язык на по-

лом месте» (*Тюмен.*), при том, что выражение «полое место» обозначает бедность и нищету (*Калин.*), а «полый рот» при этом — ‘тот, кто не умеет молчать, хранить тайну’ (СРНГ 1995, 176, *Волог.*).

Таким образом, оголение в языковом сознании связывается с отсутствием качества и тождественно частице «не» или «пусто»: «голословный» ‘бездоказательный, ни на чем не основанный’ — то же, что «пустослов(ный)», а «голомудрый» — то же, что «немудрый». Характерна связь семантики обмана с демоническим началом: «лукавый» ‘хитрый, двуличный, коварный, криводушный’, ‘злонамеренный’, ‘бес, дьявол’ (Даль 1881, 272); при этом, по словам архиепископа Московского и Калужского Платона (Левшина): «Ложь всякая есть от диавола, и ненавидит Господь уста лстивая и язык лукавый» (НКРУ 2007: «Слово при посещении церквей божиих», 1771 г.).

Фактически «обнажаться» — это ‘лишаться чего-либо’ (ср. выражение «Обнажился я милости и любви твоей» — Даль 1881, 604), то есть обнажение связано с утратой имущества или ценностей, в том числе при помощи «обдирания» («Ободрали его как липку!» и «ободранец» — ‘нищий, бедняк’, т. е. то же, что «голодранец»), «сдирания шкуры», пусть и символического («драть шкуру» ‘вымогать последнее’) и может вести к бедности и нищете, а иногда и к гибели — ср. смертельно опасного банного демона «обдериху» или сдирающего с человека кожу черта (Власова, 1998, с. 361—362, 535).

Отметим, что общеславянский глагол **gul’iti* со значениями ‘драть, сдирать кожу’, ‘голить, оголять’, ‘дурачить’ — ср. сrbхрв. *гулити*, этимологически связан со словом *гулять* (Трубачев 1980, 171—173), которое в русском литературном языке и в русских диалектах имеет значения ‘ходить не торопясь, для отдыха, удовольствия, прогуливаться’, ‘быть без дела, не работать, отдыхать’, ‘веселиться, кутить, предаваться разгулу’, ‘не быть в употреблении, пустовать (о земле)’. Русские глаголы «гулить» и «гулять» объединяют значения ‘шутить, потешаться, веселиться’ (ср. Влад. слово *гулить* ‘шутить’ и ‘гулять’) и ‘бесполезный, пустой’. Таким образом, **семантика обнажения тесно связана с понятиями веселья, шутки, бесполезного дела или «пустой» речи, с одной стороны, и одурачивания, с другой.**

В семантический круг «обнажения» вписываются и диалектные глаголы «лупить» и «лускать/лущить» с семантикой «обдирания»: «лускать языком» — ‘болтать вздор’, «вылущить зубы» — ‘обнажить, оскалить зубы’ (Даль 1881, 274). При том, что «(вы)лупить глаза» (ср. «пучеглазый» как характеристика черта) — ‘вытаращить, выпятить, вытулить’, букв. ‘вы-

гнать наружу', т. е. **обнажение тождественно выведению наружу чего-либо скрытого**. Отметим также «залупаться» (букв. 'высовываться наружу, обнажаться') — 'задираться, вести себя агрессивно' (ср. «лупить» — 'бить, сечь, драть'; «луснуть» — 'шелкнуть, ударить'), что перекликается с «лизнуть» (т. е. 'дотронуться высунутым, «обнаженным» языком') — ударить, хлестнуть. То есть сам **акт обнажения может быть связан с угрозой или агрессией**, причем не только в том случае, когда кого-либо *насильственно* обнажают.

В этом же ряду уместно рассмотреть и слова «лысый» и «плешивый», которые в говорах имеют близкие значения 'голый', 'пустой', а выражения «лысо делать» 'делать кое-как, облыжно', «облыснить» 'обмануть, надуть' и «Плешивый — человек фальшивый» манифестируют приписываемые этим словам значения 'ложный, не настоящий' (Даль 1881, 276—277; Даль 1882, 132). Отношение к человеку, лишенному волос, видимо, определяется соответствующим обликом дьявола (ср. «лысой» 'черт', «лысый бес» 'старый черт') или связанных с ним мест (*Лысая Гора* 'место шабаша ведьм с участием Сатаны'), с соответствующими коннотациями демонического и нечистого (Толстой 1995; Власова 1998, 325, 533) — ср. также весьма сильное проклятие: «Чтоб тебе пусто стало!» Можно отметить также арготические употребления типа «лысый» 'пенис, *membrum virile*', «плешь» 'верхняя часть пениса', встречающиеся в заветных сказках и скабрёзных анекдотах (Афанасьев 1998, № 7, 29; № 13, 36; № 30, 84, 511; № 1, 533, № [29] и др.). Возможно, именно поэтому в традиционных как повседневно-бытовых, так и ритуально-магических практиках обнажению часто приписывалось негативное значение — ср. «себя наготить, свой позор казать», а также двусмысленную поговорку «Лупи, не скажывай; а облупишь, не показывай» (Даль 1881, 274; 394). «Обнаженный (голый, нагой, лысый)» расценивается как 'вызывающий, неприличный', 'излишне откровенный' в противоположность 'скрытому', 'тайному', 'приличному'. Вследствие этого, например, выражения «голая правда» и «неприкрытая ложь» несмотря на противоположность их значений в сознании имеют одинаково негативный оттенок. Как ни парадоксально, но «скрытая ложь» с точки зрения эмоциональной оценки для носителя русской культурно-языковой традиции гораздо предпочтительнее.

Данная семантика обнажения напрямую связана с обширным полем языковых практик, не в последнюю очередь с обманом, неверной, ложной речью, притом что лживый человек характеризуется как «двуязычный» (Даль 1881, 241; ср. англ. *two-tongued*). Вместе с тем двуязычие в этиологических легендах связывается с болтливостью, а красноречие в народном

понимании — со сверхъестественными способностями и аномальными практиками. Оно обычно приписывается колдунам или шаманам. Поэтому не случайно согласно народному афоризму «красивая» речь расценивается одновременно как ложная: «Красно поле рожью, а речь ложью», — т. е., как уточняет В. И. Даль, краснобайством (Даль 1881, 241). Вместе с тем выражение «лысо говорить» в костромских говорах обозначает ‘говорить не по правде’ (Даль 1881, 276), т. е. лгать. Но ложь — это творение дьявола: «От Бога дождь, от дьявола ложь» (Даль 1881, 241). То есть дьявольское речение пустое и бесплодное («лысое»), и оно ложно. Пустота и обнаженность в рассматриваемых нами контекстах являются маркером отсутствия или утраты божественной доли («богатства», т. е. того, что дано Богом), а также неистинности, ложности намерений, что может свидетельствовать о наличии дьявольского промысла.

По-видимому, можно говорить и еще об одном значении обнажения — ‘вскрытие сути’ («обнажать замыслы»), т. е. обнажать — это «смотреть в корень», а «нагая истина» — это ‘истинная правда’, а тот, кто борется за правду, совершенно беззащитен: «Правдолюб: душа нагишом!» или «Правдолюб: ворот нараспашку, язык на плечо!»; ср. «Душа нараспашку, язык на плечо!», «Рот нараспашку, язык на плечо!» и «У хмельного что на душе, то и на языке», «Хмельной что прямой: рот нараспашку, язык на плечо!» (Даль 1882а, 380; Даль 1882b, 66, 554). **Обнажение в этом понимании связано с идеей открытости и уязвимости.** Показательно, что в последних примерах «наготы» соответствуют идея открытости («нараспашку») и сильно высунутый язык («язык на плечо»).

Таким образом, игровое обнажение и сдирание шкуры могут вызывать ассоциации с широким спектром значений: от общих — ‘бедный’, ‘неплодоносящий’, ‘голодный’, ‘чужой’, ‘природный’, ‘демонический’, до более специализированных — ‘лживый’, ‘болтливый’, ‘вызывающий, неприличный’, ‘излишне откровенный’, ‘хитрый, двуличный, коварный’, ‘злонамеренный’. Вместе с тем семантика обнажения тесно связана с понятиями веселья, шуток, бесполезного дела или «пустой» речи, с одной стороны, и одурачивания, с другой, а акт обнажения может ассоциироваться с агрессией или угрозой.

Аналоги этих традиционных практик можно усмотреть в поведении и атрибутике современных футбольных болельщиков, которые не только «рядятся», украшая себя футболками, шарфами, шляпами и другими атрибутами и «боевой раскраской» с символикой своего клуба. В ходе матча они срывают с себя одежду, обнажаясь до пояса, что позволяет предположить, что футбольные фанаты таким образом каждый раз переживают

игровые реинкарнации. Испытываемые при этом ими эмоции настолько сильны, что заставляют их возвращаться к этому переживанию вновь и вновь. Так же поступают и игроки на поле в случае успеха либо в конце матча: срывая с себя футболки, они или обмениваются ими с противниками или бросают на трибуны. Причем в этом жесте «сдираания шкуры», завершающем игру, можно усмотреть как символику пожертвования, так и срывание персональной маски, маркирующей принадлежность к игровому сообществу (футбольному клубу и поддерживающей его торсиде), т. е. символическую «смерть игрока». А. Ткаченко, сам прошедший путь игрока, пишет об этом так: «Футбол — не война. Я даже не знаю, что. Игра? Да нет, больше. Жизнь? Да нет, меньше. Но почему же здесь все на тонкой грани жизни и смерти?» (Ткаченко 2001).

Поскольку игровая смерть является способом обретения нового статуса, то неудивительно, что **мотив смерти очень популярен в детских и подростковых играх**. Страх смерти лежит в основе детской мифологии и мотивирует многие детские развлечения и игры (Чередникова 2002). Каждый, кто наблюдал, с каким невероятным наслаждением изображают дети в игре болезнь или смерть (например, играя *в больницу* или *в войнушку*), согласится, что для ребенка эти игровые эпизоды наполнены чрезвычайно сильным и глубоким переживанием. Его суть можно было бы выразить как *желание стать другим*. Приближение к смерти делает человека уязвимым, поскольку это связано с разрушением его персоны и обнажением сокровенного «Я» в его неприкрытой слабости. И дети в игре изображают это очень реалистично. По-видимому, инстинктивно ощущая, что только игровая смерть дает человеку шансы для обретения нового облика, нового «персонального панциря», нового социального статуса, новых социальных ролей.

Показательно, что дети стремятся к рискованным развлечениям не только по собственной инициативе. Нередко их при этом поощряют взрослые, считая «самим собой разумеющимся» тот факт, что игра включает в себя возможность смертельного риска. В этом смысле весьма показательным представляется следующее свидетельство очевидца конца XIX в.: «На проезжающих обращают внимание только маленькие ребятишки, которые стараются сесть сзади и прокатиться, а если это не удастся, то они бегут следом и кричат. Прошлый ([18]97) год я ехал по дер. Ямне на молодом жеребце. Один шустрый мальчуган уцепился за задок тележки. Я спугнул его, — он мог попасть под колесо, и стал уговаривать не лезть в опасное место. Ребятишек собралось человек до 15 от 7-8 лет и меньше; они принялись скакать по бокам тележки, лаять по собачьи, кидать, видя, что лошадь боится. Конечно, жеребец подхватил, и я удивляюсь,

как никто не попал ему под ноги. Видели это дело и взрослые — стоят, да смеются» (Русские крестьяне 2005, 481).

Автор данного описания явно возмущен благодушной реакцией родителей-крестьян на поведение их детей. Но, если вдуматься, то не менее странным выглядит и тот факт, что многие современные родители упорно стремятся приобщить своих чад к таким игровым видам спорта как хоккей, футбол, гандбол, баскетбол или регби, травмоопасность которых очень высока. То есть родители намеренно подвергают своих детей опасности, готовы рискнуть их здоровьем и жизнью, поскольку это «встроено в условия игры», получая взамен некие «социальные бонусы», среди которых — явно или неосознанно — переход ребенка в статус «взрослого человека».

Если согласиться с утверждением «вся наша жизнь игра» (с которым, правда, далеко не все согласны — см. дискуссию: ЛАЯ 2006), то можно заключить, что **жизнь — это игра со смертью**, поскольку «не на живот рождаемся, а на смерть», а потому «житейское делай, а смерть помни» или «житейское (мирское) твори, а к смерти гребись» (Даль 1880, 541, 545). Пожалуй, наиболее это очевидно на примере жизни современных экстремалов (МС 2007), поскольку «экстремальность — это деятельность на грани, баланс человека между жизнью и смертью. Еще несколько лет назад последним рисковали в основном представители определенных профессий — спасатели, пожарники, подводники, либо спортсмены. Сегодня риск стал приобретением любительских масс. Мир сделал заказ на экстрим. Сегодня уже не модно курить, употреблять наркотики и быть аутсайдером. “Зачем героин — вот адреналин!” — лозунги, под которыми проходят фестивали экстремальных видов спорта» (Антипов 2002).

Для нас в данном случае важно, что экстрим как стиль жизни чаще всего основывается на игре или включает ее в себя в качестве неотъемлемого компонента. Стремление к экстремальному является важной характеристикой личности. Вместе с тем экстрим в разных формах, от альпинизма до серфинга, позволяет индивиду справляться с серьезными внутренними психологическими проблемами. А поскольку экстрим, т. е. постоянное стремление «быть на грани» и «играть со смертью», в значительной степени можно охарактеризовать как мужской стиль жизни (Морозов 2007), то уместно утверждение, что «игра со смертью» является одним из способов мужского самоутверждения и мужской самоидентификации. Причем речь идет не только о персоне экстремала как маске мужской идентичности («крутой парень»), но и об экстремальности как важной мужской ценности, участвующей в формировании внутреннего мужского «Я».

Подводя итоги, отметим, что поскольку «персона» является лишь сознательно конструируемой под воздействием социальных установок частью «Я», то и в социальных, и в игровых практиках эта часть «имаго» (т. е. устоявшегося, «завершенного» внешнего персонального образа) личности отражает лишь те ее черты, которые уместны в контексте положительной дескрипции индивида, характерной для данного социума. Это означает, с одной стороны, что в игре как в идеальной модели социальных и межличностных отношений наиболее ярко, можно даже сказать гротесково, отражаются позитивные и негативные социальные роли (маски) и характер взаимоотношений между ними. Тем самым игровые отношения в большей или меньшей степени формируют реальные жизненные установки и стратегии игроков. Именно при столкновении со смертью в игре мы наблюдаем смерть и рождение «персоны», символизирующие «перерождение» личности, обретение ею нового статуса, а следовательно и новых возможностей для дальнейшего развития.

Л и т е р а т у р а

- Адоньева 2004 — Адоньева С. Б. Прагматика фольклора. СПб., 2004.
- АФФ 2007 — Сайт «Альянс футбольных фанатов», 2007 — <http://football.int.ru>.
- Антипов 2002 — Антипов В. В. Психологическая адаптация к экстремальным ситуациям. М., 2002.
- Арьес 1992 — Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М., 1992.
- Афанасьев 1998 — Афанасьев А. Н. Народные русские сказки не для печати, заветные пословицы и поговорки. М., 1998.
- Березович, Пьянкова 2007 — Березович Е. Л., Пьянкова К. В. «Пищевой» код в дискурсе игры // Березович Е. Л. Язык и традиционная культура: Этнолингвистические исследования. М., 2007. С. 341—404.
- Бернштам 1984 — Бернштам Т. А. Мяч в русском фольклоре и обрядовых играх // Фольклор и этнография. У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. М.—Л., 1984. С. 162—174.
- Бернштам 1988 — Бернштам Т. А. Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX — начала XX в. Половозрастной аспект традиционной культуры. Л., 1988.
- Богданов 1997 — Богданов К. А. Очерки по антропологии молчания. Номо Та-сепс. СПб., 1997.
- Власов 1899 — Власов А. [Этнографические сведения о крестьянах Новгородской губ., Череповецкого у., с. Покровское]. Рукопись. 1899 г. (РЭМ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 836).

Власова 1998 — *Власова М. Н.* Русские суеверия. Энциклопедический словарь. СПб., 1998.

Даль — *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. М., 1880. Т. 2. М., 1881. Т. 3. М., 1882а. Т. 4. М., 1882б.

Журавлев 1899 — *Журавлев Н.* [Этнографические сведения о крестьянах Вологодской губ. и у. Покровской Перевесьевской церкви прихода и его ближайшие окрестности]. Рукопись. 1899 г. (РЭМ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 134. Л. 16).

Ивлева 1994 — *Ивлева Л. М.* Ряжение в русской традиционной культуре. СПб., 1994.

Ивонинский 1898 — *Ивонинский И.* [Этнографические сведения о крестьянах Вологодской губ. Никольского уезда Байдаровской вол. с. Кипшенга]. Рукопись. 1898 г. (РЭМ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 292).

ЛАЯ 2006 — Логический анализ языка. Концептуальные поля игры / Отв. ред. член-корр. РАН Н. Д. Арутюнова. М., 2006.

Максимов 1993 — *Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. М., 1993. Т. 1—2.

Морозов 1998 — *Морозов И. А.* Женитьба добра молодца. Происхождение и типология традиционных молодежных развлечений с символикой «свадьбы»/«женитьбы». М., 1998.

Морозов 2001-1 — *Морозов И. А.* «Игра» и «ритуал» в современном научном дискурсе // Традиционная культура. Научный альманах. М., 2001. № 1. С. 20—28.

Морозов 2001-2 — *Морозов И. А.* Отрок и сиротинушка (возрастные обряды в контексте сюжета о «похищенных детях») // Мужской сборник. Вып. 1. Мужчина в традиционной культуре. М., 2001. С. 58—70.

Морозов 2006 — *Морозов И. А.* «Физиология» игры (к анализу метафоры «игра как живой организм») // Логический анализ языка. Концептуальные поля игры / Отв. ред. член-корр. РАН Н. Д. Арутюнова. М., 2006. С. 42—59.

Морозов 2007 — *Морозов И. А.* «Мужская экстремальность» как повод к размышлению о «сущности мужского» // Мужской сборник. Вып. 3. Мужчина в экстремальной ситуации / Сост. И. А. Морозов, отв. ред. Н. Л. Пушкарева. М., 2007. С. 5—10.

Морозов, Слепцова 2004 — *Морозов И. А., Слепцова И. С.* Круг игры. Праздник и игра в жизни севернорусского крестьянина (XIX—XX вв.). М., 2004.

МС 2007 — Мужской сборник. Вып. 3. Мужчина в экстремальной ситуации / Сост. И. А. Морозов, отв. ред. Н. Л. Пушкарева. М., 2007.

НКРУ 2007 — Сайт «Национальный корпус русского языка» — <http://search.ruscorpora.ru>.

Покровский 1994 — *Покровский Е. А.* Детские игры, преимущественно русские. СПб., 1994.

Пропп 1986 — *Пропп В. Я.* Исторические корни русской волшебной сказки. Л., 1986.

Русские крестьяне — Русские крестьяне. Жизнь. Быт. Нравы. Материалы «Этнографического бюро» князя В. Н. Тенишева. Т. 2. Ярославская губерния. Ч. 1. СПб., 2006. Т. 3. Калужская губерния. СПб., 2005.

Славянские древности — Славянские древности: этнолингвистический словарь. В 5-ти т. Т. 1. М., 1995. Т. 2. М., 1999. Т. 3. М., 2004.

СРНГ — Словарь русских народных говоров / Под ред. Ф. П. Филина. Вып. 14. Л., 1978. Вып. 29. Л., 1995. Вып. 33. Л., 1999.

Степановский 1882 — *Степановский И. К.* Устьянский край. Этнографический и экономический очерк. Рукопись. 1882 г. (Архив РГО. Р. 7. Оп. 1. Д. 79).

Ткаченко 2001 — *Ткаченко А.* Футболь. М., 2001.

Толстой 1995 — *Толстой Н. И.* Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995.

Топоров 1990 — *Топоров В. Н.* Конные состязания на похоронах // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Погребальный обряд. М., 1990. С. 12—47.

Трубачев 1980 — *Трубачев О. Н.* Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд. М., 1980. Вып. 7.

ФЭС 1998 — *Философский энциклопедический словарь.* М., 1998.

Чередникова 2002 — *Чередникова М. П.* «Голос детства из дальней дали...» (Игра, магия, миф в детской культуре). М., 2002.

Элиаде 1999 — *Элиаде М.* Тайные общества. Обряды инициации и посвящения. М.—СПб., 1999.

Е. Е. Левкиевская

Страх смерти в детской страшилке в сравнении с традиционной мифологией

О необходимости рассматривать страшилки не просто как жанр детского фольклора, как совокупность текстов, объединенных общим набором сюжетов, мотивов и персонажей, но именно как мифологическую систему (по аналогии с традиционной, общенациональной мифологической системой, с которой «страшилочная» система отчасти пересекается), впервые заявила М. П. Чередникова, определившая категорию «страшных рассказов» и экстраполируемых в них детских представлений о мире как «современную детскую мифологию» (Чередникова 1995, 9). Вернее было бы назвать это микросистемой, поскольку активными носителями ее является не все общество, а лишь некоторая его часть — дети (преимущественно городские и в основном девочки) младшего и среднего школьного возраста (хотя большинство взрослых пассивно сохраняет знание «страшных рассказов» из опыта, приобретенного в детстве).

Говорить о совокупности образов, встречающихся в страшилках, как о мифологической микросистеме, позволительно по нескольким причинам. Во-первых, об этом свидетельствует особая, характерная только для страшилок типология основных сюжетных линий и мотивов, вариативно повторяющихся в текстах и общих для всей изучаемой традиции (в данном случае — русской). Во-вторых, доказательством системности изображения мифологического в страшилках является типология персонажей, а также само их «устройство». Очевидно, что построение мифологического образа в текстах подобного рода принципиально ничем не отличается от построения персонажа во «взрослой» мифологии — он обладает определенным набором мифологических функций и мифологических признаков. При этом весь корпус мифологических образов страшилок содержит конечный, повторяемый (а часто — и взаимозаменяемый у различных персонажей) набор функций и признаков. Как для страшилок, так и для быличек характерно то, что в основе изображения мифологического явления лежит мифологическая функция, которая «обрастает», «надстраивается» соответствующими признаками (набор которых может

меняться в зависимости от локальной традиции) — подобный конструкт обозначается именем, которое может меняться в зависимости от того, какой набор признаков «пристегнут» к данной функции. Например, в традиционной мифологии функция «обменивать человеческого ребенка на детеныша мифологического персонажа» в одних случаях может быть связана с образом банника, обдерихи или домового (Русский Север), в других — с образом дикой бабы, или витреницы (украинские Карпаты), в третьих — с образом мамуны, или богинки (Польша), в четвертых — с образом карликов (кашубы, лужичане). Тот же принцип характерен и для персонажей страшилок: функция душить ребенка, постепенно и неуклонно приближаясь к нему (через город, улицу, подъезд, квартиру) в разных текстах соотносится с черной/красной/белой рукой, черной/красной перчаткой, зелеными глазами, черной/красной пластинкой и т. д. При этом от смены персонажа ничего принципиально не меняется ни в структуре текста, ни в коммуникативных целях, ради которых он создается (рассказывается).

Наконец, в-третьих, о системности изображения мифологического в страшилках свидетельствуют и особенности построения таких текстов, которые обусловлены их прагматикой (особенностями рассказчика и слушателя, а также обстоятельств — времени и места рассказывания), что позволяет рассматривать страшилку как коммуникативный акт, имеющий свои особые коммуникативные цели (которые вслед за Дж. Серлем и Дж. Остином принято называть иллокутивными), обусловленные особенностями детского осмысления окружающего мира и своих с ним отношений. Все это свидетельствует о том, что «страшилочная» микросистема демонстрирует все основные черты нормальной мифологической системы: наличие закрепленного в узусе определенного корпуса мифологических функций, воплощаемых в ряде типологически однородных мифологических персонажей, которые, в свою очередь, вписаны в рамки определенных мотивов и сюжетных линий, сочетание которых воплощается в конкретных текстах, строящихся по определенным прагматическим канонам.

Однако ряд обстоятельств позволяет говорить о некоторой «недоразвитости», «неполноценности» исследуемой микросистемы по сравнению с традиционной мифологией. Прежде всего, это касается бросающейся в глаза чрезвычайной узости самого набора мифологических функций, встречающихся в страшилках, по сравнению с корпусом функций в традиционной мифологии (по существу, деятельность вредоносного персо-

нажа в страшилках сводится к двум основным функциям: «вызывать ужас» и «убивать различными способами» — душить, разрывать на части, съедать, зарезывать и пр. (Ср., например, количество функций у персонажей русской традиции в: Славянские древности 2000.)

Кроме того, обращает на себя внимание редуцированность двух из трех существующих категорий мифологических функций. Как известно, можно выделить три категории функций, приписываемых мифологическому персонажу: «Положительные функции, направленные на человека» (например, «опекать скот» — о домовом), «Вредоносные функции, направленные на человека» (например, «топить человека» — о водяном) и «Функции, не направленные на человека» (например, «хлопать в ладоши» — о русалке). В традиционных мифологических представлениях помимо действий, направленных на человека (как положительных, так и отрицательных), известен больший или меньший объем сведений о том, как персонаж проявляет себя, с позволения сказать, «как личность» — что он любит или не любит, каковы его «привычки» и пр. У персонажей страшилок фактически присутствует всего одна категория функций — вредоносная, направленная на человека. Вне ее они себя никак не проявляют. Несмотря на указанную «дефектность» мифологической микросистемы страшилок, она, несомненно, может быть проанализирована по тем же принципам, что и традиционная мифология.

Поскольку страшилки лишь сравнительно недавно стали объектом внимания фольклористики (историю вопроса см.: Лойтер 1995, 56—66), то чрезвычайно актуальной задачей становится выработка методологии их изучения. Безусловно, первым шагом на этом пути является их классификация — создание указателей персонажей, сюжетов и мотивов на основе достаточно репрезентативного корпуса текстов. Первый шаг (и достаточно успешный) в этом направлении уже сделан С. М. Лойтер (Лойтер 1995, 122—134). Безусловно, работа по созданию общерусского (а в будущем — и восточнославянского) указателя сюжетов, мотивов, персонажей и функций, встречающихся в страшилках, должна быть продолжена на более объемном текстологическом материале, который необходимо вводить в научный оборот.

Одним из актуальных направлений в анализе мифологии страшилок должно стать, на наш взгляд, изучение проблемы генезиса этого жанра, истории формирования данной категории текстов, ее источников внутри традиционной культуры. На некоторые из них уже указывали исследователи страшилок (Лойтер 1995, 65) — сюда, безусловно, относится традиция рассказывания детьми страшных историй, особенно по ночам

(вспомним, хотя бы «Бежин луг» Тургенева), традиция рассказывания быличек во время святочных вечеров (Душечкина 1988, 21—22). Одним из возможных источников формирования страшилок, как нам представляется, следует считать русскую и европейскую романтическую литературу, так называемый «готический роман» и другие литературные тексты, поднимающие тему отношений человека и потустороннего мира (анализ таких текстов в русской литературе см.: Некрылова 1998, 609—653; Гоголь 2001, 625—631). Однако все это не объясняет ни специфической типологии персонажей современных страшилок, ни особенностей построения подобных текстов. К сожалению, весь корпус текстов страшилок, которым располагают исследователи, относится к чрезвычайно позднему времени (насколько можно судить, это тексты, зафиксированные во второй половине XX в.). О том, что именно представляли «страшные истории», рассказывавшиеся детьми в XIX — начале XX в., существуют только косвенные данные, но они свидетельствуют о том, что «пантеон» персонажей таких рассказов принципиально ничем не отличался от системы персонажей традиционной мифологии («... друг перед другом изошрялись в рассказах о чертях, мертвецах, привидениях и тому подобных ужасах», Скабичевский 1928, 27, цит. по: Лойтер 1995, 56; гимназисты начала XX в. пугали друг друга «рассказами про чертей, вурдалаков и сыщиков», там же; в 30—40-е годы XX в. дети вели «страшные разговоры про покойников, которые нападают по ночам на живых», Там же; ср. также разговоры крестьянских детей из «Бежина луга» о русалках и ходячих покойниках). В современном же узусе лишь в небольшой части текстов действуют персонажи, которые можно соотнести (по крайней мере с точки зрения имени) с персонажами традиционной мифологии — вампир, ходячий покойник, ведьма; подавляющая же часть мифологических образов, представленных в страшилках, по своему «устройству» принципиально отличается от традиционных персонажей. Таким образом, вопрос о генезисе персонажей текстов современных страшилок пока следует считать открытым.

Одним из наиболее перспективных подходов к изучению страшилок, на наш взгляд, является прагматика текста, которая ставит во главу угла анализ текста с точки зрения коммуникативных задач, которые перед ним ставятся рассказчиком и ожидаются слушателем. Попробуем сравнить «страшилочную» и традиционную мифологические системы с точки зрения их коммуникативной направленности и прагматической структуры — это поможет выявить основные структурные и типологические различия между персонажами страшилок и быличек.

Среди нескольких целей, ради которых рассказывается быличка, главной следует признать познавательно-классифицирующую, поскольку традиционная мифология является пусть своеобразным, но способом описания и классификации окружающего мира. Рассказывание былички можно считать способом передачи полезной информации (часто от старшего к младшему), достоверность которой принимается как данность и адресантом и адресатом (мы оставляем за рамками настоящей статьи пограничные случаи рефлексии рассказчика по поводу достоверности того или иного случая: «А может это все и врут»). Второй по значимости целью рассказывания былички можно считать цель воспитательно-обучающую, поскольку в большинстве случаев быличка не только рассказывает о случае столкновения с иномирным (термин О. В. Санниковой), но и обучает человека правильному поведению при таком столкновении. Быличка эксплицирует систему предписаний, запретов, оберегов, регламентирующих контакт человека с мифологическим персонажем, и часто содержит скрытое или явное назидание (X пошел в полночь/в третий пар/не спросясь в баню, вот его обдериха—то и задрала! Или: Не ходи в третий пар в баню — тебя обдериха задерет!). Наконец, третья цель, которую преследует рассказчик былички — эмоциональная, она предполагает сопереживание по поводу страшного события, совместное обсуждение его вместе со слушающим и его ответную реакцию (часто в виде другой былички) на рассказанное.

Нам представляется, что для ситуации рассказывания страшилки характерна другая иерархия целей. Основной и наиболее важной здесь является эмоциональная цель — страшилка (и эту первостепенную цель совершенно точно передает ее название; тогда как главная цель былички — рассказывание были) в первую очередь рассказывается для того, чтобы напугать слушателя, заставить его пережить страх. Переживание ребенком (и рассказчиком, и слушателем, но каждым — по-разному, т. к. рассказчику содержание страшилки уже известно) страшного события — психологическая и коммуникативная основа любой ситуации рассказывания страшных историй (ср.: Гречина, Осорина 1981, 96). Нельзя сказать, что классификационно-познавательная цель у страшилки отсутствует — безусловно, информация о том, «что гибелью грозит», — это важный (и может быть, — важнейший) жизненный опыт, способ выстраивания ребенком своих отношений. С одной стороны, — с социумом в лице родителей, милиции, а иногда выступающем обезличенно — в виде радио, телевидения, голоса, предупреждающих ребенка об опасности. С другой стороны, — со смертью, которая проявляет себя в ряде конкрет-

ных образов. Но эта цель осуществляется в опосредованной форме — через переживание страха, через эмоциональное познание страшных сторон мира и, прежде всего, смерти.

Что касается воспитательно-обучающей цели, то ее наличие в страшилке далеко не однозначно. Это связано с различной логикой построения взаимоотношений человека и иномирного существа в быличке и страшилке. В быличке эти взаимоотношения безусловно подчиняются логике причинно-следственных связей: появление персонажа зачастую вызвано неправильным поведением человека, нарушением запрета; правильное поведение человека, применение им оберегов при встрече с персонажем позволяет человеку благополучно разрешить ситуацию, избавиться от преследований персонажа; неправильное поведение или неумение использовать обереги ведет к смерти.

Взаимоотношения человека (ребенка) и персонажа в страшилке (по крайней мере в большинстве текстов) принципиально алогично. В достаточно репрезентативном числе вариантов «страшных историй» появление персонажа не обусловлено поведением ребенка, оно вообще ничем не обусловлено (ср., например: Лойтер 1995, № 6, 10, 13, 15, 16, 17, 18 и др.). Из текста зачастую вообще непонятно (и не должно быть понятно), почему и откуда появляется персонаж, почему он выбирает именно эту жертву, а его поведение не зависит от ответных действий (или бездействия) ребенка. Существование, появление и поведение персонажа принимается как онтологическая данность, оно заложено в основу мироздания. Поведение ребенка в рамках текста страшилки кажется абсолютно алогичным и даже абсурдным с точки зрения логики былички (где герой в момент опасности начинает активно противодействовать демону — креститься, читать молитву, использовать обереги) — ребенок не просто бездействует, — он принципиально не реагирует на попытки социума (проявляющегося в виде голоса из телевизора, радио, проигрывателя) сообщить ему правильную программу действий, указать путь к спасению («Вдруг все машины в городе остановились и по телефону раздался голос: «Девочка, девочка, отдай перчатки, твоя мать идет по городу!» Девочка не отдала...», Лойтер 1995, № 26; «По радио и телевизору говорят: «Девочка, девочка, выключи [телевизор. — Е. Л.]! Черная перчатка едет к тебе на машине». Она не выключила» (Там же, № 22). С этой точки зрения говорить о воспитательно-обучающей цели по отношению к ситуации рассказывания страшилки вроде бы невозможно, поскольку появление мифологического персонажа фатально заканчивается смертью жертвы, которая (с позиции традиционной мифологии) ведет себя абсолютно

неправильно и не пытается сопротивляться. Лишь в единичных текстах герой проявляет свою «социальную зрелость» и обращается к обществу за спасением (зовет милицию, она приезжает и уничтожает источник опасности (ср.: Лойтер 1995, № 34, 35, 40).

Однако, обучающая цель (если ее можно назвать «обучающей» применительно к данному контексту) и логика во взаимоотношениях человека и персонажа в страшилке, безусловно, присутствуют, просто они «вывернуты наизнанку» по сравнению с целями и логикой былички, противоположны им. Наряду с текстами, где появление страшного персонажа выглядит как онтологическая данность, существует значительное количество рассказов (примерно две трети от числа рассмотренных страшилок), в которых появление и вредоносная активизация персонажа обусловлены намеренным нарушением ребенком какого-либо запрета или предписания, исходящего от взрослого (не включать телевизор/радио/пластинку — ребенок включает; не покупать красных/черных/белых перчаток/черное/зеленое пианино/зеленую пластинку/обои с черным пятном — ребенок покупает именно то, чего нельзя; не играть на пианино & без черных перчаток — ребенок нарушает запрет; не покупать мясо в определенном магазине — он покупает именно там, и пр.). Таким образом, ребенок намеренно приводит в действие механизм «неизвестных, играющих сил» (не подозревая, к чему это приведет) и доводит «эксперимент» до его логического завершения — собственной смерти. С этой точки зрения страшилка, безусловно, содержит «обучающую» цель, она, говоря словами Киплинга, обучает, как «хватать смерть за усы». Поведение ребенка — героя страшилки — это своеобразная провокация, он «дразнит», «испытывает на прочность» устройство этого мира, «вызывает огонь на себя».

Собственно последовательность и сочетание указанных выше коммуникативных целей былички и страшилки непосредственно влияют на особенности построения системы мифологических персонажей в этих видах текстов, специфику «устройства» этих персонажей, их типологию, а также на принципы организации пространственно-временных характеристик в быличке и страшилке.

Типологические особенности построения демонического персонажа в страшилке по сравнению с быличкой обусловлены принципиально разным осмыслением онтологических основ мира носителем традиционной культуры и ребенком, рассказывающим (и воспринимающим) страшилку. Быличка предполагает, что мир, в котором существует человек, по своему устройству и содержанию — «Божий» и гармоничный, он отделен

от «иного» мира, страшного и демоничного, невидимыми преградами, границами временными и пространственными, на стыке которых и случаются «прорывы» потустороннего хаоса. Демонические силы в быличке «мимикрируют» под самого человека или другие живые существа (птиц и зверей), а главная интрига большинства традиционных мифологических рассказов заключается в том, чтобы опознать во встречном незнакомце — демона по некоторым вполне определенным признакам (хромоте, манере прятать лицо и прочим традиционным формам проявления демонического, многократно описанным в исследовательской литературе). А вовремя опознать демона — значит его обезвредить, сделать безопасным (вспомним классическую реплику мифологических персонажей: «А, догадалась!», сопровождающую момент распознавания человеком демона, после которого демон исчезает, и мир снова становится гармоничным).

Онтологическая основа страшилки — растворенность демонического в окружающем мире. Демоническое не отделено границами от мира, в котором живет ребенок, оно пронизывает человеческий мир, поэтому источником и носителем демонического в принципе может быть любой элемент мира, любой предмет окружающей обстановки. Классическая оппозиция «свой» — «чужой» — основа устройства мира в традиционной культуре, не работает в мире страшилки, поскольку все вещи только «притворяются» «своими», но в любой момент могут стать «чужими» и опасными, обнаруживая свою демоническую суть. Традиционная оппозиция «свой» — «чужой» в тексте страшилки фактически заменяется другой — «новый» — «старый», поскольку демоническое в дом ребенка попадает вместе с новыми вещами (новыми занавесками, сапожками, пианино, пластинкой, перчатками, обоями и пр.). Поэтому для большинства «страшных историй» так важен акт покупки: «Жила мама и девочка, и брат. Они ходили в магазин. Девочке понравились красные занавески. Она все просила маму: “Купи да купи красные занавески”. Мама согласилась, взяла и купила их» (Лойтер 1995, № 55) или: «Шла мама и девочка мимо киоска. Там продавали черный ободок. Девочка попросила маму, чтобы та купила его. Мама согласилась» (Там же, № 81).

Вредоносных персонажей, встречающихся в страшилках, можно весьма условно разделить на четыре группы. Первая из них — наиболее компактная и имеющая явные генетические корни в упомянутом выше слое романтической литературы — это персонажи-двойники человека: кукла, портрет, статуя, тень. Сюжетная линия, связанная с ожившими скульптурами, выходящими из своих рам портретами, механическими куклами, «мимикрирующими» под человека, тенью, которая подчиняет себе своего

хозяина, настолько мощна в мировой литературе, что подробно говорить о ней в рамках настоящей статьи не представляется возможным (сравним хотя бы «Венеру Ильскую» Проспера Мериме и сюжет страшилки «Статуя убивает жениха» — Лойтер 1995, № 105—107; «Портрет» Н. В. Гоголя и сюжет «Портрет оживает и выходит из своей рамы» — Лойтер 1995, № 99—101; сюжет «Ожившая кукла убивает человека» — Лойтер 1995, № 68—73, и мотивы механических и оживших кукол в произведениях Гофмана, ср. также «Три толстяка» Юрия Олеши, «Приключения Буратино» Алексея Толстого, сказку Андерсена «Тень»).

Вторая группа персонажей, одна из наиболее частотных и многочисленных, — элементы предметно-вещного мира, окружающие ребенка: предметы домашней обстановки (обои, шторы/занавески, табуретка, кровать, пианино, пластинка, магнитофон, нитки, зубная паста и др.), предметы одежды — перчатки, ботинки/туфли/сапожки, колготки/гольфы, лента, ободок для волос, красный галстук (ср. встречающийся в литературе мотив одежды, как двойника человека, в частности, эпизод в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», в котором костюм председателя Зрелищной комиссии Прохора Петровича подписывает за него бумаги), части человеческого тела — черные/красные руки, зеленые глаза, желтые зубы, красная морда (в связи с этим уместно вспомнить литературный мотив оживающих частей тела, отделяющихся от человека и существующих самостоятельно, ср. «Нос» Гоголя), а также — предметы, символизирующие мир смерти (прежде всего — гроб на колесиках), реже — цветы (черный тюльпан — этот образ, вероятно, возник по ассоциации с «черным тюльпаном» — вертолетом, перевозящим «груз двести» — тела убитых солдат). Наконец, это персонаж, представляющий собой абсолют абстрактного демонизма, и поэтому, может быть, наиболее страшный — это пятно (красное или черное), появляющееся в купленной соли, на стене, потолке, шторах, пианино и т. д. Постоянной релевантной характеристикой персонажей страшилки является их цвет как основной маркер демонического (обычно — черный, белый, красный, зеленый; реже — синий и желтый), что, несомненно, является особенностью детского восприятия мира, который познается, прежде всего, через цвет.

К третьей группе можно отнести персонажей, которые по своим именам восходят к персонажам традиционной мифологии (ведьма, вампир, ходячий покойник), хотя по «устройству» ничем принципиально не отличаются от персонажей первых двух групп, поскольку в их основе лежит персонифицированная функция.

Наконец, четвертую группу вредоносных персонажей, уничтожающих ребенка, составляют наиболее близкие ребенку взрослые (чаще всего это бывает мать, реже — бабушка или учительница, но всегда старшие женщины; при этом в качестве их жертвы в большинстве случаев выступает девочка (ср.: Лойтер 1995, № 91—94, 118, 136). Чтобы каким-то образом объяснить столь странную демонологизацию собственной матери, необходимо вспомнить еще об одной особенности страшилки, отличающей ее от текстов традиционной мифологии, хотя эта особенность относится скорее к области психоанализа, нежели фольклористики и культурологии. Имеется в виду тема «отцов (вернее, — матерей) и детей», контрапунктом проходящая через сюжеты большинства текстов подобного рода: ребенок нарушает некий запрет, который дает ему мать, и первыми жертвами агрессии вредоносного персонажа, появляющегося в результате нарушения этого запрета, становятся родители, прежде всего мать. Наиболее верным представляется объяснение этого мотива, которое дала С. Б. Адоньева (устное сообщение) — основными рассказчиками «страшных историй» являются девочки пубертатного возраста, психологическая доминанта которого — осознание себя самостоятельной личностью, дистанцирующей от матери и переставшей себя с ней ассоциировать. Одним из возможных способов психологического отделения от матери является ее вербальное убийство или превращение ее в собственного антагониста путем наделения ее демоническими чертами.

Независимо от того, к какой группе относится мифологический персонаж, он, по существу, представляет собой один и тот же конструкт — вредоносную функцию (чаще всего вампирическую — он душит свою жертву, разрывает ее на части, отрывает руку, ногу, голову, высасывает кровь и т. д.), наделенную именем. При этом одну и ту же функцию (например, выпивать кровь) могут обозначать различные, вполне взаимозаменяемые персонажи, которые вне этой функции себя никак не проявляют. В частности, функции вампира, высасывающего кровь из ребенка, в страшилках выполняют части его собственной одежды — красные/голубые сапожки/ туфли/ колготки, черные гольфы, а также черное/красное пятно, которое в силу своей предельной абстрактности выступает в качестве своеобразного джокера, способного заменять собой любой персонаж независимо от сюжета. Особенно хорошо это видно в том случае, когда вредоносная функция обозначается именем персонажа традиционной мифологии (например, ведьмы или вампира), от которого, собственно, только имя и остается, потому что в рамках страшилки он оказывается

вырванным из привычного контекста сюжетных связей и мотивов, в котором оно существует в быличке (например, насыщать порчу, отнимать у коров молоко, делать заломы в поле и т. д.), и по своей структуре ничем не отличается от черной руки, синей табуретки, красных колготок.

В заключение необходимо сказать несколько слов об особенностях организации пространства в страшилке по сравнению с быличкой, объясняющих, вероятно, основную цель рассказывания «страшных историй». В быличке пространство организовано по классическому принципу: «свой» (домашний, безопасный) — «чужой» (находящийся за пределами дома или человеческого мира, опасный) мир. Человек выходит за пределы «своего» пространства и на пространственном (на пороге, перекрестке, дороге, меже и пр.) и временном пограничье (в полдень, в полночь, на святки, на Ивана Купалу и пр.) сталкивается с «иномирным» существом. Источник страшного с точки зрения былички находится вне человеческого мира и задача человека при контакте с мифологическим персонажем — не допустить его в свой мир или изгнать оттуда (ср. многочисленные обряды, связанные с сезонным выпроваживанием, изгнанием нечистой силы за границы сельской общины — проводы русалки, шуликун, душ предков, сожжение чучела ведьмы и пр.).

Вектор движения в пространстве страшилки обычно, напротив, направлен из внешнего мира внутрь по принципу все более сужающихся кругов (ср. стандартный мотив предупреждений в текстах страшных историй, указывающий на неотвратимое приближение персонажа к жертве: «Девочка!.. Черная рука ищет твой город!.. Черная рука нашла твой город, ищет твой район!.. Черная рука ищет твою улицу!.. Черная рука нашла твою улицу, ищет твой дом!.. Черная рука нашла твой дом, ищет твою квартиру!.. Черная рука нашла твою квартиру, ищет твой звонок!» — Лойтер 1995, № 14). Принцип все более сужающегося пространства вскрывает природу страшного, отличающую страшилку от былички. Тексты страшилок демонстрируют невозможность окружающего мира помочь ребенку, на которого неумолимо надвигается опасность — он абсолютно одинок в этом мире, и все общественные структуры оказываются недейственными перед источником страшного. Пространство сужается, так как источник страха находится внутри ребенка, а не во внешнем мире. Ребенок оказывается один на один со своим страхом.

Преодоление страха смерти и познание области страшного осуществляется через его совместное переживание и перенос его на другого — того, кому рассказывают. Такая позиция с одной стороны, обеспечива-

ет превосходство рассказчика над слушающим (он боится, а я уже нет), а с другой, ведет к преодолению страха через смех (как достаточно обычную последующую после страха реакцию на страшилку).

Л и т е р а т у р а

Гоголь 2001 — *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений и писем. М., 2001. Т. 1. Комментарий.

Гречина, Осорина 1981 — *Гречина О. Н., Осорина М. В.* Современная фольклорная проза детей // *Русский фольклор*. Л., 1981. Вып. 20.

Душечкина 1988 — *Душечкина Е. В.* «Ночь перед Рождеством» и традиция русского святочного рассказа // *Наследие Н. В. Гоголя и современность*. Ч. 1. Тезисы докладов и сообщений научно-практической Гоголевской конференции (24—26 мая 1988). Нежин, 1988.

Лойтер 1995 — *Лойтер С. М.* Детские страшные истории («страшилки») // *Русский школьный фольклор. От вызываний Пиковой дамы до семейных рассказов*. М., 1998.

Некрылова 1998 — *Некрылова А. Ф.* Народная демонология в литературе. Материалы к словарю // *Власова М. Н.* Русские суеверия. СПб., 1998.

Скабичевский 1928 — *Скабичевский А. М.* Литературные воспоминания. М.; Л., 1928.

Славянские древности 2000 — База данных «Славянские мифологические персонажи». CD-ROM. М., 2000.

Чередникова 1995 — *Чередникова М. П.* Современная русская детская мифология в контексте фактов традиционной культуры и детской психологии. Ульяновск, 1995.

И. И. Свирида

Аркадия пелопоннесская и Аркадия радзивилловская

И я хотел бы быть пастухом в Аркадии

Принц Ш. Ж. де Линь.

Портрет принцессы Радзивилл Аркадской

Сад символически и практически соединил в себе два несовместимых, фундаментально противостоящих явления — жизнь и смерть, которые в действительности могут выступать лишь как последовательность. «Пока на свете мы, она еще не с нами; Когда пришла она, то нас на свете нет!» (Жуковский). Когда человек жив — он не мертв и обратно (выражение «полуживой человек» является метафорой). В дальнейшем сад сохранил в себе оба начала, как в его природной основе (плодородие и сезонная гибель растений; попытка преодолеть ее — насаждение вечнозеленой растительности), так и в его символическом, привнесённым культурой значении. Он стал местом рождения былинных богатырей и смерти мифологических героев, там росли золотые яблоки вечной молодости и Древо жизни, в нем же человек находил упокоение после завершения жизненного пути (греческий Элизиум, подземные сады Аида, сад Мецената, разбитый у Эсквилинских ворот, куда бросали тела бедняков и преступников). Вместе с тем сад служил местом мистерий и празднеств. Все это выводило его пространство и образ за пределы повседневности. Он мифологизировался и сакрализовался. Практическое и символическое здесь выступали неразрывно. Сад был необходим как источник плодов и душевного отдохновения, как место обитания и медитации. Не случайно человек всегда хотел превратить город в сад. Он был для человека желанным местом — в античности выступал как *locus amoenus*, в Средневековье стал символом христианского рая, в том и другом случае служа объектом особой заботы, приобретая со временем изощренный эстетизированный облик — там культивировались редкие растения и особые архитектурные формы (Свирида 2004-1, Свирида 2004-2).

Повседневно-мирская и сакрально-погребальная функции садов пространственно не сливались — сад как место утех (*jardin de plaisance*) и кладбище-сад, некрополь, т. е. город мертвых¹. Однако в его мифопоэтической модели выступала тенденция к их синтезу, в ней находит выражение экзистенциальная пограничность сада между жизнью и смертью. Сад был местом не только земного, но и вечного блаженства — Елисейскими полями и Раем, куда человек стремился при жизни. Это способствовало соединению в образе сада небесного и мирского. (Не случайно Афродита-Венера «священносадовая» отдала своего сына Эрота-Амура на воспитание Гермесу-Меркурию — посреднику между загробным и земным миром.)

Не были исключением в этом отношении и сады эпохи Просвещения. Знаковыми для их облика того времени стали как Тополиный остров в Эрменонвиле — первоначально место захоронения Руссо, а в дальнейшем характерный элемент садов во многих европейских странах, так и Деревушка Марии Антуанетты в садах Малого Трианона, поэтизировавшая повседневность и вызвавшая не меньшее число подражаний.

«Наука жизни», совершенствовавшаяся в XVIII в., включала особое эстетизированное отношение к смерти. Принц Шарль де Линь, плантоман, эпикуреец и стоик, писал: «Для кого смерть не годится? Она хороша для всех» (Линь 1809-1, 23) и хотел, чтобы ее изображали не как отвратительную старуху, а как хорошо сохранившуюся пожилую женщину, «высокую, красивую лицом, величественную, приятную и спокойную, с отверстыми для нас объятиями. Она есть эмблема вечного успокоения». Садоводов он призывал: «Научитесь усыпать цветами то малое пространство, которое, как я доказывал уже своим аллегорически садом, отделяет колыбель от гроба» (Линь 1809-2, 132). В созданных де Линем садах в Белёй (современная Бельгия) Салон философии он соединил окаймленной цветами дорожкой с Кабинетом Смерти, наполненным «летними и зимними розами, мыслями и имморталями», где располагался склеп из белого мрамора, который предназначил для себя (Ligne 1795-1811. Vol. 8, 30). Его окружали лавры и мирты — листья одних были знаком вечной славы, вторые, также используя для почетных венков, посвящались и покойникам, вместе с тем служа символом любви как знак Афродиты.

Идея смерти, получая, подобно любой другой, особое воплощение в каждую культурную эпоху, находила выражение также в вечных мотивах. Одним из них был мотив мифологизированной Аркадии, а шире — прекрасного идиллического ландшафта, каким обладала не реальная

пелопоннесская страна, а лишь ее поэтический образ, в котором идея смерти соединилась с образом счастливой жизни и необходимым ее составляющим — образом любви.

Путь этого мотива, важного для садового искусства, в литературе возводится к «Идиллиям» Феокрита, но непосредственно к пятой Эклоге Вергилия, описывающей сочувственную реакцию природы на смерть любимца Аполлона Дафниса (после нее «дикий овес лишь один да куколь родится злосчастный», она радостно возрождается после достижения Дафнисом врат Олимпа, что наполняет леса «ликованьем веселым». (Пер. С. Шервинского). Затем он проходит через «Аркадию» Якопо Саннадзаро (1502) и «Аркадию» Ф. Сидни (1590), «Астрею» Оноре д'Юрфе (1610—1625), к которым, как и к Вергилию, апеллировали создатели садов.

Однако наиболее значимым оказалось сочинение Франческо Колонны «Гипнеротомахия Полифила» (1499) или полностью — «Любовное бремя во сне Полифила, в котором показывается, что все дела человеческие есть не что иное, как сон, а также упоминаются многие другие, весьма достойные знания предметы» (Цит. по: Соколов 2005). Это сочинение содержит фантастически прекрасные описания архитектуры и садов, послужив в дальнейшем источником и их программы, и их форм. В нем размыта граница между жизнью и смертью — уже само состояние сна героя придает особый характер тому пространству, в котором он находится. К пересекаемым героем границам между разными типами пространства и времени, которые отмечены в литературе, нужно добавить и границу между жизнью и смертью. Ее пересекает Полия — возлюбленная Полифила, однако возвращается к жизни, аналогичное происходит и с главным героем этого повествования.

Мотив смерти является одним из центральных в нем — он связывается не только с происходящими событиями, под ним подразумевается также процесс инициации, который был составной частью древних мистерий. О нем напоминают и многие детали. В роскошных благоухающих садах, которые окружали аркады «редкостного и изумительного перистилия из статных колонн», среди множества птиц летал жалобный соловей Дедалион, оплакивающий смерть своей дочери Хионы. Там жила Итис, «скорбная и погребальная птица». «Были здесь укромные места для печальной Филомелы, вечно поющей свои нежные жалобы, которые звучали совершенно отчетливо, ясно и без всякого эха». Отсутствие его, т. е. удвоения, было признаком загробного мира.

У Священного источника под сенью галереи находился «достойный почитания предмет... был он чудесен и полон тайны, похож на гробницу». Она скрывала прах Адониса, на ней была вырезана история его гибели, и изображена Венера, скорбящая о нем. В гробнице помещалась «божественная кровь» богини, которая поранила голень о розовые шипы, пытаясь спасти Адониса. Теперь в присутствии героев совершался ежегодно дважды повторяемый обряд оплакивания и очищения, во время которого Венера «бросается... на гробницу и обнимает ее, увлажняя плачем свои розовые щеки»; затем «крышку чтимого склепа отмыкают и открывают». Во время торжественной церемонии все радостно пели «ликующую песнь». Так траур переходит в торжественное празднество. После этого Полия по просьбе нимф рассказала драматичную историю своей любви.

В результате в этом ренессансном сочинении концепт смерти оказался неотделим от образа божественной красоты (восторженному описанию Венеры посвящен большой поэтический фрагмент), радостей любви. Вместе с тем он слился с образом прекрасной природы. Этот синтез в интерпретации аркадийского мифа был характерен для художников XVII в. Первым так его представил Гверчино («*Et in Arcadia ego*». Ок. 1621—1623. Рим. Палаццо Барберини). Однако популярность и влияние приобрели две картины Пуссена — «Аркадские пастухи» (1629—1630. Четсворт. Собрание герцога Девонширского) и прежде всего вторая из них, чаще называемая «*Et in Arcadia ego*» (1638—1640. Лувр). Эта фраза, высеченная на гробнице, изображенной во всех названных полотнах, может быть прочитана в двух смыслах: идилическом — «И я был в Аркадии», а также мортальном — «И я, смерть, есть в Аркадии» (Panofski 1955). В ней присутствует и характерный для барокко мотив *Memento mori*. В картине Гверчино два пастуха с сочувственно напряженными лицами представлены в тревожно освещенном пейзаже у каменной гробницы, на которой лежит череп. И череп, и барочная экспрессия, и бурный пейзаж есть в первом полотне Пуссена, где пастухи неожиданно натываются на саркофаг, скрываемый густой растительностью. Это «барокко смерти» (Бодрийар 2000, 317). В более поздней картине классицистически сублимируемая тема смерти включена в идеализированный и упорядоченный величественный ландшафт.

Якопо Саннадзаро, «Аркадия» которого, согласно Панофскому, послужила Пуссену источником второй картины, так описывал надгробие в Аркадии: «Я прославлю твою могилу среди простых поселян. Пастухи будут приходить с холмов Тосканы и Лигурии, чтобы поклоняться этому уголку лишь потому, что ты жил здесь. И они прочтут на прекрасном пря-

моугольном надгробии надпись, от которой ежечасно холодеет мое сердце, которая переполняет мою грудь скорбью: «Та, которая всегда была высокомерна и жестока к Мелисео, ныне смиренно покоится здесь, под этим холодным камнем» (Цит. по: Майкапар).

Пуссен придал сюжету более универсальный характер. Его картина — памятник самой мифологизированной Аркадии, Золотому веку, мечта о котором окрашивала эпоху барокко. Картина создана в 1630-е годы, когда в Европе шла Тридцатилетняя война, затронувшая и Италию, где уже многие годы жил Пуссен.

В аркадийском контексте тема смерти оказалась соединена, как и в «Гипнеротомахии Полифила», с темой любви и эротическими мотивами. В отличие от Гверчино Пуссен изобразил не только мужские фигуры. В четсвортском варианте картины хитон, в который облачена молодая женщина, служит не столько сокрытию, сколько открытию ее тела. В луврской картине ее фигуре придан более строгий вид — хитон дополнен непрозрачным гиматием и не спадает столь свободно с плеч, обнажая тело. Это больше отвечает идее *moralité*, популярной в барокко. Скульптуры того и другого рода украшали сады того времени, не сразу исчезнув и в восемнадцатом столетии.

В первой половине XVIII в. литературные и садовые сочинения широко прославляли сельскую жизнь, агрикультуру, сельский труд, а сады, в которых еще господствовали регулярные композиции, наполнялись фруктовыми и овощными посадками, а садовый ландшафт начинал приобретать живописное разнообразие и связь с окружающей природой (Szafrńska 1985). Пасторальность, не осложненная мотивом смерти, проявилась в эпоху рококо в образах *fêtes champêtres*, хотя и тогда сохранила экзистенциальную подоснову, как у Ватто. Любовная тема связывалась с островом Киферой (именно о ней речь в рассматриваемом фрагменте «Гипнеротомахии»). Отплытие на этот остров писал Ватто, под звуки контрданса «*Le jardin de Cythere*» танцевали на балах².

Прямое использование мотива смерти было лишь одной из форм ее появления в садах. В более широком плане он был связан с темами времени, вечности, памяти, которые находили воплощение в садовых постройках, растительных композициях, а также символике отдельных растений, как кипарис — дерево траура, символ печали и смерти, скульптурах (мемориальных и посвященных богам, которые так или иначе связаны с подземным царством подобно Гермесу и Адонису с его расцветающими и умирающими садами) (Цивьян 1987).

Сад как целое изначально стал объектом воспоминаний — уже изгнание из рая давало для этого повод. Другим служила Аркадия. Она входила в садовое искусство в результате подражания композициям Пуссена, Лоррена, Г. Дюге. Именно этих художников, прославившихся своими идеальными классицистическими ландшафтами, а также нидерландца Николаса Берхема, автора итальянизирующих пейзажей с пасторальными мотивами, и голландца Питера Поттера, создателя сельских пейзажей с животными, упоминала Хелена Радзивилл в описании заложенного ею сада, которому дала название «Аркадия»³. Ее «Guide d’Arcadie», изданный в 1800 г. (Radziwiłł 1800), входит в круг описаний садов, сделанных в XVIII в. их владельцами — начало им положил Людовик XIV. В их числе такие получившие широкую известность авторы, как А. К. Ватле, герцог Д’Аркур, маркиз Р. Л. Жирарден, принц Ш. Ж. де Линь, сыгравшие заметную роль в развитии теории и практики садового искусства.

В отличие от их сочинений текст Хелены Радзивилл более скромный, она не занимается теоретическими вопросами, а просто ведет посетителя по своему саду, стараясь передать ему те мысли и настроения, которые стремилась в нем воплотить. Этот путеводитель написан на одном дыхании, как единый текст без разделения на абзацы, и прерывается лишь цитируемыми надписями, которые были помещены в Аркадии. Все описываемое позволяет соотнести сделанное здесь с основными садовыми тенденциями той эпохи. Х. Радзивилл относилась к числу высокообразованных людей своего времени и как страстная любительница садов хорошо ориентировалась в этих тенденциях.

Если ее приятельница, И. Чарторыская, охотно принимала вид садовницы, похожей на пастушку, что отвечало ее внешности — в таком театральном костюме, предназначенном для выступлений на садовой сцене в пасторальных Повонзках, ее зарисовал Ж.-П. Норблен (акварель, гуашь. 1778. Кабинет гравюр Варшавского университета), то Х. Радзивилл предпочитала быть в своем саду жрицей. Свою же приятельницу она хотела видеть весталкой. В таком образе, запечатленном в скульптуре, она фигурирует в фоне портрета Х. Радзивилл работы Э. Гебауэра (ок. 1817, Неборув). Обе были плантоманками и сестрами по масонской ложе, что отразилось в программе их садов (Kępińska 1978; Piwkowski 1987; Swirida 1993). Галантный де Линь, соединяя реальность и метафорику, так представил ее в одном из своих известных в тогдашней Европе литературных портретов (он называл Хелену Аркадской, а также Армидовской от имени волшебницы Армиды, владевшей прекрасными садами — их описание у Тассо было еще одним источником вдохновения для создателей англий-

ских парков): «Когда видишь ее профиль, ее можно принять за Великую жрицу, готовящуюся к жертвоприношениям, анфас — за воплощение божества, которому они приносятся... Она имеет прекрасный, благородный, подвижный и экспрессивный голос... В качестве музыкантши, она, как Амфион, заставляет танцевать камни, чтобы они сложились в волшебные храмы, как Орфей укрощает медведей, которые иногда приходят посмотреть на Аркадию» (Ligne, 1795—1811. Vol. 22, 295—296).

В соответствии с названием парка, главным в его программе была мифология, а если проявлялся исторический интерес — то к античности, о чем свидетельствует скульптурная коллекция, собранная Хеленой (Mikocki, 1995). Об этом говорили уже первые строки ее путеводителя: «Аркадию можно считать древним памятником прекрасной Греции. В ней видны следы почитания мифологии, которое раньше сохранялось в искусстве... У входа расположен фонтан, напоминающий живительный источник Палемона... Хатки Филемона и Бавкиды свидетельствуют о гостеприимстве». Путеводитель настраивал посетителя и на соответствующее восприятие: «Природа, обретя свои права [речь о принципе естественности в композиции парка], сделала из [«Аркадии»] ... уединенное романтическое прибежище. Там душу наполняет желание обожествлять эмоции, испыт[анные] в таинственных, посвященных [богам] рощах... Каждый рад принести дань чувствам... на острове, специально для этого предназначенном [Остров Чувств или Жертвоприношений]». Там располагались «алтари любви, дружбы, благодарности и воспоминаний» (Radziwiłł 1800). Так создавалась атмосфера почитания античной древности, культа природы и сокровенной экзальтации.

Пройдя через сад Бавкиды, в котором росли фрукты, доставлявшиеся на Остров Жертвоприношений, а также Филемона, гость попадал в посвященный культу природы Грот Сивиллы, который «искусство окружило... вечнозелеными венками». Туда ведет тропинка, которую затевают хвойные деревья. Вход в грот ограждают «огромные валуны, воздвигнутые как бы рукою титанов». В последние десятилетия XVIII в. ужасное как эстетическая категория было уравнено в правах с возвышенным и прекрасным, поэтому такие каменистые фрагменты становились объектом эстетизации, в том числе в танатологическом контексте (Вёрлиц, Софиевка).

«Взбираясь со скалы на скалу, — продолжала рассказ Х. Радзивилл, — с трудом добираются до дверей готического сооружения, обители несчастья и меланхолии [небольшая изящная постройка типа часовни]... Далее дорога ведет к арке — смелому сооружению в греческом стиле».

Сквозь нее открывается вид на «вечно цветущие рощи, на фоне которых вырисовываются округлые очертания Святилища [Дианы]». Это было главное, сложное по внутреннему плану и семантике сооружение, предназначенное для «ока души». «При выходе из [него] взгляд тонет в глубине озера, колышущегося от бега разделяющей его речки; невидимая, она с тихим шумом оставляет пену на его поверхности». Остров Жертвоприношений отражает в своем лоне деревья, рощи, луга и заросли, а также прекрасное небо» (Там же).

Мотив отражения-удвоения, как и скрытая река, связывает сад с образами «другого» мира. Там предметы, утрачивая телесность, приобретают один из его основных признаков — прозрачность (ср. у Мандельштама: «Когда Психея-жизнь спускается к теням / В полупрозрачный лес вослед за Персефой», там возникает «лес безлиственный прозрачных голосов», а ее «душа не узнает прозрачные дубравы».) В Аркадии прозрачными, из цельного хрустального стекла были сделаны окна в «разбитом в тени берез» Шатре рыцаря (стекла, в то время являвшиеся редкостью, были вставлены в рамы красного дерева), а также покрытие купола (такой был и в пулавском Святилище Сивиллы у Чарторыской — подарок Александра I). «Очарователен вид этого прозрачного приюта... особенно когда луна, повторяясь в каждом стекле... [и] погружаясь в глубину прозрачной волны, преломляет в ней свой свет».

История Психеи была изображена на плафоне Этрусского кабинета в Святилище Дианы, где хранились древние сосуды и светильники. Один из них висел в центре, наполняя пространство рассеянным светом. В кабинете находились также «кресла римской формы и предметы, выполненные по древним образцам, [они] включают все элементы, служившие некогда религиозным обрядам. Треножки, старинные подсвечники, кадилницы, мраморные и порфирные сосуды, ванны и сейчас служат для омовения жертвенной розовой водой счастливого помазанника, который, проходя около статуи Молчания, посвящается в чудеса Пантеона⁴... Пораженное им воображение переносит во времена оракулов. Скульптуры весталок охраняют священный огонь, еще горящий на древнем алтаре, окруженном апельсиновыми и миртовыми деревьями, жасмином... Таинственный рассеянный свет дополняет иллюзию». Ее усиливал «аромат, долетающий с лона волшебных рощ», а также музыка «благодаря звучанию органа, располагающего к мечтаниям» — играя на нем, Х. Радзивилл пела своим глубоким контральто.

В Пантеоне висело зеркало, в котором отражалась скрытая от посетителя картина Э. Виже-Лебрен, изображавшая «чудесные рощи любви...

Там она подстерегала весталок, принимая тихое поклонение, которого нельзя было ей смело оказать» — любовный мотив присутствовал в Аркадии дискретно. В Пантеоне он соединялся с мотивом смерти, не только благодаря наполнявшим ротонду предметам (рядом с алтарем в виде римской гробницы находился также саркофаг). Эта ротонда располагалась в западной части храма, а именно на запад была ориентирована дорога в потусторонний загробный мир. (Елисейские поля, впервые описанные Геродотом, Страбон поместил в лежащей на европейском западе Испании.) Однако общее настроение в духе эпохи и масонских представлений просветлял плафон работы Ж.-П. Норблена, на котором крылатая Эос выводит коней Аполлона. Изображенная там же темная завеса с разорванными очертаниями напоминала о Ночи, как бы постепенно исчезающей под лучами восходящего солнца. Лучи заходящего солнца вечером отражались в зеркале, пронизывая благодаря этому весь интерьер Святилища (их можно было видеть, также выйдя из Храма через открытые двери восточного портика).

Различные завесы, наряду с освещением, служили в Аркадии дематериализации предметов, усиливая роль мотива прозрачности. Драпировки из марокканского муслина спускались из купола Шатра рыцаря (возможно именно поэтому данное восьмиугольное сооружение получило название шатра). Ложе спальни в Святилище Дианы окружала драпировка из японского перкаля, которая «сдвигалась ночью, чтобы своей полутенью успокоить... возбужденное воображение». Другая драпировка, имитируя шатер в Повонзках Чарторыской, окружала изображения этого парка, написанные Норбленом. Их прикрывала «легкая занавесь из газа зеленого цвета», которая «идеализирует вид, далеко переносит мысль и душу», — говорилось в Путеводителе (Radziwiłł 1800).

Оформление интерьера садовыми и садоподобными ландшафтами было традиционно для построек естественного парка, что соединяло их с окружающей природой. Вместе с тем возникал текст о саде в тексте сада, вписанного в природу. В результате удвоение приобретало особый смысл. Подобная игра природы и искусства нашла место в «Аркадии» Санадзарро, где «получался как бы эффект поставленных друг против друга и многократно отражающихся одно в другом зеркал: внутри романа в аркадийскую природу вставлено искусство, а в нем опять видна аркадийская природа и т. д.» (Баткин 1984, 162). Так природа и культура, соединяясь, создавали образ мира и в целом свидетельствовали об их участии в его творении⁵.

Следуя Путеводителю, через стеклянные двери спальни (на ее внешней стене располагался алтарь Пана) и «пышный ковер», выложенный из цветов, можно было выйти к Храму Верховного жреца. «Его прекрасные руины, украшенные рельефами, фонтанами, колоннадами, служат приютом веселым стадам... Саркофаги, урны, перевернутые капители покрыты диким виноградом. Множество ползущих растений обвивает различными узорами две колонны, установленные по бокам двери». Под сводами храма «аркадские пастухи... утвердили господство Золотого века» (Radziwiłł 1800). Так возникал мотив мифологического времени.

Место, где «шаловливые пастухи» пасли стада, представляло «аркадийскую сцену», «пасторальную картину». Однако в Храме первосвященника «звон колокольчиков, повешенных на шеи овечек, веселым эхом отража[лся] от их стен, среди которых недавно текла кровь приносимых жертв» — так Аркадия еще раз предстала пограничьем двух миров.

В ее садах непосредственно выступил и мотив «Et in Arcadia ego». Эта фраза была вырезана на кенотафе, который Х. Радзивилл сделала для себя. Он находился на Тополином острове, как и гробница Руссо в Эрменонвиле. В нише саркофага была помещена фигура усопшей св. Цецилии, покровительницы музыки (копия П. Стаджи со скульптуры Стефано Мадерно, называемой также «Аллегория счастливой смерти». 1599). Как говорилось в Путеводителе, «в тени густых деревьев на черном мраморном возвышении покоится женская фигура из белого мрамора... Очарование места наполняет душу чувством глубокого покоя. Отсюда с сердцем, наполненным сладкой меланхолией⁶, направляются к Гробнице Иллюзий, расположенной за островом среди зеленых трав⁷. Ее окружает река Забвения... затененная плакучими вербами... Входят в эту часовню размышлений через саркофаг, поднятый на опорах» (Radziwiłł 1800).

По словам современника, пройдя под его крышкой, у него создавалось впечатление, что «расстаешься с жизнью и попадаешь в объятия смерти» (Radziwiłł 1892, 148). Здесь были захоронены сердца трех дочерей Х. Радзивилл. Здесь же хранились «утешающие», по ее словам, сочинения, в том числе Э. Юнга, согласно которому, «блажен человек, который, восчувствовав омерзение к ложным забавам мира ...осмеливается посещать кладбища ... и в ночи среди гробов находит удовольствия» (Юнг 1787, 68). («С смертью дружа, дружишь ты нас с жизнью!» — писал о Юнге Карамзин.) Поэтому «мысль о смерти не имеет здесь ничего поражающего... отсюда следует направиться в сторону водопада, чтобы под его тихий шум закончить размышления Юнга». В Гробнице иллюзий

были изображения двух Гениев — Смерти (помещенная на двери авторская реплика надгробья Елены Павловны в Павловске работы И. Мартоса. Патинированная бронза. После 1806) и Славы (копия Я. Зейделмана с картины А. Караччи на плафоне).

«Через Цирк покидают Аркадию». Так казалось бы умиротворенно заканчивалось путешествие по парку. Однако оно имело скрытую конечную цель. Если ранее мотив времени проходил лишь в подтексте программы Аркадии, то в Цирке, а также Вратах времени и Обелиске (Х. Иттар. Ок. 1800—1804) он выступил со всей определенностью. Цирк, согласно римской традиции, получил форму прямоугольника. В Древнем Риме подобные сооружения предназначались для конных соревнований, а символически связывались с мыслью о беге жизни к смерти. В этом свете последняя фраза путеводителя по Аркадии приобретает танатологический смысл. Вид мемориального комплекса имеет проектный рисунок Иттара, в котором соединены изображения названных сооружений. Этот архитектор был связан с авангардным течением европейской архитектуры, представленным Леду и Булле. Все его сооружения выходили за рамки традиционных аркадийских садовых мотивов.

Последним их проявлением был Швейцарский домик (1810), окруженный двором, где бродили домашние животные. В его интерьер был заключен «хрустальный дворец» (Piwkowski 2005, 149—150). Возможно, это был бывший Шатер рыцаря, который стал теперь интерьером простой хаты. Сооружения подобного типа с роскошными интерьерами, заключенными в пейзажную оболочку, во множестве украшали естественные сады, следуя деревушкам в Шантийи и садах Малого, и не относились к собственно романтическим фольклорным интересам, вопреки высказанной в литературе точке зрения. Истоком швейцарских мотивов послужило стихотворение Галлера «Альпы» (1725), которое означало перелом в восприятии гор в европейской культуре. Они перестали быть местом только ужаса, что привело к их эстетизации, а также восприятию как национального ландшафта (Woźniakowski 1995; Свирида 2007, 214—216).

С романтическими веяниями можно связать Жилище рыцаря (1814). Оно было создано в Готическом домике в память о погибшем в войне 1812 г. Михале Гидеоне, сыне Хелены. Она собрала там предметы, связанные с военной деятельностью этого наполеоновского генерала, что превратило домик в небольшой историко-военный музей. Над ним была помещена надпись: «Доброму сыну, Чести и Родине». Так тема памяти в Аркадии получила патриотическую окраску, в целом ей не свойственную.

Аркадийская тема в поднеборовском парке была проведена с нетипичной для садовых программ последовательностью. Х. Радзивилл не нарушала его цельность модными экзотическими павильонами, свойственными в особенности садам рококо. Аркадия, несмотря на ее первоначально небольшой масштаб, не была таким. В ее программе и оформлении преобладали античные и антикизирующие элементы, синкретически соединенные в главной постройке — Святилище Дианы. Другим композиционно и семантически важным сооружением стал Акведук с каскадом, соединявший основную часть парка с Елисейскими полями. Связующим обстоятельством служил эзотерический подтекст программы. Большую роль играла тема уединения, самопознания, а также меланхолии. В целом Делиль был прав, посвятив Аркадии в своей поэме следующие строки: «Поместью этому название дано / Аркадия: вполне заслужено оно» (Делиль 1987, 21).

Хотя к созданию сада там были привлечены лучшие мастера, работавшие тогда в Польше — Норблен, Цуг, Иттар, молодые А. Орловский и М. Плонецкий, однако его общий облик был результатом влияния самой владелицы. Она была цельной натурой и одержима мыслью о преходящести жизни, в чем ее убеждала смерть четырех из шести детей. Все они оказались увековечены в Аркадии⁸. Основное действующее лицо в парке и в «Guide d’Arcadie» — сама Хелена с ее радостями и горестями, символически заключенными в тексте Аркадии. Она как чуткий вожатый вводит паломника-посетителя в сокровенные смыслы своего парка. Хотя рассказ ведется в неопределенно-личном наклонении, однако приводимые в нем надписи, сделанные в парке, говорят от первого лица, в том числе две, взятые из Горация и Петрарки⁹. Такие же Х. Радзивилл поместила и на двух сторонах своего кенотафа: «Et in Arcadia ego» и «J’ai fait Arcadie et j’y repose» — «Я создала Аркадию и я в ней покоюсь». Если кенотафу на Тополином острове не было суждено стать гробницей (Х. Радзивилл похоронена в костеле Неборова), то свою Аркадию она несомненно создала, дав особый ход аркадийской идее — ее венчает не смерть, а искусство.

Вопреки различным интерпретациям сакраментальной фразы об Аркадии (Gavelle 1953), она во всех случаях неизбежно каждым проецируется прежде всего на самого себя, о чем говорят и надписи на кенотафе. В результате снимается двусмысленность концепта — оба прочтения, раскрытые Панофским, оказываются экзистенциально синонимичны. Главной

персоной в том и другом случае выступает смерть. Начало ее изображению в прекрасном облике (даже превосходящем тот, который хотел видеть де Линь) положил Ренессанс. От этого отошло барокко в своих восходящих к Средневековью концептах, в которых драматично сопоставляются жизнь и смерть¹⁰, но восстановил классицизм (поэтому вторая «Аркадия» Пуссена так отличается от первого варианта, как и картины Гверчино). Восемнадцатый век с его руссоизмом, культом естественности, склонностью к выражению сентименталистских эмоций, смягчал трагизм смерти, мотив которой воспроизводился в идеализированном «естественном» ландшафте. Если могильные камни в Аркадии расставляло Провидение, то краеугольный камень в ее мифологизированный прекрасный топос под звуки свирели Пана заложила Природа. Ее культ в идеализированно-естественных формах заключал в себе как миф Аркадии пелопоннесской, так и образ Аркадии радзивилловской.

Р. С. Под датой 29 мая 1829 г. в Памятную книгу Аркадии вписано стихотворение Жуковского «Воспоминание» (1821). В нем дана еще одна метаморфоза аркадийской темы:

О милых спутниках, которые нам свет
Своим сопутствием для нас животворили
Не говори с тоской: их нет!
Но с благодарностию: были!

Аркадия здесь не упоминается, от максимы «И я был в Аркадии» остался лишь глагол быть (но в прошедшем времени и множественном числе). Однако этого достаточно, чтобы почувствовать скрытую в этих строках аркадийскую аллюзию, что и позволило вспомнить их после посещения парка Хелены Радзивилл (*Księga zwiedzających*, 21)¹¹. Кем и при каких обстоятельствах была сделана эта не привлекавшая ранее внимания запись, требует уточнения. Сличение ее с автографами Жуковского позволяет предположить, что ее оставил сам автор.

Л и т е р а т у р а

Баткин 1984 — Баткин Л. М. Мотив «разнообразия» в «Аркадии» Санадзаро и новый культурный смысл античного жанра // Античное наследие в культуре возрождения. М., 1984.

Бодрийяр 2000 — Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000.

Делиль 1987 — Делиль Ж. Сады. Л., 1987.

- Линь 1809-1 — *Линь Ш. Ж., де*. О смерти // Письма, мысли и избранные творения принца де Линя. М., 1809. Т. 3. Ч. 6.
- Линь 1809-2 — *Линь Ш. Ж., де*. Взор на сады // Письма, мысли и избранные творения принца де Линя. М., 1809. Т. 4. Ч. 8.
- Линь 1809-3 — *Линь Ш. Ж., де*. Изображение княгини Радзивилл Аркадской // Письма, мысли и избранные творения принца де Линя. М., 1809. Т. 3. Ч. 6.
- Майкапар — *Майкапар А.* «Et in Arcadia Ego»: до и после Пуссена // <http://www.maykapar.ru/articles/arkadia.shtml>.
- Свирида 1994 — *Свирида И. И.* Сады Века философов в Польше. М., 1994.
- Свирида 2004-1 — *Свирида И. И.* Между *sacrum* и *profanum* // Оппозиция сакральное/светское в славянской культуре. М., 2004.
- Свирида 2004-2 — *Свирида И. И.* От антитезы город — сад к городу-саду // Культура и пространство. Славянский мир. 2004.
- Свирида 2007 — *Свирида И. И.* Естественный ландшафт и сад в русском сознании: от игумена Даниила до Карамзина // Ландшафты культуры. Славянский мир. М., 2007.
- Соколов 2005 — *Colonna F.* *Hypnerotomachia Poliphili*. Venice. A. Manutius, 1499 / Пер. Б. М. Соколова. Цит. по: Любовное бремя во сне Полифила [Главы XXI—XXIV. Путешествие на остров Киферу] в: *Соколов Б. М.* «Чистосердечный читатель, рассказ о снах Полифила выслушай...» Архитектура, эрудиция и неоплатонизм в романе Франческо Колонны // Искусствознание. 2005. № 2.
- Цивьян 1987 — *Цивьян Т. В.* К семиотической интерпретации мотива лестницы-«лесенки» в античной вазописи (вокруг Адониса и Диониса) // Исследования по структуре текста. М., 1987.
- Юнг 1787 — *Юнг Э.* Бытие разумное. М., 1787.
- Gavelle 1953 — *Gavelle R.* Et in Arcadia ego // Bulletin de la Société d'Études du XVIIe siècle. 1953. № 18.
- Kępińska 1978 — *Kępińska A.* Jan Piotr Norblin. Wrocław etc., 1978.
- Księga zwiedzających — *Księga zwiedzających*. Аркадия. Рукоп. отд.
- Ligne — *Ligne Ch. J. de.* Mélanges militaires, littéraires et sentimentales, à mon refuge sur le Leopoldberg près de Vienne et se vend à Dresde chez les Frères Walther. 1795—1811. Vol. 1—34.
- Matté — *Matté C., Matté J. L.* Iconographie de la cornemuse. Inventaire des représentations conservées en France // <http://jeanluc.matte.free.fr/contred/contre49>.
- Mikocki 1995 — *Mikocki T.* Collection de la Princesse Radziwiłł. Les monuments antiques et antiques d'Arcadie et du chateau de Nieborów. Wrocław—Warszawa, 1995.
- Panofski 1955 — *Panofski E.* Et in Arcadia ego. Poussin and the Elegiac Tradition // *Panofski E.* Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History. New York, 1955.
- Piwkowski 1987 — *Piwkowski W.* Et in Arcadia ego. Program Arkadii nieborowskiej na przełomie XVIII/XIX wieku i dzisiaj // Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. 1987. XXXI.

- Piwkowski 1995 — *Piwkowski W.* Arkadia. Ogród Romantyczny Heleny Radziwiłłowej. Warszawa, 1995.
- Piwkowski 2005 — *Piwkowski W.* Nieborów. Warszawa, 2005.
- Radziwiłł 1800 — [*Radziwiłł H.*] Guide d'Arcadie. Berlin, 1800.
- Radziwiłł 1892 — [*Radziwiłł M. P.*] X. M. R. Ostatnia wojewodzina wileńska (Helena z Przeździeckich Radziwiłłowa). Lwów, 1892.
- Przewodnik Arkadii 1848 — *S. Ż. Przewodnik Arkadii* // Album literckie. T. 1. Warszawa, 1848.
- Swirida 1993 — *Swirida I.* W poszukiwaniu ukrytych znaczeń. Park naturalny XVIII stulecia a wolnomularstwo // *Ars Regia*. 1993. Vol. II.
- Szafrńska 1985 — *Szafrńska M.* La nostalgie retrouvée // *Les Cahier de Varsovie*. 1985. № 12.
- Woźniakowski 1995 — *Woźniakowski J.* Góry niewzruszone: o różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej. Kraków, 1995.

Примечания

¹ Сад жизни и сад смерти разделились и у Пушкина как воплощающие животворящую силу плодородия и образ недвижимой, навечно застывшей природы («Вертоград моей сестры»).

² Оркестровые партии этого контрданса недавно обнаружены в архиве (Matté).

³ Заложена в 1782 г. Шимоном Богумилом Цугом (1733—1807), создателем значительных классицистических сооружений. В 1770—1780-х годов он разбил наиболее известные польские естественные парки — Повонзки И. Чарторьской, Мокотув И. Любомирской, Солец, На Ксенженцем и На Гуже К. Понятовского. В оформлении Аркадии участвовали также связанные с Х. Радзивилл художники. Об Аркадии см.: (Piwowski 1987); подробнее о фигурирующих в статье польских садах и илл. см.: Свирида 2004-1.

⁴ Постройки по образцу римского Пантеона сооружались во многих садах Европы, начиная с Чизика лорда Барлингтона. В радзивилловской Аркадии так называлась ротонда в западной части Святилища Дианы.

⁵ Эффект подобного удвоения (а точнее мультиплицирования) можно ощутить на переплете дореволюционной «Детской энциклопедии» Ю. Н. Вагнера, где изображен мальчик, который, глядя вдаль, держит раскрытый том этой энциклопедии. На его переплете изображена та же картинка, на которой вновь изображен мальчик, держащий книгу с этой картинкой. Это можно представить в непрерывном повторении, что создает образ бесконечно углубляющегося мира, вызывая желание все же действительно заглянуть в этот далекий мир, т. е. читать Энциклопедию.

⁶ Как «уголок меланхолии» этот фрагмент парка изобразил Норблен (Нац. музей в Кракове). Реконструкция саркофага в: Piwowski 2005, 305.

⁷ В один из 16 известных проектов Гробницы иллюзий включены заказанные в Петербурге копии фрагментов двух статуй И. Прокофьева из Египетского вестибюля Павловского дворца (Piwowski 2005, 146). Автор проекта Хенрик Иттар (1773—1850), по предположению воспитанник Французской академии в Риме.

⁸ Х. Радзивилл была творчески одаренной натурой, передав художественные способности своим потомкам, среди которых наиболее известен сын Антони, талантливый композитор, первый автор музыки к «Фаусту» Гёте, а также человек, в доме которого играл Шопен. Благодаря рисовальным талантам детей и внуков оказались запечатлены несохранившиеся виды Аркадии, среди них Вход в парк и Шалаш отшельника, крытый соломой и примостившийся к Гроту Сивиллы (К. Радзивилл, 1796), а также события семейной жизни, в том числе Шопен, играющий в Антонине (Познанское воеводство), и портрет композитора (два рисунка Е. Радзивилл. 1829). Репр. в: Piwowski 2005.

⁹ Такое представление аркадийского мотива от первого лица дано Батюшковым в стихотворении «Надпись на гробе пастушки» (широко известно по либретто «Пиковой дамы» Чайковского):

И я, как вы, жила в Аркадии счастливой,
И я, на утре дней, в сих рощах и лугах
Минуты радости вкусила:
Любовь в мечтах златых мне счастье сулила:
Но что ж досталось мне в сих радостных местах? —
Могила!

¹⁰ Фраза «Et in Arcadia ego» не встречается у античных авторов и приписывается папе Клименту IX (Джулио Роспильози), покровителю выдающегося барочного скульптора Бернини.

¹¹ Подчеркивания в тексте, сделанные в этой Книге, заменяют курсив в оригинале Жуковского.

О. Ю. Тарасов

Эпитафия в творчестве Василия Васильевича Верещагина

Отклонение от правил всегда вызывает повышенное внимание зрителя. Учитывая это, известный русский художник В. В. Верещагин использовал в своих знаменитых экспозициях древний как мир принцип серии изображений — принцип рассказа средствами живописи. Эту особенность своего творчества он считал новаторской, указывая в письме к В. В. Стасову, что «перешагнул» через «рутинное» правило, по которому живописец должен довольствоваться моментом и предоставлять «дальнейшее развитие этого момента литературе». Сближение живописи и литературы означало, что свои серии Верещагин называл «поэмами», картины в них — «главами», а этюды к ним — «фактами» (Переписка 1963, 14). Известно, что появление на раме карточки с именем художника и названием картины — исторический факт определенного развития концепции автора и его социального статуса. Художники Возрождения, рисуя такие таблички прямо на холсте, помещали на них свое имя и дату создания картины, иногда текст-обращение представленного персонажа к зрителю (Wazbinski 1963, 278—283). Таков образец подписи на портретах и картинах Антонелло да Мессино — «Антонелло Месинец меня написал». Итальянские и фламандские живописцы XV в. часто писали на раме различные тексты, включая прямую речь своих персонажей. В XIX в. их рамы привлекли внимание назарейцев и прерафаэлитов, которые стали помещать на раму не только свое имя, но и всевозможные стихи, цитаты из литературных сочинений, а также надписи от первого лица изображенных на картине персонажей. Таковы, например, рамы Д. Россетти, В. Ханта, Ф. Брауна и других художников. В творчестве Верещагина все эти приемы использования рамы для усиления воздействия самой картины соединились с поэтикой русского романтизма. В связи с этим особое значение для него приобретает название картины, надпись на раме, а также словесный комментарий, который помещается в каталог выставки.

Центральное место в экспозиции Туркестанской серии (1874) принадлежало «героической поэме» «Варвары» — циклу из семи картин, по-

вестующих о гибели русского отряда в столкновении со среднеазиатским войском. Это «Нападают врасплох» (1871, ГТГ), «Торжествуют» (1872, ГТГ), «Представляют трофеи» (1872, ГТГ), «У гробницы святого — благодарят Всевышнего» (1873, ГТГ) и др. Однако под первым номером значилась картина «Смертельно раненый», открывавшая всю экспозицию и написанная в Мюнхене спустя пять лет после того, как художник видел данную сцену во время обороны самаркандской крепости. На картине был изображен смертельно раненый и падающий на бегу солдат; по замыслу — это миг между жизнью и смертью, который художник «подглядел» в реальности. Автор и герой, художник и солдат — оба они перед лицом смерти, — вот что должен был зритель не только увидеть, но эмоционально почувствовать. И именно это ощущение трагизма подчеркивала монументальная рама со стеклом, уподоблявшая картину *погребальной стеле*. Она содержала черное паспарту со строгим золотым орнаментом, которое, с одной стороны, сближало картину с надгробием (придавая ей мемориальный характер), с другой — отсылало к рамке фотографии. Перед глазами зрителя представал как бы фотографический кадр, метонимический характер которого усиливался вынесенным на раму предсмертным восклицанием солдата: «Ой, убили братцы!.. Убили! Ой, смерть моя пришла!» Это своего рода *говорящая эпитафия*, которую обычно помещали на могилах и стелах. То есть стремление к жизнеподобию и иллюзионистичности заставило художника применить древнюю эпиграфическую формулу — поместить на раму надпись от первого лица, в которой издавна реализовалась идея говорящего надгробия. Более того, в этой же надписи усматривалась и традиция *посвятельной эпиграммы*. Используя речь изображения, эпиграмма, подобно эпитафии, также воплощала отношение к картине или статую как живой и говорящей¹. Именно такую стихотворную эпиграмму художник составил на картину «Забывший» (1871), на которой был изображен оставленный своими товарищами убитый солдат:

Ты скажи моей молодой вдове,
Что женился я на другой жене;
Нас сосватала сабля острая,
Положила спать мать сыра земля... (Каталог 1874),

— рама с данной надписью сохранилась в фондах Третьяковской галереи. Возможно, она была приобретена П. М. Третьяковым после уничтожения картины художником и служила для показа сделанной с нее фотографии.

Более сложный смысл несла надпись на раме картины «Нападают врасплох». Сбившийся в кучу русский отряд отстреливается от нападавших всадников — кто-то бежит на помощь, кто-то отступает, кто-то лежит мертвый. Сближаясь с той же эпитафией, надпись на раме («Ляжем костями. Не посраим земли Русской. Мертвые сраму не имут») казалось, поднимает всю сцену на уровень эпического обобщения. Однако это не совсем так. Заставляя посмотреть на картину сквозь призму русской истории, надпись явно вызвала в памяти рассказ Нестора-летописца об окружении дружины князя Святослава греками. Произнося слова «Ляжем зде костями; мертвые бо срама не имут», Святослав обнажил меч и повел своих воинов в бой. Известно, что, обдумывая темы из русской истории для Академии художеств, Н. М. Карамзин рекомендовал данный сюжет как достойный кисти художника, который должен был изобразить русских витязей «в быстром движении героического вдохновения». «Вот минута для живописца!» — восклицал знаменитый писатель (Карамзин 1964, 192). Рисуя же сцену из реальной жизни и противопоставляя ее академическому сюжету, Верещагин столкнул раму и картину скорее по законам комикса и лубка. Комизм афористической подписи рамы происходит из явного несоответствия текста и изображения, поскольку основывается на абсурдном предположении, что отношение цитаты из русской летописи и связанного с нею известного сюжета столь же обязательно для живописца, как сама реальность. Отсюда происходит усложнение информации при разглядывании картины: рама вызывает в памяти сцену из древней истории, картина же провозглашает абсолютно другие истины войны — отчаяние, близость смерти, надежду на спасение и т. п.²

Особые функции выполняли надписи и на других картинах. Разрабатывая характерную для европейской романтической живописи тему «варварства», художник пишет поистине ужасные сцены — «Представляют трофеи», «Торжествуют», «У гробницы святого — благодарят Всевышнего» и, наконец, «Апофеоз войны». На верхнем крае рамы картины «Торжествуют» зритель читал цитату: «Нет Бога кроме Бога. Нет Бога кроме Бога», а на нижнем: «Так повелевает Бог». На полотне предстает страшная картина «торжества» победителей: мусульманские воины собрались на площади перед мечетью, в центре которой поместили шесты с отрубленными головами русских солдат. Цитата из Корана на картинной раме выполняет, с одной стороны, функцию *эпитафии*, с другой — *эпиграфа* к «главе» (как мы помним, именно так Верещагин осмыслял свою картину). Поскольку же она могла пониматься еще и как отрывок прямой речи

проповедника (изображенного в центре площади), картина соотносится с погребальной стелой и драматической сценой одновременно. Совсем другую роль выполняла надпись на раме картины «Апофеоз войны», которую художник рассматривал в качестве *эпилога* «героической поэмы». На полотне была изображена пирамида из черепов, над которой кружат хищные птицы. Название картины, которое читается на раме сверху — «Апофеоз войны», превращает изображение в *метафору войны*; надпись же на раме внизу — «Всем завоевателям, нынешним, настоящим и будущим», — выполняет функцию *посвящения* всей серии в целом.

Все эти надписи дополняли статьи каталога, в которых мы находим не только типы бытующих оценок и рассуждения о ценностях и морали, но и историко-бытовые зарисовки, столь характерные для реалистической повести, газетного репортажа или жанра научного путешествия второй половины XIX в. Они же содержали своеобразные сценарии представленных событий, включая обрывки диалогов, стихи, частушки, цитаты из национального эпоса и Корана. Например, картина «Парламентеры» (Мюнхен, 1873) была снабжена в каталоге диалогом, отражающим переговоры противников: «Сдавайся!» — «Убирайся к черту!..» Тот же прием — в комментарии к двум картинам с одинаковым названием «У крепостной стены», на которых были представлены следовавшие друг за другом сцены. Первую поясняло восклицание: «Тсс!.. Пусть войдут!»; вторую — «Вошли!» (Каталог 1874). Поэтому верещагинскую развеску картин вполне можно сравнить с членением театральной постановки. Спектакль делится на действия и явления, которые отделены друг от друга занавесом и антрактами. Эти пространственно-временные отрезки допускают движение. В серии же картин Верещагина отдельные отрезки времени и пространства — явление статичное. Поэтому, чтобы активизировать процесс восприятия, художник и придает раме такое большое значение; причем, как раме отдельной картины, так и «раме», стыкующей картины между собой, т. е. *монтажу*, в котором закладываются вполне конкретные смыслы. Поскольку же порядок восприятия серии определялся каталогом, то его статьи усиливали «театрализацию» выставочного пространства, заставляя картины «говорить», а зрителей — смотреть и размышлять. В этом плане текстовая рама каталога была не отделена от рамы материальной. Материальная рама фокусирует взгляд зрителя на картине, может «озвучить» ее сцену своей надписью, которая явно была рассчитана на прочтение вслух. «Рама» же каталога расставляла изображения в некий связный рассказ, заимствуя, по сути, прием народного комикса и лубка. Причем последовательность картин в серии должна была

восприниматься, с одной стороны, как предельно достоверная, определенная самой жизнью, с другой — в качестве акта художественного выбора автора, который выступал в данном случае гарантом правдивости «рассказа» о путешествии, т. е. достоверности сюжета своей «поэмы».

Так, согласно каталогу 1874 г., главная в серии «поэма» «Варвары» представала в экспозиции Туркестанской выставки как бы в обрамлении *этюдов и рисунков*, которые были поставлены *в начало и конец* ее показа, т. е. помещены в ту *пространственно-временную раму*, которая нам уже встречалась на примере коронации. Этот монтаж картин в серии ориентировал сознание зрителя на понимание того, что изображенные события автор не выдумал, а «подсмотрел» в действительности: в начало и конец экспозиции были поставлены этюды с натуры — те «документальные материалы», которые в живописи эпохи романтизма рассматривались как наиболее приближенные к достоверности. Поэтому каталог и указывал под *первым номером* картину «Смертельно раненый», — своего рода «эюд с натуры» — факт произошедшего события, трактуемый рамой как воспроизведение самой реальности. То есть картина-«эюд» оказалась *началом рассказа* о том, чего нельзя было увидеть в обыденной жизни — «рассказа» о близости смерти, перед лицом которой был и сам художник — свидетель реальных событий. *В конце же этой «героической поэмы»* зритель был призван смотреть многочисленные зарисовки архитектуры, орнаментов, одежды, бытовой утвари и этнографических типов, т. е. всего того, что погружало его в самую атмосферу «варварских стран», давало возможность понять и почувствовать их совершенно иной, более «низкий», уровень исторического развития по сравнению с европейской цивилизацией. Например, картину «Представляют трофеи» из цикла «Варвары», написанную вполне в духе сюжетов Жерома (но доведенных до жуткой откровенности), разъяснял авторский комментарий: «Сцена в самаркандском дворце. Победители по варварскому обычаю тех стран обрезают головы убитых и увозят их в мешках, привешенных к седлу для того, чтобы представить эмиру...» В «исторической достоверности» знаменитой картины «Апофеоз войны» убеждали слова: «Эта картина исторически верна: Тимур или Тамерлан, заливший кровью всю Азию и часть Европы, и считающийся теперь великим святым у всех среднеазиатских магометан, везде сооружал подобные памятники своего величия...» При всем том каталог давал также исторические и этнографические комментарии. К картине «Двери Тамерлана» (1872, ГТГ) Верещагин, например, составил пояснение: «Здесь воспроизведены двери во дворце среднеазиатского владыки в эпоху процветания Бухары. На часовых надеты древ-

ние одежды». Картину «У гробницы святого — благодарят Всевышнего» художник сопоставлял с работой «Гробница Тамерлана (Зеленый камень)», в описании которой он выступил уже как ученый-археолог: «Картина представляет гробницу в нынешнем ее виде. Тамерлан похоронен под темно-зеленым камнем. По обеим сторонам — гробницы двух его родственников; в головах — наставник его юности. Сход вниз ведет в склеп, где каменные плиты покрывают могилу. Мечеть построена при жизни Тамерлана художниками, вызванными из Китая и Персии...» В правдоподобию туркестанских картин убеждали также фразы типа «писана на месте» или же сноски, вроде: «Я должен упомянуть здесь о концертах, поневоле слышанных ежедневно мною и моими спутниками в этой местности: утром раздавался тут рев тигров, а около солнечного заката — меланхолический вой тощих и злых степных волков (заметка художника)». Сноска относилась к пояснению картины под № 89 — «Развалины Большой Кумирны», которая была написана «в провинции Или, на Кульджинской дороге, теперь разрушенной» (Каталог 1874, 4, 15). Зарисовки же этнографических типов и бытовых деталей соответственно были даны в конце каталога, причем, без комментариев, — просто как «документальные свидетельства». Но связанные с научно-естественными методами познания мира они определяли порядок восприятия картин не менее убедительно, чем статьи и заметки. На старой фотографии экспозиции «туркестанских» рисунков в Третьяковской галерее (явно сохранивших авторский принцип показа) перед нами открывается удивительный мир «объективных фактов». Архитектурные сооружения, костюмы, орудия труда, посуда, предметы археологии, черепа и портреты, — все это предстает взору аккуратно вставленным в однотипные рамки и пронумерованным, наподобие естественнонаучной коллекции. Перед нами строгая и познающая мир позитивистская рама — научно-художественный инструмент эпохи веры в науку и прогресс.

В одном из писем В. В. Стасову Верещагин говорил о том, что все эти «надписи на рамах и в каталогах» должны были «дополнять своим трагикомическим эффектом впечатление от его “натуральных” и “верных картин”» (ОР ГТГ). В реальности же эти рамы означали, что отказ художника от старой живописной риторики являлся, по сути, замещением ее новой риторикой, в которой ориентация на «трагикомический эффект» впитала не только традиции романтизма и реализма, но и *народного примитива*. Этот сложный синтез помогал Верещагину «задерживать» внимание, ставить зрителя в неожиданную ситуацию, что в дальнейшем будет свойственно культуре авангарда. Выявляя в своих экспозициях эле-

менты жестокости и «удивительные» ситуации, поясняя их в своих «указателях» и каталогах, художник явно рассчитывал на установление качественно иных взаимоотношений со зрителем.

Между тем на осмысление Верещагиным рам и экспозиций непосредственное влияние оказали *фоторепортаж* и *визуальный аттракцион*. Здесь художник брал и эстетику «ужасной правды», и сенсационность, и зрелищность, и игру с пространственной границей картины и объекта, т. е. все то, что должно было поражать и захватывать, усиливать и путать самые разные эмоции. В середине XIX в. под влиянием фоторепортажа на первый план выдвинулся материал, выхваченный из жизни. Тогда же была пересмотрена и концепция *батального полотна*. Раньше батальная картина представляла бой, выдвигая на «авансцену» одну или несколько фигур, с которыми была связана триумфальная тема. Эта идея триумфа зачастую поддерживалась и специальной *рамой с трофеями* — знаменами, предметами вооружения и т. п. Теперь появляется «батальная картина без героя», риторика которой строится *на отказе от изображения самого боя*: рисуются сцены до или после боевых действий, т. е. показываются «будни войны», тяготы военной жизни и несправедливость смерти. Отсюда фоторепортажи и картины демонстрируют усеянные трупами поля сражений, сцены на привале, всевозможные разрушения и бедствия. И все это появляется уже в период Крымской войны 1854—1855 гг., которая, как известно, стала первым вооруженным конфликтом, куда устремились фотографы. Англичане Фентон и Робертсон, французы Лаглуа и Меэдин, Дюран—Браже и Лассимон, румын Сатмари, — все они снимали страшные поля сражений, впервые показывая широкой публике ужасные и тяжелые сцены (Бажак 2003, 75—77). И художники шли вслед за ними: натуралистические образы принадлежали, в частности, кисти английских и французских живописцев, которые писали этюды убитых и раненых солдат, лишая героического ореола батальные полотна (Burke 2001, 150). Так, создатель знаменитых военных серий Орас Верне (1789—1863), с которым часто сравнивали Верещагина, использовал в своей работе рассказы участников и очевидцев Крымской войны, а также фотоснимки Малахова кургана французского фотографа Жана-Шарля Ланглуа (Bann 2001, 123). «Мне как-то обидно было, — писал Верещагин о своей Балканской серии, — когда называли эти картины батальными, — что за академическая кличка! — картины русской жизни, русской истории» (Цит. по: Лебедев 1972, 18). То есть теперь война показывается как часть «истории жизни народа», она привлекает внимание не своим результатом, а проблемой жизни и смерти, на которую направлен новый

и беспристрастный взгляд фотографа и художника. Отсюда особое значение приобретают фоторепортажи, сводки с мест боевых действий, а также личное присутствие фотографов и художников на полях сражений. Участие художников в войне встречалось и раньше. Так, Жак Калло (1592—1635) создавал баталии на основе материалов, собранных на театре военных действий. На гравюре «Осада крепости Бреда» он изобразил себя рисующим с натуры, трактуя войну как будничное явление (Тугендхольд 1916, 95, 103). Позднее французский художник Луи-Франсуа Лежен был свидетелем битвы при Маренго в Северной Италии в 1800 г. и делал зарисовки прямо на поле боя (Burke 2001, 150). Но то же самое делал и Верещагин. О его поведении во время одного из боев русско-турецкой войны 1877—1878 гг. сохранился рассказ военного корреспондента В. И. Немировича-Данченко: «Тут же был и следующий с нашим отрядом знаменитый художник В. В. Верещагин. Здесь ему часто приходится смотреть в лицо смерти, причем не знаешь, чего у него больше — таланта или мужества... В самом сильном огне он спокойно и так же обстоятельно садится на свой складной табурет и набрасывает эскизы, как бы это он делал у себя в кабинете» (Немирович-Данченко 1879, 96). Однако в контексте европейского пацифизма, личное участие художника в войне приобретало новое звучание: он — очевидец боя, а следовательно, свидетель реальных событий, имеющий полное моральное право говорить людям «правду». Поэтому Верещагин изображает себя на картине «Шипка-Шейново» (1877—1878, ГТГ) в свите генерала М. Д. Скобелева, а также постоянно носит Георгиевский крест, полученный еще за оборону Самаркандской крепости в 1868 г. (отказываясь при этом от всех других наград и орденов), — для него важен лишь знак свидетеля войны, на которую направлен его внимательный взгляд. Не случайно в одном из писем П. М. Третьякову Верещагин предлагает поместить за рамой картины «Шипка-Шейново» боевое знамя, подаренное ему генералом Скобелевым и изображенное на полотне. Как и Георгиевский крест на костюме, знамя — это знак не триумфальной, а мемориальной тематики, призывающий зрителя поверить в достоверность «живописного репортажа» художника, т. е. в то, что композиционная рама из мертвых на его картине — это ужасная, кошмарная цена одержанной победы.

Иными словами, меняется *рама картины мира человека* — меняются и рамы его визуальных образов. Век позитивизма и философия Огюста Конта окончательно перечеркнули многоэтажный христианский космос. Рай и ад оказались на земле. И взгляд художника привлек к себе человек, измененный и мертвый; человек, тело которого лишилось высоких

значений, т. е. труп — воплощение «объективного факта» и знания о «правде» войны. Тема смерти человека давно вошла в изобразительную риторiku и допускалась в соответствии с установленной системой христианских ценностей. Смерть святого и смерть грешника — противоположные полюсы этой системы. Но уже «патологическая анатомия» XVII—XVIII вв. вывела человеческое тело за черту той запретной зоны, в которой его менять и представлять считалось большим грехом. В результате в живописи европейского романтизма мы находим ту «одержимость смертью», которая побуждала, к примеру, Теодора Жерико стать завсегдатаем мест публичных казней и моргов. Как и Верещагин, он добивался «реализма» в изображении мертвых на своей картине «Плот “Медузы”» (1818—1819, Лувр, Париж). Но если для французского художника-романтика смерть порой казалась привлекательной и прекрасной, то Верещагину она виделась ужасной и отталкивающей. Поэтому, много взяв от европейского романтизма в изображении «тяжелых» сцен, русский художник развивал идеи пацифизма и методы позитивизма. Это заставляло его тщательно собирать военные и этнографические коллекции, а также экспериментировать с рамой восприятия в плане наблюдения и классификации фактов. Рамы Верещагина убеждали зрителя в том, что кошмарный и ужасающий мир его «батальных полотен без героев» — всего лишь данность эмпирического опыта, диктующая особенности изображения окружающей реальности. Но здесь, видимо, впервые перед нами возникает проблема низшего порядка эмоций массовой аудитории, которая спустя сто лет останется той же в телевизионных трансляциях с мест боевых действий: ведь «факты реальности» войны и убийства до сих пор являются одним из ключевых приемов овладения зрительным восприятием. Поэтому экспозиции батальных картин Верещагина (при всей их идейной направленности) — явные предшественники неореалистических фильмов военных ужасов XX в. В них мы находим четкую ориентацию на овладение массовым сознанием, на внедрение в него эффективных и в то же время ужасных образов, рассчитанных порой не столько на эстетическое переживание, сколько на эстетический шок, аффект и скандал. И эта движущая сила страстей порой бурно проявлялась на выставках В. В. Верещагина.

Л и т е р а т у р а

Бажак 2003 — Бажак К. История фотографии. Возникновение изображения / Пер. с франц. М., 2003.

Брагинская 1979 — *Брагинская Н.* «Я — кубок Нестора» // Декоративное искусство СССР. 1979. № 12. С. 17—21.

Карамзин 1964 — *Карамзин Н. М.* О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств // *Карамзин Н. М.* Избр. соч. в 2-х т. М.—Л., 1964. Т. 2.

Каталог 1874 — Каталог картин, этюдам и рисункам В. В. Верещагина. Пояснительный текст составлен самим художником. М., 1874.

Лебедев 1972 — *Лебедев А. К.* Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество. 1842—1904. М., 1972.

Немирович-Данченко — *Немирович-Данченко В. И.* Год войны. (Дневник русского корреспондента). 1877—1878. В 3-х тт. СПб., 1879. Т. 2.

ОР ГТГ — Отдел рукописей Государственной Третьяковской Галереи. Ф. 1. № 893.

Переписка 1963 — Переписка В. В. Верещагина и П. М. Третьякова. М., 1963.

Тугендхольд 1916 — *Тугендхольд Я.* Проблема войны в мировом искусстве. М., 1916.

Фуко 1999 — *Фуко М.* Это не трубка. М., 1999.

Bann 2001 — *Bann S.* Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographs in Nineteenth-Century France. New Haven—London, 2001.

Burke 2001 — *Burke P.* Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence. London, 2001.

Wazbinski 1963 — *Wazbinski Z.* La «Cartellino», origine et avanture d'une etiquette // Panteon. 1963. XXI.

Примечания

¹ Говорящие эпитафии и эпиграммы — устойчивая традиция, идущая из античности в Византию и средневековую Европу. Как правило, эпитафии и эпиграммы характеризуются множеством вариантов обращений (к прохожим, путникам, близким) от первого лица «портретного» изображения или могильного холма. То же самое можно сказать о говорящих подписях на античных сосудах и статуях (например, «Пирр [сын] Агасилея меня сделал» или «Я — статуя (agalma) Феба, прекрасного сына Латоны»), которые переходят на подписи мастеров эпохи Возрождения (подробнее см.: Брагинская 1979).

² Расхождение текста и изображения — один из приемов художников авангарда, которые так любят усложнять процесс восприятия: «Названия выбраны таким образом, — говорил Р. Магритт о своих работах, — что они не дают поместить мои картины в область привычного, туда, где автоматизм мысли непременно сработает, чтобы предотвратить беспокойство» (Фуко 1999, 44). С целью пояснения этого приема Фуко провел детальный разбор каллиграммы (Там же, 15—36).

И. Е. Светлов

«Остров мертвых» Арнольда Бёклина — русский и европейский резонанс

В своих «Воспоминаниях» Александр Бенуа живо передает восхищение, которое вызывало у него, как и его родственников и друзей, творчество Арнольда Бёклина, имя которого упоминается в тексте 17 раз. Будущий выдающийся художник и искусствовед впервые открыл его в 1887 г. «В течение нескольких лет, приблизительно до 1891 года мы (с дядей Александром Михайлом Альбертовичем Кавосом. — *И. С.*) только и делали, что возбуждали друг друга восторгами от новых произведений «гениального Арнольда» (Бенуа 1993, 67). Описывая убранство своей красной комнаты, А. Бенуа замечает: «Над небольшим шкафчиком для книг красного дерева висели фотографии и гелиогравюры с картин моего тогдашнего бога Бёклина» (Там же, 193). Еще красноречивее, пожалуй, попытка описания подготовки к поездке в Германию: «...В специальную задачу входило увидеть на этом пути елико возможно больше картин любимых художников с Бёклиным во главе» (Там же, 515).

Известно и другое. Резкое охлаждение Бенуа к творениям Бёклина, наступившее десятилетия спустя: «...С тех пор искусство Бёклина удивительно устарело, оно как-то выдохлось, испошилось именно благодаря тому успеху, который имело во всех слоях общества и не только в Германии» (Бенуа 1980, 675). Подобную или близкую эволюцию в отношении к Бёклину переживали и другие русские и немецкие деятели искусства. Показательна эволюция И. Грабаря, К. Петрова-Водкина и других русских живописцев. Аугуст Маке, для которого Бёклин еще недавно был божеством, заявлял: «Мне любая из принадлежащих мне японских ксилографий милее, чем все базельские работы Бёклина» (Маке 1887, 119а). Изменения произошли и в позиции Коринта, Пауля Клее и других мастеров. Их высказывания по своей форме и интонации были порой весьма полемичны. Обратим внимание в избранном нами контексте исследования не только на их вполне прочерченную зависимость от эволюции художественных направлений, вкусов, пластических систем, о чем неоднократно писалось. Историческая судьба «Острова мертвых» Бёклина оказалась сложнее. С одной стороны, «Остров мертвых» рано осознали

как классическое, музейное произведение. В предисловии ко второму изданию своей книги «Страницы художественной критики» Сергей Маковский отмечал: «Бёклин сделался музейным художником» (Маковский 1909, Предисловие). С другой стороны, к искусству этого мастера обращались как к смелому провидению представителя «метафизического реализма», сюрреализма, постмодернизма, концептуализма.

Так или иначе, ни подлинный бёклинский шедевр, ни искания его автора не стали чем-то локальным, принадлежащим только своему времени. Это понимали уже современники. Имя Бёклина, упоминание о его самой знаменитой картине виделись в культуре в масштабном историческом ряду. Вот впечатление И. Грабаря о посещении художественного музея в Базеле, где сосредоточено множество произведений Бёклина: «Здесь перед этим великаном, то грозным, то кротким, перед волшебником, то чарующим, то пугающим, я забыл все, только что виденное мною, забыл романскую архитектуру, Бамбергскую скульптуру, кельнцев, Дюрера» (Грабарь 1901-2, 91). Макс Лерс в своей книге «Арнольд Бёклин. Путеводитель к пониманию его искусства» (1897) выстраивает такой знаковый ряд: XV век — Леонардо, XVI век — Дюрер, XVII — Рембрандт, XIX век — Бёклин (Lehars 1897, 14a). В известном отрывке автобиографии Грабарь дает свой перечень: Леонардо, Микеланджело, Тициан и Пюви, Достоевский, Толстой, Бёклин (Грабарь 1901-2, 91). «Как бы плохо ни обстояло дело с искусством в Германии, у него все же есть то преимущество, что оно дало миру несколько художников, возвышающихся над всеми остальными, например Арнольда Беклина, который, как я это вижу, превосходит всех художников нового времени», — замечает Мунк (Цит. по: Christ, Geelhaar 1990, 8).

Современники порой слишком горячо и весьма специфически воспринимают искусство своей эпохи. И все же, когда оценки весьма разных художников и искусствоведов совпадают, пусть даже они через какое-то время и корректируются, ощущается значительность обсуждаемого явления.

Примечательно и другое. Во всех случаях, даже в моменты отвержения, самые значительные произведения Бёклина оставляли сильное впечатление на просвещенных зрителей. «...Ныне никак нельзя себе представить, какое ошеломляющее действие в свое время производили его картины», — отмечает Александр Бенуа, рассказывая о своих встречах с подлинниками Бёклина. О шоковой остроте воздействия шедевров этого немецкого мастера говорили такие, не склонные к благостности художники, как Сальвадор Дали и Джордже де Кирико. «Перед картинами Бёклина Кирико ощущал примечательную радость и потрясение, дающее счастье» (Цит. по: Schmied, Chirico, 76). Такая реакция живописцев, чьи искания

нередко ассоциируются с решительным опровержением сложившейся веками логики художественной мысли, — своеобразное отражение свойственного нескольким творениям Бёклина взрывной энергии, которая имеет родство с некоторыми направлениями искусства XX в.

Дж. де Кирико, С. Дали, а также Г. Аполлинер, Э. М. Рильке, Т. Манн, композитор Макс Регер воспринимали сочинения Бёклина как выдающийся духовный, эмоциональный, эстетический феномен. Среди бёклинских картин, упоминаемых ими, обычно фигурируют «Священная роща», «Отшельник, играющий на скрипке», «Сражение кентавров» и, конечно, «Остров мертвых». Для человека конца XIX в., уставшего от позитивистского «серьеза», не знающего, что делать с переизбытком изобразительности, послание Бёклина прозвучало как весть с другой планеты. Понадобилось время, чтобы недоуменное молчание сменилось духовным сопряжением. Только на рубеже веков, когда в искусстве и обществе все сильнее ощущалась жажда обновления, возникшее еще в 1880 г. «преждевременное» творение Бёклина стало формулой поэтического мироощущения эпохи. Взрыв обожания по отношению к его картине на временном исходе века не может быть забыт. Нельзя не учитывать, какой след оно оставило на столетии, неспособном найти ёмкую эстетическую и философскую формулу.

Впрочем, уже наиболее проникательные современники стремились разграничить истинную ценность художественных творений Бёклина и интенсивность происходящего вокруг них бума. Сошлемся вновь на «Воспоминания» Александра Бенуа, справедливо заметившего, что, если ставить в вину художнику массовый ажиотаж вокруг его отдельных работ, придется негативно оценивать полотна Пикассо, Матисса и других классиков современного искусства, вместе с ними многих выдающихся мастеров русского и европейского изобразительного искусства. На этой же позиции стоял известный русский критик Сергей Маковский. Он интерпретировал популярность работы Бёклина как знак утверждения эстетизма в кругу интеллигенции: «Бёклин и Штук прославлялись на страницах “Мира искусств”, и фототипии “Острова мёртвых” в декадентских рамках украшали гостиные эстетов» (Маковский 1999, 271). Это свидетельство бытования картины в избранной аудитории в столичных эстетских интерьерах существенно отличалось от замечания другого ведущего аналитика европейского искусства рубежа веков и начала XX в. Якова Тугендхольда, свидетельствовавшего, что разные по уровню воспроизведения «Острова мертвых» можно найти в доме — «врача и присяжного поверенного» (Тугендхольд 1928, 65).

Существовал и иной круг циркуляции прославленного произведения Бёклина. Репродукции и гравюры с него украшали дом Льва Толстого в Ясной Поляне и дачу Чехова в Крыму, кабинет Клемансо в Париже. В Германии в 1882—90 годах сам Макс Клингер по заказам берлинского арт-галериста Фрица Горлита изготавливал гравюры на меди по картинам Бёклина «Летний день», «Остров мертвых», «Руины на море». Проще всего это объяснить модой. В отдельных слоях населения, действительно, ощущалась именно такая ориентация. Однако в других, прежде всего в среде художественной интеллигенции, «Остров мёртвых» воспринимался как духовное средоточие времени.

Русская художественная критика — более всего Сергей Маковский, Игорь Грабарь, Александр Бенуа, — немало сделала, чтобы раскрыть глубинные смыслы и оригинальность этого произведения. Плодотворной была и сама методология, в ряде случаев принципиально совпадающая, как, например, у Маковского и Грабаря, которые рассматривали «Остров мертвых» одновременно в укрупненных категориях философии, в планах эмоционального переживания и пластического ансамбля. Такой подход позволял вникнуть в образный мир и структуру картины. При этом русские критики рубежа веков не ограничивались самыми общими суждениями, а вели углубленное искусствоведческое исследование. С ясной определенностью, но и множеством тончайших оттенков, писали они о картине Бёклина — резко отстраняясь от очевидностей и погружаясь в сокровенную духовность.

Сергей Маковский первым обратил внимание на близкую модерну и символизму «асобытийность» творения немецкого живописца, о которой он заявил абсолютно замечательно. Эта черта означала принципиальное размежевание с перенасыщенным событийным контекстом искусством XIX в. Оно обнаружилось у Бёклина уже в появившихся в 1860-х годах изображениях полуразрушенных вилл на море. «Бессобытийность» теперь зазвучала как доминанта. Взвинченности XIX в. он противопоставил тему нерушимости, насыщенным множеством костюмированных персонажей исторических и современных сцен — тишину и безлюдность. Отправным моментом в исследовании «Острова мертвых» для Сергея Маковского является атмосфера созерцания. «Живопись, как самое неподвижное в искусстве, меньше всего предназначена для повторения жизни, для передачи страстей и событий», — заявляет он в большой статье о Бёклине. И продолжает: «Обращая картину в иллюстрацию, выдвигая на первый план ее драматическую (понимаемую автором текста как сюжетно-драматургическую. — И. С.) или анекдотическую тему ... живописец отказывается от главного принципа всякого искусства: вызывать в живописи созерцание жизни, а не сравнение с ней» (Маковский

1909, 23). За созерцательной интонацией образов Сергей Маковский, как и Грабарь, открывали в Бёклине многое — «его умение отдалить современную действительность; и, с другой стороны, — приблизить старину, «сознательное желание уйти от временного во имя вечного» (Там же, 28). В бёклинском созерцании русские критики обнаруживали разные оттенки. Грабарь видел в картине «Одиссей и Калипсо» настроение, близкое дюреровской «Меланхолии». При виде ее «вас охватывает щемящее, болезненное, ноющее чувство»... «К числу произведений, вызывающих это унылое чувство, относятся знаменитые “Вилла на море” и “Руины на берегу моря”, существующие в многочисленных повторениях» (Грабарь 1901-2, 92). То, что он фиксирует позднее, весьма существенно: «Рядом с унылыми настроениями Бёклин, как никто другой, владеет таинственным. Лучшее, что им создано в этом роде — конечно, “Остров мертвых”» (Там же, 93). Характерно и высказывание Сергея Маковского: «Бёклин — исповедник природы. Задача его — досказать на полотне ее неопределенную мысль, выразить тайну, скрытую под ее покровами» (Маковский 1909, 26). В этом «Остров мёртвых» — предвосхищение вселенской тайны символизма и модерна на рубеже двух веков.

Русская критика дала свое понимание таинственного в искусстве Бёклина. По мнению ее самых талантливых представителей, оно было совершенно особым сочетанием мечты и действительности. «Его воображение не имеет границ между мнимым и действительным, между очевидным всякому и невозможным для всех», — замечает Сергей Маковский (Там же, 28). И далее, обращаясь к анализу «Острова мертвых», оставляет нам поистине замечательные строчки: «И он пишет этот остров, будто его видел... Но этот скалистый замок моря — сказка. В нем могут дышать только призраки. Вещие каменные глыбы, расположенные треугольником, кажутся входом в безраздельно-глубокую пещеру, где царит нездешний мрак... Художник расстроил наше обычное представление о том, что есть и чего нет; он испугал нас сближением действительности с мечтой» (Там же, 38). Слово «испуг» в данном случае обретает многозначный смысл: неожиданность сближения в картине реального и призрачного мира, неприятие прозаической устойчивости и одновременно нашу неготовность отодвинуть ради вечности завесу жизни.

Внимание русских писателей, эстетиков, критиков привлекли в шедевре Бёклина взаимосвязь различных компонентов изображения. Как складывался этот баланс? Что помогало поддерживать равновесие композиции? Что обеспечивало сосуществование гармонии и экспрессии? Как уживались между собой сумрак и просветленность? Эти вопросы, которые задавали и продолжают задавать современные критики и исследователи, волновали творческую среду и сто лет назад. Виднейший

русский писатель и теоретик символизма Андрей Белый, воспринимая «Остров мертвых» как оригинальную гармонию, по-своему прочел его колористический «минимализм»: «В «Острове мертвых» нас поражает соответствие между фигурой, замкнутой в белую одежду, скалами, кипарисами и мрачным небом (а по другому варианту — заревым небом). Этим выбором только определенных предметов выражается стремление выразить нечто однородное. Иные краски, иные тона возбудили бы в нас чувство неудовлетворенности... В последнее время все больше и больше увеличивается эта шепетильность к всевозможным диссонансам» (Белый 1994, 105). В отличие от других аналитиков «Острова мёртвых», погружившихся в тончайшие вибрации его письма, Андрей Белый остро почувствовал необычный колоризм этого уникального произведения. Сумрак Бёклина стал предвосхищением «ночных» и «вечерних» образов европейского символизма «около 900-го». С помощью контрастов и колористических сближений живописец сделал притягательной поэзию тьмы.

Впрочем, для Андрея Белого, много писавшего о ритмических основах искусства, картина Бёклина, от анализа которой он переходит к музыке, представляла интерес и как ритмическое построение (Там же, 93). Кстати, Сергей Маковский, начинающий свою статью о Бёклине с рассуждения о поэзии живописных произведений, дает такое определение: «Поэзией картины я называю ее музыкальный ритм, ее лирическое обаяние» (Маковский 1909, 36). Однако, он заостряет внимание на чем-то противоположном впечатлению Андрея Белого: «В романтизме Бёклина почти всегда — непримиримость, тревога, диссонансы». С этим суждением нельзя не согласиться. Другое дело, что художник находит способы смягчить взрывную импульсивность этих диссонансов. Главный из них — строгая упорядоченность всех компонентов пластической формы. Убедительно продуманы фронтальное построение картины, ее горизонтальный формат, отношения светлого и темного.

И все же и в цвете, и в композиции «Острова мертвых» есть весьма существенный штрих, который ускользнул от внимания критики. Мотив рвущихся в небо темных кипарисов, характерный для ряда картин Бёклина 1860-х годов с изображением руин, рельефное очертание скал, сообщают живописному решению полотна драматический акцент. Торжественность композиции нарушается вторжением в самый центр картины темной массы деревьев. Характерно внимание к этому приему некоторых почитателей Бёклина, учившихся в Мюнхенской академии. В сентябре 2001 г. я увидел в одном из антикварных магазинов Варшавы студию известного польского живописца сецессионной поры Яцека Мальчевского, в которой талантливо и по-своему разрабатывался основной мотив «Острова мёртвых». (Скорее всего, эти разработки можно отнести к первой

половине 1890-х годов). Ни в колорите, ни в деталях это нельзя было назвать повторением. Интерес для польского художника представлял ставший средоточием драматического напряжения прорыв в центре. В небольших по формату эскизных набросках Мальчевского этот прием был так сильно заострен, что возникла пространственная разобщенность композиции. В самой же картине Бёклина избранный им композиционный ход приобрел метафорический смысл. Место упокоения и неожиданный приход смерти отнюдь не благостно встречаются между собой.

Вообще многое в концепции «Острова мертвых» требует прояснения. Понятие мемориальности, которому он придал столь фундаментальное значение, в чем-то отталкиваясь от романтиков, вызвало активный отклик в XX в. Актуально для этого времени глубокое осознание пространства картины. Д. Сарабьянов обратил внимание на роль в европейском символизме и модерне мотива Острова (Сарабьянов 1989, 182). Остров выступает в картине Бёклина как некий Абсолют. Возникая в мировом пространстве среди неба и вод, он одновременно знак аскетизма и высокое творение природы. Заклучая в себе символ одиночества, он вмещает себя великие первоначала природы.

Л и т е р а т у р а

- Белый 1994 — *Андрей Белый*. Символизм как миропонимание. М., 1994.
Бенуа 1980 — *Бенуа А.* Мои воспоминания. М., 1980. Кн. 1.
Бенуа 1993 — *Бенуа А.* Мои воспоминания. В 5-ти т. М., 1993. Т. 1.
Грабарь 190-1 — *Грабарь И.* По Европе // Мир искусства. 1901. № 2—3.
Грабарь 1901-2 — *Грабарь И.* Художественная хроника // Мир искусства. 1901.
Маковский 1909 — *Маковский С.* Страницы художественной критики. СПб., 1909. Кн. 1.
Маковский 1999 — *Маковский С.* Силуэты русских художников. М., 1999.
Сарабьянов 1989 — *Сарабьянов Д.* Стиль модерн. М., 1989.
Тугендхольд 1928 — *Тугендхольд Я.* Художественная культура Запада. М.—Л., 1928.
Christ, Geelhaar 1990 — *Christ D., Geelhaar C.* Arnold Böcklin. Basel, 1990.
Lehars 1897 — *Lehars M.* Arnold Böcklin. München, 1897.
Make 1887 — *Make A.* Brief vom 8. Mai 1907 // *Make A.* Briefe an Elisabeth und die Freunde / Hg von Yerner Frese und Ernst-Gerhard Guse. München, 1887.
Schmied, Chirico — *Schmied W., De Chirico G.* Wir Metaphysiker, Gesammelte Schriften, ins Deutsche Übertragen von Anton Henze. Berlin.

Н. В. Злыднева

Смерть как возвращение

В XX столетии смерть стала основным «культурным героем», зловеще преодолев границу между «текстом реальности», где она явилась следствием «индустриального атеизма», и текстом культуры, многообразно трансформировавшим тему. В авангардной идее уподобленности человека богу коренится не только утвердившаяся практика героической жертвенной гибели с последующим обретением бессмертия, но и принцип циклического обновления жизни посредством смерти. Последний мотив — мотив возрождения через умирание — изначально пронизывает витализм исторического авангарда, восходя к его корням в символизме. Своеобразную трансформацию он претерпевает в период «авангарда на излете» конца 1920-х — начала 1930-х годов, когда основная парадигма входит в свою противофазу: в оппозиции *жизнь/смерть* маркированным членом становится смерть. Она распространяется по всему корпусу литературных произведений и изобразительного искусства в значении агента циклической метаморфозы человеческого существования. В этот пограничный период мотив *смерти* маркирует прорастание в толще профессиональной культуры народно-славянской обрядности и аграрного календаря. Обращение к фольклору посредством актуализации мотивики природного цикла, разумеется, было присуще и середине 1910-х годов, эпохе расцвета художественного эксперимента в России. Тема хтонического начала в тот период неизменно сопутствовала солярной символике (Злыднева 2008). Спецификой циклической образности десятилетие спустя стало наложение традиционной модели мира на постсимволистское миропонимание, предполагающее частичное возвращение к ценностям начала века.

Задачей настоящей статьи является демонстрация типов реализации этой образности в различных знаковых системах — словесной, визуальной и кинематографической, осуществляемая на трех примерах, два из которых относятся к исследуемой эпохе (рассказ А. Платонова «Семен» и картина П. Филонова «Формула весны»), а третий — фильм А. Звягинцева «Возвращение» — интересен с точки зрения рефлексов позднего авангарда в современном отечественном кино.

В прозе А. Платонова — особенно периода конца 1920-х — начала 1930-х годов — мотив циклического круговорота жизни и смерти занимает одно из ведущих мест, о чем многим исследователям, в частности,

автору настоящих строк, уже приходилось писать (Злыднева 2006). Тема возвращения к жизни через смерть маркирует дионисийский топос его поэтики, особенно характерно представленный в рассказе «Река Потудань». В рассказе А. Платонова «Семен (Рассказ из старинного времени)», впервые опубликованном в 1936 г., эта тема звучит менее явно, но поднимает более глубинные пласты архаической картины мира. Он относится к серии коротких рассказов писателя о детстве — в данном случае о трудном детстве и сиротстве: рассказывается о бедной многодетной семье, в которой умирает мать, и старший сын, семилетний Семен, и прежде ухаживавший за своими младшими братьями и сестрами, берет на себя ее обязанности. В композиции сюжета многократно реализована модель кругового движения: герой рассказа возит возле дома коляску с младшей сестренкой, многократно описывая окружности по двору. Тема кругового движения сопряжена с оппозицией *жизнь/смерть*, причем в контексте мотивики Платонова, где двор часто уподоблен миру в целом (Злыднева 2006, глава «Московский дворик»), кружение по нему обретает смысл космизации обыденности. Смертей в рассказе две: одна эвентуальная — предотвращенное убийство младшим братом одной из недавно родившихся сестер-«нахлебниц», другая — реальная: смерть матери после родов последней сестры героя. Результатом каждой из этих смертей становится жизнь: убийство Семеном предотвращено, а младшую из сестер тот же Семен намеревается выкормить и вырастить, несмотря на то, что ее матери уже нет в живых. Так геометрическая фигура, описываемая траекторией прогулок ребенка, семантизируется как концепт возрождения в масштабах Вселенной.

Помимо передвижения в пространстве мотив круговорота жизни/смерти задан и феноменом рождения, антиномически актуализирующим оппозицию *мертвый/живой*. Заметив, что жена опять понесла, отец говорит: «Пуškai живут», на что сын спрашивает: «Они там мертвые?» и получает ответ: «Раз с нами не живут, то мертвые». Далее эта тема получает инверсивное повторение: их *обратно* прогонят туда, где они были мертвые, когда не рожались. «Пуškai живут», — соглашался Семен (Платонов 1990, 321). Характерно противопоставление *там* и *тут* — мира здешнего и потустороннего, пространственного разделения, основанного на традиционной картине мира. Инверсивная сдвоенность мотива *живой/мертвый* получает подкрепление в мотивике мусора, многократно и разнообразно представленного в рассказе в форме как лексем, так и концептов: мусор, сор, то, что *протухло* и *испортилось* из еды, *нечистоты* и *нужник*, *ваша саранча на дворе гадила...* *Захарка... напачкал*, а также производных отсылок к мусору — веник, мухи, наряду с мусором, традиционно маркируют мотивы *жизни/смерти* (Болот 1997). Мусор как агент трансформации жизнь/смерть располагается в пограничной зоне перехода от бытия к небытию, и потому он значимо сопрягается с другим важным

концептом рассказа — мотивами пустоты/наполненности. Второй член этой оппозиции обеспечен сюжетом (живот наполнен детьми, рот — едой) и реализует скрытую метафору жизнь = живот: сначала взору мальчика предстает мать, у которой поднимается живот, и она *говорила сыну, что это от еды*, а потом еда инверсируется в «населенный» живот Семёна: *Семен поднимал подол рубашки и смотрел на свой живот; ему казалось, что там живет кто-то отдельный от него, который то мучает его, то ласкает, но лучше б там не было никого совсем, лучше жить одному без горя*. Паронимический акцент на этимологически родственных живот и жизнь неоднократно сопрягается в повествовании с тавтологией *жизнь прожить*, повышая статус концепта жизни, обращая его в принцип витализма.

Альтернатива *лучше жить одному* реализуется в концепте пустоты, несущем всю полноту трагедии существования: у умирающей матери — *опустевшее тело*, у бабки-повитухи — *темная пропасть пустого рта*. Лицо повитухи Капишки не случайно уже давно стало походить на мужика — старухе придан облик Бабы Яги, сказочного персонажа, восходящего к архаическому ритуалу принесения в жертву младенцев. Рядящаяся в мужское обличье смерть противопоставлена переодеванию Семёна в девочку в конце рассказа, символизирующему принятие мальчиком роли матери.

Парадоксальный путь от смерти к жизни реализован на макро-уровне повествования, смысловая кульминация которого приходится на финал, где мальчик решается заменить собою для младших братьев и сестер умершую мать. Значение его имени выявляется в соответствии с народной этимологией: Семен как семя, т. е. источник жизни. Имя героя рассказа отсылает также к комплексу значений, связанных с Симеоном Богоприимцем, то есть святым, которому в народе молятся за рождение младенцев и который по евангельскому преданию дождался рождения Иисуса Христа согласно предсказанию пророков и увидел его во храме. Точка зрения нарратора задана несобственно-прямым повествованием героя — она акцентирует его свободный выбор, волеизъявление — он готов пойти на жертву во имя жизни. В процессе осознания своей будущей роли мальчик встраивается в трансформационные цепочки: сначала обращает на себя внимание нарративная рамка «обмыть детей» в начале рассказа и «обмыть покойницу» — в конце, затем следует чередование холодного и теплого с перекрестной отсылкой от живого к мертвому (холодные ноги живого мужа versus теплые ноги жены сменяются холодом умирающей). Мотив трансформации задан и темой календаря (упоминается «Крестовый календарь» Гатцука*, который читает домовладелец).

* Речь идет о неправильно названном «Крестном календаре», выпускавшемся литератором и археологом А. А. Гатцуком в России с 1866 г. и содержавшем популярные статьи на бытовые и религиозные темы.

Налицо характерное для Платонова двоение конечного смысла. Движение по кругу существования трактуется как отвергнутость альтернативы возвращения в смерть до—рождения, т. е. в материнскую утробу, но при этом поступательное развитие реализуется посредством инверсивного перераспределения традиционных признаков в оппозициях *мужское/женское, пустота/полнота, жизнь/смерть*, где мужское обретает полноту и жизнь, а женское наделено пустотой смерти. Идея мужского космоса — это в сущности космизм философа Николая Федорова, который был столь близок Андрею Платонову, с той существенной поправкой, что в произведении мастера сделан акцент на безысходную закольцованность процессов. Движение от смерти к жизни — в соответствии с характером традиционной культуры явлено в цикличности бесконечных трансформаций.

* * *

Сходная модель превращений членов оппозиции *жизнь/смерть* представлена в живописи Павла Филонова. Мотивы смерти, тленности бытия и загробного мира встречаются уже в ранний период творчества мастера — в такой неоднозначной по сюжету картине, как «Пир королей» (1914), очевидно, представляющей тризну покойников, а также акварели «Мужчина и женщина» (1912), в духе барочных традиций *vanitas vanitatum* визуализирующей гниение грешной плоти. В зрелый период — в конце 1920-х и начале 1930-х годов — возникают и традиционные маски смерти в виде проступающего сквозь очертания живой головы черепа мертвеца (Голова III, 1930). Однако тема отнюдь не исчерпывается уровнем предметных референций: мотив обращения жизненного цикла решается у Филонова на уровне поэтического языка — конструкции и логики формообразования, которая определяется имплицитной мифологичностью его творчества. И здесь центральное место принадлежит мифопоэтике дионисийского типа. Разберем это свойство языка формы подробнее.

Основу композиционного построения в живописи Филонова образует многократно тиражированный беспредметный элемент, который можно уподобить единице естественного языка. В процессе реализации сообщения дискретная единица подвергается многоуровневой и циклической трансформации: из беспредметных частиц на основе их многократного повторения/варьирования складывается картинка (голова или фигура человека, а также животного), которая членится на ряд других картинок, встраивающихся друг в друга; а затем происходит обратный процесс — мозаичное целое апеллирует к части, распадаясь на первичные элементы.

В композиции произведений Филонова нет членения на передний и задний планы, верх и низ, центр и периферию. Эта аструктурированная дискретная среда отмечена, между тем, наличием внутренней границы. Пограничность выражена принципом проницаемости формы (прозрач-

ности) и взаимного наложения изображений аналогично тому, что имеет место в первобытном искусстве. Такого рода граница заставляет вспомнить композиционное устройство древнерусской (и византийской вообще) иконы и выступает как означающее внутренней точки зрения (Успенский 1995). Той же зрительной позиции изнутри наружу соответствует и выпукло-вогнутая волнообразно ритмизированная поверхность живописного полотна, где на иллюзию выпуклости приходятся наиболее семантически значимые фрагменты формы: лица, тела, концентрированные энергетические сгустки, вогнутые же части поверхности выступают как означающие периферии. Вихреобразные энергетические фрагменты организованы по принципу уплотнения/разряжения пространства. Таким образом, в соединении «текстов» прерывного (дискретная единица формы, внутренняя граница) и непрерывного типов (пульсирующее пространство, двунаправленное движение частиц и целого формы) маркированным выступает первый член оппозиций *внутреннее/внешнее*, *глубинное/поверхностное* — т. е., внутреннее и глубинное доминируют. Акцент на внутренней точке зрения делегирует формообразовательные полномочия зрителю, моделирующему форму как интерактивную матрицу: одна форма перетекает в другую при активном участии зрителя, который «вчитывает» в изобразительную форму собственные значения.

Семантика плана выражения проецируется на план содержания и в сочетании с внутренней точкой зрения определяет визуальную репрезентацию внутренней телесности, тела изнутри, архаического оргиастического и экстатического (терминология В. Подороги) тела, в котором реализуется архаический принцип единства микро- и макромиров (Подорога 1995). Мотив органического роста сочетается с мотивом разложения плоти, что на уровне структуры формы выступает как антиномия нисхождения в восхождении. В идее двунаправленности *нисхождения/восхождения* живой материи прочитывается то самое дионисийское начало, которое отсылает к комплексу циклических трансформаций жизни и смерти.

Здесь нетрудно узреть связь с символизмом и прежде всего — с идеей дионисийства Вячеслава Иванова, хотя, разумеется, природа этого дионисийства, прошедшего сквозь опыт авангарда, совсем иная. Дионисийство Филонова выступает как особенность видения художника в соответствии с его идеей роста формы наподобие органической материи, однако оно соответствует и духу порубежной эпохи, совершившей эллиптический вираж в сторону традиции. Оргиастичность материи, амбивалентно маркирующая и гибельность, и возрождение мира, которыми проникнута живопись мастера, внутренняя телесность, децентрированность — все это локализуется на той оси древнего ужаса, который выражен в пророческих словах В. И. Иванова, произнесенных им в канун русской революции 1917 г.: «Страшен Дионис в России».

Обратимость жизни и смерти в хтонической поэтике Филонова выражена и в реализованном на уровне языка живописи принципе инволюции, предполагающем обратное развертывание часов биологического вида — наподобие того, как время организовано в мифе: антропоморфные животные (звери с человеческими глазами и мордами) указывают на инволюцию человеческого рода, а цветы, разлагающиеся на призматические кристаллы — на дисгрессии органического в минерал. В такого рода одушевлении животных и растений, с одной стороны, и низведении живых существ и растений к неорганическому началу — с другой, а затем в обратном циклическом развертывании — превращении инволюции в эволюцию, звучит древний хор эзотерических метаморфоз.

Существенной для понимания круговерти смерти и жизни в поэтике Филонова представляется и система тропов, где главное место принадлежит фигуре амплификации. Она определяет ту синтагматическую избыточность и экстатическую фугированность формы, ее ритмическое сжатие и расширение, которая обнаруживает параллелизм с процессами социального дискурса, напрямую выводит к риторике эпохи в целом, маятникообразному движению социально-политических процессов середины 1920-х годов.

Мифопоэтика превращений у Филонова выступает как оборотная сторона самоорганизующейся материи, представленной в живописи мастера. Движение от простого атомарного уровня ко все более усложняющейся схеме с ее последующим возвращением к исходной позиции, можно уподобить самовоспламеняющейся знаковой системе (выражение В. Фещенко — Фещенко 2007) в рамках синергетического процесса. По словам Н. Мислер, у Филонова «распад частиц приводит к взрыву». Можно сказать, что это один из тех взрывов, которые являются неотъемлемой частью развития культуры, чему посвящена последняя книга Ю. М. Лотмана (Лотман 1992). Самодостраивающаяся форма Филонова предполагает возрастающую сложность и как следствие — непредсказуемость направления развития, она обнаруживает сходство с процессами, описываемыми современной наукой в рамках теории динамического хаоса. Форма выступает как визуальная метафора ядерной реакции, оппозиция *плотность/разряжение* накладывается на оппозицию *прерывное/непрерывное*. Непрерывное — это визуальная репрезентация самоорганизующейся органической материи, циклическое движение *нисхождения/восхождения*; прерывное — это манифестирующееся во взрыве логическое продолжение самоорганизации и уплотнения среды с доминантой внутреннего (будь то точка зрения или заряд энергии). Порождаемая поэтикой Филонова динамическая модель жизни—смерти производна от мотива нестабильности, сопровождающего балансирование саморазвивающейся формы между полярностями жесткой детерминированности элементарной частицы и предельной свободы в ее тиражировании.

Обратимся теперь к сравнению дионисийства Филонова с опытом циклической репрезентации мотива *жизнь/смерть* у А. Платонова. Тема Диониса чрезвычайно значима для писателя: вспомним, например, рассказ «Река Потудань», целиком ориентированный на миф о возрождении. Можно обнаружить общее по существу: обоим мастерам присуще обращение к динамической модели существования, акцент на трансформации и метаморфозе жизненных циклов, скорее, чем на конечности бытия. Смысл не только в перетекании сущностей, но в принципиальном двоении их: смерть не только преодолима последующим возрождением, но она так же присутствует в жизни, как и жизнь в, казалось бы, умершей материи. Эта двойственность, двоение как антиномическое единство свойственна постсимволистской поэтике позднего авангарда и проявляет себя не только у названных мастеров, но и во всем корпусе русской советской литературы и живописи конца 1920-х — начала 1930-х годов, разумеется, в разной форме и степени интенсивности.

* * *

Излюбленный мотив позднего авангарда — *жизнь/смерть* как вечное возвращение — получило развитие в постмодернистской эстетике. Имеем в виду фильм Андрея Звягинцева «Возвращение» (2003), ставший событием в отечественном кинематографе и заслуживший признание на престижных европейских фестивалях. Визуальный план этого произведения, исполненный утонченного минимализма формы, находится в контрасте по отношению к линии повествования, базирующейся на парадоксальном брутализме. В основе сюжета — тема некоммуникабельности поколений, приводящая к трагической гибели одного из главных персонажей — отца двух мальчиков, недавно вернувшегося в семью после своего длительного и таинственного отсутствия. Кульминационный эпизод — случайная смерть отца, сорвавшегося со смотровой вышки, — находит продолжение в финальной части фильма — случайном затоплении непривязанной к берегу лодки с телом покойного. Символистичность этих двух «случайностей» очевидна. Она опирается на весь ряд символических противопоставлений отца и сыновей, в основном младшего. Евангельский подтекст мотива возвращения в сюжете фильма просматривается очень ясно: он звучит и в мотиве словленной рыбы, отпускаемой мальчиками обратно в море, и в «водном» эпилоге, мифопоэтическое значение которого заставляет рассматривать заданную уже названием тему в аспекте топикки смерти.

Поэтика А. Звягинцева проникнута интертекстуальностью. Среди кинематографических адресов — Андрей Тарковский, Ингмар Бергман, Дэвид Линч, японское кино. Существенное влияние на творчество режиссера оказала и живопись, к которой он не перестает апеллировать в выстраивании зрительной образности, как об этом свидетельствует и

его следующий после «Возвращения» фильм «Изгнание», и которая в рассматриваемом произведении проявилась в цитате из Рембрандта: впервые увиденный детьми спящий отец уподоблен персонажу картины «Анатомия доктора Тульпе» — телу объекта анатомического театра, представленному в драматическом перспективном сокращении, которое явилось барочной изобразительной трактовкой мотива жертвы Христа. Эта эмблема найдет продолжение в символике дальнейшего повествования.

Среди прочих интертекстуальных связей особенно интересно рассмотреть отголоски прозы Андрея Платонова, в неявном виде, однако очень значимо по сути проявляющиеся в фильме. Ключевым звеном в этом сопоставлении может служить сдвоенный мотив смерти = возвращения. Сближение можно усмотреть уже в названии, совпадающем с названием печально знаменитого послевоенного рассказа Платонова «Возвращение» (первоначально называвшегося «Семья Иванова»), на полях рукописи которого рукой Сталина было начертано «сволочь», после чего путь к каким либо публикациям писателю был заказан: рассказ нарушал воцарившийся в советской литературе послевоенный канон представления о воссоединенной семье фронтовика, потому что в нем фигурировали мотивы измены жены и мужа. Фильм Звягинцева тоже нарушает каноны жанра, основанного на взаимном замещении членов оппозиции *жертва/палач*: невольными палачами становятся дети, первоначально страдавшие от жесткого поведения отца. Тема конфликта поколений также разрушает стереотип ожидания: намеченная в начале линия противоречия между отцами и детьми затем превращается в противостояние сильной личности отца и слабых ее оппонентов в лице пассивного сопротивления одного из сыновей и конформистского соглашательства другого. Однако бессмысленная гибель отца ликвидирует и этот намеченный был смысловой поворот и нейтрализует все прежде выстраивавшиеся оппозиции, обнаруживая их ложность. Амбивалентность значений с их постоянной тенденцией взаимозамены членов противопоставлений, как известно, свойственна и прозе Платонова.

Лапидарность языка Звягинцева также обнаруживает сходство с устройством языка Платонова: зрительный ряд фильма построен на последовательном (калейдоскопическом) чередовании ограниченного числа элементов, в их сочетании постепенно обнажающих свою глубинную архетипическую природу. Каждый из элементов зрительного повествования вводится по модели многофазной волны: в первый раз референтом выступает текст реальности, а второй — надстраиваясь над уже существующим текстом в виде метанаррации. Так возникает мотив лодки (сначала — как осмысленном втроем пути на остров, а потом — в обратный путь тоже втроем, но теперь уже с мертвым отцом). Так возникает и тема воды (изнуряющего ливня, вожаденной рыбалки, затем загадочной

поездки отца, и, наконец — пути-погребения на дно морское, где дороги живых и мертвых расходятся навсегда).

Важной чертой сходства можно считать реализуемую в фильме мотивную валентность *смерть* = *вода*, значимую и для Платонова: смерть в воде образует рамочную композицию романа «Чевенгур», где герои — вначале отец, а потом сын — совершают самоубийство, утопившись в озере, а в рассказе «Река Потудань» мотив смерти в воде (то желанной, то страшщей) составляет основу сюжета символического возвращения главного персонажа из царства мертвых (Злыднева 2006, глава «Утопленники утопии»). Герой Звягинцева, будучи уже покойником, поглощается водой, отправляясь в нижний мир к рыбам, отождествляясь с ними и еще раз акцентируя тему Христа, Спасителя, добровольной жертвы.

Мотивным звеном фильма, перекидывающим мост к прозе Платонова, является и постоянно инверсируемая тема отцовства. Инверсии оппозиции *жертва/палач* в мотиве отцовства у Звягинцева соответствует инверсия *сын/мать* в рассмотренном выше рассказе Платонова «Семен»; тема отцовства как замещенного материнства в сочетании с мотивом возвращения прослеживается и на материале повести Платонова «Джан», где вернувшийся на родную землю (метафора материнства) сын спасает от гибели свое вымирающее племя, старую мать и усыновляет девочку-сироту. В фильме Звягинцева возвратившийся в семью отец представляет полюс предельной маскулинности, и тем самым он противопоставлен матери, передавшей свою женственную слабость сыновьям. Однако героичность его гибели в момент, когда он пытался спасти сына, оборачивается своей противоположностью, будучи не востребовавшей данью воспитанию: сыновья не приняли жертвы ученически и не возвысились ею — сниженная риторика переворачивает смыслы. Таким образом, инверсирование христианского мотива происходит посредством разотождествления нарратива в форме притчи. Зрительское ожидание нарушено: назидательное завершение повествования в известной мере реализовано, ибо сыновья убеждаются в подлинности отца, однако его значимость перечеркивается знаком неподлинного, но реального существования в остановленном моментальными слепками мгновении этой мнимой реальности, запечатленной фотокамерой.

Что же в фильме имеется в виду под *возвращением*? Многоуровневая символика повествования в конечном итоге ориентирована на описание онтологии бытия через образ пространства, его преодоления. С самого начала целополагающему движению отца противопоставлена ацелевая статика сыновей. Конфликт поколений назревает по мере обнажения двух разных спациальных структур: континуальной отцовской и дискретной сыновней. Ни одной из них не дается преимущества в ходе повествования, то есть в ходе описываемых событий *жизни*, однако *смерть* нарушает этот баланс, по существу ликвидируя оппозицию в пользу раз-

ворачиваемого вспять времени: кинематографическая непрерывность текучести кадров сменяется дискретной слайд-проекцией фотографий, возвращающих нарративное пространство к изначальности и уже забытой семейной истории, когда дети были совсем маленькими, а отец жил вместе с ними и их матерью. Трехмерный кадр при этом трансформируется в двумерность фотоснимка, жизнестроительное целеполагание превращается в цепь дегероизирующих случайностей, а бытие переводится в разряд отрицающего онтологию симулякра. Сдвоенный мотив *возвращения = смерти* переформулируется таким образом в мотив *возвращения-в-смерть*. В дистопическом значении такого обращения звучит богатая традиция негативной топики русской культуры XX века с присущим ей парадоксальным соединении богоискательских устремлений и богоборческих интенций.

Л и т е р а т у р а

- Болот 1997 — Болот Н. Мусор // Художественный журнал. 1997. № 17. С. 56—57.
- Злыднева 2006 — Злыднева Н. В. Мотивика прозы Андрея Платонова. М., 2006.
- Злыднева 2008 — Злыднева Н. В. Русский художественный авангард и славянская мифология: мифопоэтика хтонического // Письменность, литература, фольклор. XIV Международный съезд славистов. Охрид, 10—16 сентября 2008 года. Доклады российской делегации. М., 2008. С. 442—452.
- Лотман 1992 — Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992.
- Платонов 1990 — Платонов А. Семен // Платонов А. Впрок. Проза. М., 1990.
- Подорога 1995 — Подорога В. А. Феноменология тела. М., Ad Marginem, 1995.
- Роганова 2005 — Роганова Г. Н., Роганов С. В. Советский проект как homo mortem // Интернет-журнал Phenomenon. 17.09.2005.
- Успенский 1995 — Успенский Б. А. Поэтика композиции // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 9—220.
- Фещенко 2006 — Фещенко В. А. Autopoetica, или Об одной языковой особенности творческого сознания // Гуманитарная наука сегодня: материалы конференции / Под ред. Ю. С. Степанова. М.—Калуга, 2006. С. 116—137.

Г. П. Мельников

Тема смерти в музыке славянских композиторов конца XIX — начала XX века

Тема смерти и, соответственно, жизни, ведущей к ней, — одна из доминант культуры при переходе от ренессанса к барокко, при становлении романтизма, отрицавшего оптимистический пафос эпохи Просвещения, и особенно при переходе к культуре модернизма, когда в эпоху, которую в зарубежной науке принято называть эпохой сецессии (Wittlich 1986), именно смерть определяет мироощущение и художественные рефлексии. Все виды художественного творчества сосредоточились тогда на теме смерти, поэтому представляется правомерным говорить о танатоцентризме сецессионной культуры. Музыкальное творчество также отразило увлечение этой темой.

В музыкальной сецессии, как и в сецессии в целом, танатоцентричность связана с поисками иных, лежащих вне обыденности, смыслов и ценностей, с бегством, уходом (буквальное значение слова «сецессия») от реалий земной жизни в «пространство мечты и фантазии», наделенное сокровенными, тайными смыслами и значениями. Смерть лишается своей земной грубой натуралистичности, физиологичности, что было ей свойственно в эпоху барокко, и приобретает характер трансцензуса в мир иных, высших и таинственных ценностей. Смерть из «страшной» становится «прекрасной», она не только освобождает от «земных оков», но и приобщает душу человека к прекрасным высшим и вечным ценностям. Страх смерти из физиологического становится метафизическим. Переход к такой трактовке смерти в музыке уже был намечен и выражен с потрясающей художественной силой М. П. Мусоргским в вокальном цикле «Песни и пляски смерти» на стихи А. Голенищева-Кутузова (1877). Если здесь, как, впрочем, и в сцене смерти Бориса, и в сцене самосожжения раскольников, физиологическое и символическое в акте смерти составляют неразрывное единство, то у других, более поздних авторов, символическая составляющая станет господствующей, чтобы потом, в 1920-е годы вновь вернуться к исходному единству, но уже обогащенному «духовным тайнознанием» сецессии, как в творчестве Леоша Яначека.

До эпохи сессии тема смерти в европейской музыке была представлена довольно ограниченно, преимущественно в музыке церковной. Это, естественно, заупокойная служба — Requiem, становящаяся самостоятельным жанром в XV в. в творчестве мастеров нидерландской школы (знаменитый «Реквием» Окегема), но достигающая апогея своего развития в XVIII в. в творчестве мастеров барокко и классицизма. «Реквием» В. А. Моцарта приобрел характер эталонного сочинения этого жанра во многом благодаря культу Моцарта в эпоху романтизма, когда реквием из культового жанра превратился в концертный, выходящий по своему значению, содержанию и формам далеко за пределы храма (реквиемы Г. Берлиоза, Дж. Верди, Г. Форе, И. Брамса, А. Дворжака). Христианское понимание смерти в старых реквиемах, обусловленное христианской идеологией, в сущности далеко от трагичности и пессимистичности представлений о смерти в XIX в., поэтому было возможным мажорное тональное решение музыки в реквиемах барокко, чему ярким примером служит «Реквием» польского композитора XVIII в. Матеуша Звеховского. С упадком церковно-христианской культуры к началу XX в. жанр реквиема исчезает из композиторского творчества, но его отдельные элементы переходят в симфоническую, симфоническо-ораториальную и камерную музыку XX в. (Г. Малер, А. Онеггер, финалы некоторых поздних струнных квартетов Д. Д. Шостаковича и др.). Здесь и далее необходимо оговориться, что речь пока не идет о музыкальном театре, без темы смерти вовсе непредставимом. Оттуда же (по мысли В. Дж. Коонен) это содержание проникает в симфонию.

Другая часть церковной музыки, посвященной теме смерти, связанная с распятием и оплакиванием Иисуса Христа, нашла свое выражение в жанрах Stabat Mater, пассионов (их заключительная часть), ораторий на соответствующие тексты. Эти жанры, расцветшие в эпоху барокко, к XIX в. практически исчезают (исключения единичны, среди них шедевр — «Stabat Mater» А. Дворжака), но их элементы, как и элементы реквиемов, переходят в музыку XX в. Характерный пример арии-ламенты в совершенно другом историко-культурном контексте представляет собой Ария девушки из кантаты С. С. Прокофьева «Александр Невский» (1938).

Интересна эволюция иного жанра, также связанного с церковной обрядностью — похоронного марша. Из сугубо функционального в XVIII в. он превращается у романтиков в апогей героического трагизма («Героическая симфония», 7-я симфония, 12-я фортепианная соната Л. Бетховена, Соната для фортепиано, Соната 35 Ф. Шопена, «Траурно-триумфальная симфония» и «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза), скон-

центрированного не на общем, а на остро индивидуальном переживании смерти, что оптимально соответствовало индивидуалистической культурной парадигме XIX в. Очевидно, в силу этого похоронный марш из упомянутой сонаты Ф. Шопена приобрел чрезвычайную популярность. Позже тема смерти являет себя в макабрных скерцо (Пятая симфония П. И. Чайковского, многие симфонии Г. Малера), ведущих свою генеалогию от средневекового жанра пляски смерти. В XX в. «пляска смерти» приобретает inferнальный характер: теперь уже не скелет, а сам дьявол, танцующий с человеком, увлекает его на тот свет. Страшный, смертельный, но притягательно-обволакивающий дьявольский танец, трагическое подчинение ему человека, вовлекаемого в его вихрь, — любимая тема музыкальной сессии. Объединение тем смерти и дьявола придает характер трагизма, кошмара, пессимизма, ужаса, кроющихся за подчеркнутую красивую наружность. Музыка открыла для себя «красоту дьявола». В ряде сочинений такого характера первое место занимает Симфония № 10 (реконструированные полные редакции) Г. Малера, «Вальс» М. Равеля, «Рапсодия на тему Паганини» С. В. Рахманинова. Г. Малер на полях рукописи Скерцо Десятой симфонии даже оставил пометку: «Сам дьявол танцует со мной» (Малер 1964, 389). Образ пляски смерти, пляски с дьяволом определяет характер сочинения, написанного намного позднее, но по сути подводящего итог этой теме, лишь усилившей свое звучание в XX в. в связи с его историческими катаклизмами. Это Симфония № 14 Д. Д. Шостаковича — апогей трагической, безысходной, лишенной просветления темы смерти в мировой музыке. В «Военном реквиеме» Б. Бриттена, напротив, присутствует христианское просветление, а ужас массового уничтожения и разрушения трактуется как испытание, посланное человечеству. У польских композиторов-католиков чувство просветления после трагедии выражено более рельефно. Конечно, тема страдания превалирует, но благодаря использованию старинных жанров (точнее, лишь их названий и отдельных элементов), таких как трен и жалобная песнь, оно снимается на некоем высшем уровне. Таковы знаменитые «Трены памяти жертв Хиросимы» (1960) К. Пендерецкого и Симфония № 3 («Symfonia pieśni żałobnych») (1977) Х. М. Гурецкого. Однако такое развитие темы смерти в музыке XX в. было бы невозможно без реинтерпретации этой темы в эпоху сессии.

К концу XIX в. прежде всего обозначилась тенденция усиления внимания к теме смерти. Это произошло в музыкальном театре. Появляются «Тристан и Изольда» Р. Вагнера, оперы М. П. Мусоргского, Шестая симфония и «Пиковая дама» П. И. Чайковского, «Отелло» Дж. Верди,

«Русалка» А. Дворжака, обозначающие смену культурно-семантических ориентиров. Танатоцентризм теперь соединяется с эротичностью и мистической, иногда даже эзотерической интерпретацией посмертного существования души. Особенно это характерно для Симфонии № 2 «Воскресение» Г. Малера (1894), поэмы «Смерть и просветление» (1890) Р. Штрауса. Хроматизмы, шокировавшие современников Р. Вагнера на премьере «Тристана и Изольды» (1865), у Г. Малера и Р. Штрауса становятся общепринятой лексикой, выражающей как сам трансцензус, так и фониический мир инобытия.

Конечно, на создание подобных произведений прежде всего оказала влияние общекультурная атмосфера «конца века», вызвавшая к жизни увлечение эзотерикой, спиритизмом, герметическими науками (магия, алхимия, астрология), антропософией, теософией, оккультными знаниями. Литературность романтической музыки, т. е. программность, у немецко-австрийских композиторов рубежа веков дополняется и обогащается эзотерической философичностью. Поэтому такие сочинения претендуют на гораздо большую общекультурную значимость, чем программно-симфонические опусы романтизма. Резко усиливается влияние изобразительного искусства («Остров мертвых» С. В. Рахманинова по картине А. Бёклина, инспирация картинами Г. Климта и Ф. Штука опер Р. Штрауса «Саломея», «Электра», «Женщина без тени»). Также усиливается визуальность музыки, ее стремление звуками передавать зрительные впечатления (в разных плоскостях эту проблему решали К. Дебюсси и А. Н. Скрябин). В фониической визуальности большое место стали занимать образы тьмы, кладбища, гробницы, таинственного, враждебного жизни пространства («Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси и А. Шёнберга, «Гробница Куперена» М. Равеля).

Изложенные соображения являют собой некую прелюдию, которой необходимо было предварить более узко сформулированную тему настоящей статьи — тема смерти в славянской музыке от сецессии до 1920-х годов.

Музыка славянских стран, таких как Россия и Чехия, уже давно развивалась по европейским законам и в рамках европейских стилей. После яркой вспышки Ф. Шопена, реализовавшего свою «польскость» во Франции, польская музыка вновь выходит на общеевропейскую сцену именно в эпоху сецессии (М. Карлович, К. Шимановский). Естественно, что все три национальные музыкальные культуры активно восприняли сецессию и ее важнейший атрибут — тему смерти — как «жизнессмерть». Более того, творчество многих славянских композиторов XIX в. (Ф. Шо-

пен, А. Дворжак, П. И. Чайковский, М. П. Мусоргский) подготовило инновационное переосмысление традиционного понимания смерти. В этом смысле славянской музыке надо было не «догонять» Западную Европу, а интегрироваться в новые процессы, что и было с успехом выполнено. Необходимо констатировать, что только в музыке славянских композиторов появились грандиозные картины царства смерти (симфония «Азраил» Й. Сука и симфоническая поэма «Остров мертвых» С. В. Рахманинова), смерти как инобытия, когда смерть есть жизнь истинная (Симфония № 3 «Песнь о ночи» К. Шимановского), и смерти как высшего момента жизни, выявляющего истинную ценность человека (произведения Л. Яначека). Конечно, и австро-немецкая музыка насыщена танатоцентричными сочинениями, грандиозные концепции симфоний Г. Малера (особенно Вторая и вокальный цикл «Песни об умерших детях»), симфонических поэм и некоторых опер Р. Штрауса, помноженные на страстный эмоциональный накал, оказали значительное влияние на музыкальное творчество в славянских странах.

Рассмотрим более подробно основные сочинения славянских композиторов, посвященные теме смерти. Как ни странно, в русской музыке, несмотря на мощную «подготовку» во второй половине XIX в., эта тема на рубеже XIX—XX вв. не заняла значительного места. Может быть, объяснение этому парадоксу надо искать в общей идейной атмосфере русского общества, сосредоточившегося на рубеже столетий и в начале нового века на идее лучшего, справедливого общества, нового человека, преображенного духовно и социально. Русский литературный символизм насыщен мистицизмом, также, впрочем, как и рождавшийся тогда русский авангард, но этот мистицизм обращен на пересоздание существующего «плохого», «несовершенного» мира, а не на рефлексию по поводу его бренности. Русская культура в принципе оптимистична, сам трансцензус смерти в силу православной традиции, впитываемой на бессознательном уровне (как фрейдовское «коллективное бессознательное»), не придающей трагического звучания переходу человеческой души в иной мир, не стал центром художественной рефлексии. Смерть для русского музыканта — это элегия, а не траурный марш. Последний восторжествует как тризна по жертвам русских революций, когда смерть станет восприниматься как жертвоприношение на алтарь будущего всеобщего блага. В городах и поселках похоронные оркестры, заменившие церковные процессии и отпевание, своим звучанием подчеркивали «траурно-триумфальный» (идуший от Берлиоза!) пафос смерти.

Квинтэссенцией православного отношения к смерти и бессмертию стала опера Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1904). Смерть принимается главной героиней — воплощением русской женственности — со смирением, героическая жертвенность воинов — как вполне естественный поступок, противостоящий предательству. Поэтому потусторонний, райский Китеж, куда после смерти, трактуемой как пресуществление, попадают Феврония и княжич Всеволод, оказывается «улучшенным», «исправленным» вариантом Китежа земного. Райское бессмертие нейтрализует тему «ужаса смерти». «Смерть и просветление» в православном варианте менее эмоционально, более духовно, чем в западном. Театральные постановки оперы, в которых православная идея отсутствует, обречены на провал, о чем свидетельствуют спектакли Большого театра СССР (1983 г., режиссер Р. Тихомиров), где сочинение было представлено как сказка, оформленная в стиле народных промыслов (художник И. Глазунов), и Мариинского театра (2001 г., режиссер и художник Д. Черняков), превратившего оперу в моцартовскую «чернуху», в болезненную фантазию несчастных советских людей о лучшей жизни. При этом райский, «невидимый град» Китеж был представлен как заседание политбюро и съезд компартии одновременно, пригрезившиеся умирающей от голода в ГУЛАГе Февронии.

Отмеченная элегичность характерна прежде всего для творчества С. В. Рахманинова. В ее тона он окрашивает свое восприятие картины А. Бёклина «Остров мертвых» в одноименной симфонической поэме (1909), пожалуй, единственном значимом танатоцентричном музыкальном произведении этого времени. Отголоски темы смерти можно проследить в его фортепьянных прелюдиях, в поздних сочинениях — в Симфонических танцах, Третьей симфонии, «Рапсодии на тему Паганини» с темой *Dies irae* и «Трех русских песнях». В некоторых романах, в соответствии с избранными для них текстами, смерть предстает в элегическом, так свойственном сецессии, обличье как констатация тотальной бренности («Проходит всё», слова Д. Ратгауза) или переселение в места вечного блаженства, откуда душа человека с грустью взирает на наш несовершенный мир («О не грусти по мне», слова А. Апухтина). В операх С. В. Рахманинова, напротив, смерть трактуется в характерном еще для романтической оперы XIX в. ключе. Она лишь стремительный эпизод, эпицентр сюжета. Правда, сцены убийства в «Алеко» и «Франческо да Римини» своей кровавостью приближаются к веристской трактовке акта

смерти. Приятие смерти у С. В. Рахманинова не отягощено рефлексией по поводу форм инобытия. Эта рефлексивность присуща молодой школе польских композиторов.

«Молодая Польша в музыке» (Никольская 1990, 28—65), не только как группа, но и как музыкальное направление, тесно связана по своей эстетике с польской сецессией, наиболее адекватно выраженной течением «Молодая Польша». Трактовка смерти в польской сецессии резко отличается от тех стереотипов, которые выработали предыдущие историко-культурные эпохи — Ренессанс с его грустно-умиротворенными «Тренами» Я. Кохановского и специфическим типом надгробия, где покойный представлен в позе сна (а не в виде трупа), ожидающим воскресения-пробуждения в судный день, барокко с его *memento mori*, романтизм с его культом героической смерти во имя патриотических идей. Тема смерти как великого таинства бытия характерна для литературы (С. Пшибышевский) и живописи (Я. Мальчевский) «Молодой Польши». Можно сказать, что, в отличие от смерти как подвига, как публичного героического акта, как жертвы во имя высокого идеала, что так присуще польской ментальности со времен романтизма, неразрывно связанного с национально-освободительной борьбой, смерть в сецессии адекватно выражает культурологему «жизнесмерть». При этом смерть может приобретать притягательность, даже эротичность, как на картинах Я. Мальчевского, где она предстает в виде полнотелой прекрасной девушки, или же вызывать физиологическое отвращение в гамлетовской рефлексии коловращения бытия, как у С. Пшибышевского: «Только не в землю опять, на съедение червям, для отвратительного соединения с организмом // неорганического, для новой, больной жизни через тысячи форм обмена веществ! // О, как это отвратительно! // И все-таки — это должно совершиться» (Пшибышевский 2001, 57).

В музыке «Молодой Польши» «жизнесмерть» как нерасторжимое единство обретает осмысление смерти как инобытия, как трансцензуса, мистического прорыва в миры высшей духовности. При этом такой переход может иметь циклический характер, становится «поэмой о вечном возвращении», как в симфонической поэме «Возвращающиеся волны» (1904) М. Карловича. Любопытно отметить параллелизм ее образности с упоминавшимся романсом С. В. Рахманинова на слова Д. Ратгауза «Проходит всё», выражающийся в образе волны, рождающейся и умирающей, за которой идет следующая. Так образуется «циклизм возвращения» в бинарной оппозиции жизнь—смерть («Идет волна, над ней другая встанет: я не

могу веселых песен петь!»). В типичной для младопольской эстетики симфонической поэме М. Карловича «Вековые песни» (1906), особенно во второй ее части, носящей название «Песнь о любви и смерти», как отмечает И. И. Никольская, «идеальное абсолютное чувство любви переходит в экстаз небытия» (Никольская 1990, 39).

В знаменитой Третьей симфонии «Песнь о ночи» (1914—1916) К. Шимановского, где использован текст персидского поэта-суфия Джалалетдина Руми в переводе Т. Мициньского, явно прослеживается, как справедливо считает И. И. Никольская, «стремление отразить модную в то время тему о мистических загадках бытия, создать трепетное ощущение тайны мироздания и выразить экстатический восторг перед ними», усиленные увлечением Востоком, нищезанятием, идеалом «вечной красоты» (Там же, 40). К этой характеристике необходимо добавить следующее. Бытие понимается Шимановским как мистическая тайна, открывающаяся избранным душам в «ночи», которая есть полная противоположность «дня»: дихотомия времен суток символически интерпретируется как противопоставление жизни и смерти. Только в ночи-смерти открывается подлинный смысл существования души, экстаз духовного познания (кульминации в первой и третьей частях) и есть прорыв в небытие и приобщение к его тайнам (медитативные вторая часть и финальные такты на слова «Молчанием связан язык, но я говорю без слов в эту ночь»). Именно в ночи происходит богообщение и богопознание («Я и Бог — только мы одни в этой ночи!»). Музыкальная ткань произведения насыщена хроматизмами «восхождения», а введение хора усиливает космичность, вселенскость происходящего мистического акта. Слова «смерть» в тексте нет, но атмосфера «иного мира», «иного пространства» резко противостоящего «дню» — нормальной, реальной, земной жизни — прекрасно ощутима. Слушатель явно ощущает присутствие топоса «того света», путь к которому и указывает сама Третья симфония, т. е. музыка становится «водителем душ» в инобытие: она выполняет роль Данте и Вергилия в одном лице. В этом смысле Третья симфония К. Шимановского подобна «Смерти и просветлению» Р. Штрауса и «Просветленной ночи» А. Шёнберга, хотя у немецких композиторов акцент делается на «звукписание» самого мира инобытия, а у польского автора — на приобщении к нему, т. е. на переходности от этого мира к иному, в чем и видится специфика «жизнесмерти» в польской сецессии.

В чешской музыкальной сецессии (более распространенное название — «чешская модерна») тема смерти присутствует самым активным образом. Кажется, ни одна национальная школа мира не дала в начале XX в. такого

количества «танатологических» сочинений, которые занимали бы одно из важнейших мест в культуре эпохи. Такой пессимизм противоречит представлениям о сложившейся чешской ментальности с ее оптимизмом и культом «гуманизма маленького человека». Однако данный стереотип в действительности далеко не исчерпывает чешскую ментальность, особенно в ее художественном выражении. Обратной стороной «швейковщины» стал трагизм с повышенным градусом духовности — тот слой чешской культуры, который гораздо менее известен даже самим современным чехам. Наиболее адекватно он был выражен на рубеже XIX—XX вв. течением, получившим, как и везде в Европе, название декаданса. Только сегодня его наследие привлекло к себе внимание общества и исследователей. На наших глазах происходит художественная, эстетическая и историко-культурная реабилитация этого направления, что было ознаменовано грандиозной концептуальной выставкой «В болезненных тонах: идея декаданса и искусство в Чешских землях. 1880—1914» (куратор О. М. Урбан, Прага, 2006 г.) и изданием ее каталога, в сущности, научного исследования (*V barvách chorobných* 2006). В нем раскрыта специфика чешского декаданса как историко-культурного периода в целом, а также его проявлений в литературе и изобразительном искусстве. Музыка, к сожалению, осталась за рамками этого каталога.

В музыкальном искусстве того времени Танатос занял одно из ведущих мест. Анализируя творчество Й. Б. Фёрстера, в частности, финал оперы «Ева» (1899), И. Ф. Бэлза отмечал, что «музыкально-драматическое разрешение трагического исхода [...] Фёрстер трактует в плане религиозно-мистического примирения героини со смертью» (Бэлза 1951, 439). Говоря о симфоническом творчестве композитора, исследователь цитирует высказывание чешского музыковеда Мирко Очадлика: «Движущим началом, общим для всех пяти симфоний Фёрстера, является мысль о смерти, о прекращении жизни» (Там же). К этому И. Ф. Бэлза прибавляет свой комментарий: «Смерть трактуется у Фёрстера не как естественное завершение жизненного пути человека, а как победа над жизнью, как тот переход в “мир иной”, на вере в который основывает церковь свои претензии на власть над человеком» (Там же, 440). Возрождение интереса к музыке Й. Б. Фёрстера еще не наступило.

Крупнейшим танатоцентрическим и танатологическим музыкальным произведением эпохи сецессии, причем в мировом масштабе, стала симфония для большого оркестра, опус 27 «Азраил» Йозефа Сука. Написанная в 1906 г., названная И. Ф. Бэлзой «симфоническим реквиемом», она посвящена памяти самых дорогих для Й. Сука людей — великого компо-

зителя А. Дворжака и его дочери Отилии, на которой Й. Сук был женат, — они умерли друг за другом (в 1904 и 1905 гг.). Личные горестные переживания Й. Сука, ученика А. Дворжака, сконцентрировал в огромном симфоническом полотне длительностью примерно 60 минут. Название симфонии — «Азраил» отсылает к ветхозаветному образу ангела, выполняющего роль водителя душ умерших людей на тот свет. Он, собственно, не «ангел смерти», а посредник между мирами живых и мертвых. Необычно строение симфонии: пять частей в миноре, четыре из которых — медленные. Й. Сук использует лейтмотив смерти, взятый из его более раннего сочинения — музыки к пьесе Ю. Зайера «Радуз и Магулена», а также мотив из «Реквиема» А. Дворжака. Поскольку это этапное сочинение у нас недостаточно известно (хотя в конце прошлого века в Москве его с успехом исполнял Е. Ф. Светланов), остановимся на нем более подробно.

Первая часть — *Andante sostenuto* — постепенно развертывает перед слушателем картину горестных переживаний, ближе к финалу части звучат фанфары валторн и резкие фразы ударных инструментов, вызывающие в памяти слушателя ассоциации с «ударами судьбы» у Бетховена. Эти «удары смерти» уравниваются во второй части — *Andante* — тихим мотивом виолончелей, взятым из «Реквиема» А. Дворжака. В целом вторую часть можно обозначить как «тишина небытия». Третья часть — *Vivace* — начинается как воспоминания о радости жизни (появляется мажор), затем следует элегический эпизод в миноре с соло скрипки, построенный на широком дыхании. Его сменяет вихревая танцевальность, иногда приобретающая демонический оттенок. Завершается эта часть возгласами труб с темой смерти и финальным трагическим аккордом, символизирующим конечность жизни. Четвертая часть — *Adagio* — помещает нас в мир лирической пейзажности, столь типичный для творчества А. Дворжака, с его светлой медитативностью (вновь звучит соло скрипки). Однако в басах (как бы «*de profundis*») возникает тема тоски, близости смерти, «томления бытия». На ум приходит аналогия из изобразительного искусства тех же лет — рельеф Ф. Билека с характерным авторским названием «Тоска от тела, от мира и от свода небесного» (1909). Пятая часть — *Adagio maestoso* — открывается громом литавр. В музыке появляется взвинченная нервозность, визгливо звучат фразы деревянных духовых инструментов. Затем драматическое развертывание музыкальных событий сменяется картиной просветленной природы: флейты подражают пению птиц, ассоциирующемуся с ангельским, небесным пением, у гобоев вновь появляется мотив томления, опять звучит медитативное соло скрипки. Общий просветленный подъем заканчивается спа-

дом созерцательного характера. Финальные такты в до мажоре звучат как растворение в природе и как приятие законов бытия, а также как духовное просветление человека. Тем самым финал «Азраила» Й. Сука напоминает финалы-«уходы» симфоний Г. Малера, его австрийского современника, чей музыкальный слух сформировался в Моравии.

В целом для «Азраила» характерны медленные темпы, минорность, негромкость звучания, созерцательность, пейзажность. Отсутствие трагического накала, умеренность эмоций свидетельствуют о том, что автор решает сочинение, несмотря на его масштабность, в лирическом плане. И. Ф. Бэлза, говоря об «Азраиле», прав, когда считает, что произведение «не отразило жизнеутверждающей полноты творческой жизни художника-патриота, каким был Дворжак», но не прав, видя в этом «ущербность», а в самой симфонии — «гимн смерти», ее торжество (Бэлза 1951, 465, 466). Сам автор, наоборот, считал, что симфония «своим музыкальным и человеческим содержанием обращается ко всему человечеству» (Цит. по: Берковец 1985). Действительно, это не «торжество смерти», а лирическая музыкальная интерпретация культурологемы «жизнесмерть», очень убедительная и в композиционном плане, и в плане инструментовки. Образы смерти у Й. Сука также окрашивают более поздние сочинения «Легенда о мертвых победителях» («Тризна для большого оркестра», 1920) и «Эпилог» (вторая половина 1920-х годов), подводящий итог всей деятельности композитора и целого направления — сецессии — в музыкальной культуре.

Специфическая интерпретация Танатоса присуща творчеству Леоша Яначека, находящемуся по сути вне, точнее, над стилистическими течениями XX в., хотя и испытывавшему влияния веризма, импрессионизма, сецессии, экспрессионизма, фольклоризма. Эрос и Танатос Л. Яначека являются двумя доминантами осмысления бытия человека, причем взаимосвязанными и взаимно детерминированными. «Liebestod» и «Lebentod» у него становятся синонимами. Но у Л. Яначека, как и у других чешских композиторов, смерть не является трагедией, категорическим финалом, она становится как бы пресуществованием, высшей эманацией души человека, подразумевающей продолжение существования, что типологически очень близко к трактовке смерти в опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1904). Но православная мистерия русского автора у чешского композитора — русофила, каковым всегда был Л. Яначек, трансформируется в пантеистическую мистику индивидуальной души, лишь в смерти обретающей всеобщность, преодолевающей ограниченный индивидуализм своего жизненно-

го существования. Таковы, как представляется, финалы его опер «Катя Кабанова» и «Средство Макропулоса», написанных уже в 1920-х годах, но отражающие то понимание смерти, которое было сформулировано автором в более раннем сочинении, не имеющем аналогов в мировой музыке. Это фортепьянная соната, целиком посвященная теме смерти и обладающая конкретной программой. Произведение имеет авторское название «Соната 1.10.1905. С улицы» и состоит из двух частей: 1. Предчувствие. 2. Смерть (третья часть была уничтожена автором, и ее музыкальное содержание абсолютно неясно). Поводом для написания сонаты послужило сильное эмоциональное впечатление: убийство рабочего Ф. Павлика при разгоне австрийскими войсками демонстрации чехов в поддержку открытия в Брно чешского университета, состоявшейся 1 октября 1905 г. И. Ф. Бэлза видел в музыке сонаты «гражданскую скорбь» (Бэлза 1951, 477), однако сочинение оставляет иное впечатление. Смерть предстает как грустное, но закономерное событие жизни, влекущее за собой метафизическую рефлексию, акцентируется в мотивах томления, растворения, выраженных в технике, близкой к импрессионизму и минорным пьесам А. Н. Скрябина.

Программно танатоцентрична рапсодия Л. Яначека «Тарас Бульба» (1918) по Н. В. Гоголю. Ее части озаглавлены следующим образом: «1. Смерть Андрея. 2. Смерть Остапа. 3. Пророчество и смерть Тараса Бульбы». Однако музыкальное содержание сочинения гораздо шире. Перед нами предстают симфонические картины, иллюстрирующие ключевые моменты гоголевского текста. В них биение «живой жизни» оказывается гораздо важнее трагического ее финала, ее танатоустремленность оборачивается апофеозом жертвы «за счастье народное» в финале. Л. Яначек показывает слушателю три вида жизни и смерти. Первая часть (Андрей) — подчеркнуто чувственная, эротическая, герой во имя любви к «полячке» предает интересы своего народа, переходя в чужую, враждебную культуру (используется католическая фоника — орган и колокольный звон, символизирующие «польскость» и мессу). Гоголевское «Я тебя породил, я тебя и убью» передается бравурным *allegro*, не носящим, однако, трагически-агрессивного характера. Вторая часть (Остап) начинается со светлой лирики, сменяющейся динамической героикой, даже финал — мученическая смерть Остапа — не выглядит «страшным». Третья часть (Тарас Бульба) — это экстатическое светлое пророчество о свободе и счастье своего народа (появляется мотив украинского народного танца), завершается смертью как растворением в грядущем торжестве счастья. Поэтому в апофеозе звучит орган и колокола, однако совсем

иначе, чем в первой части. Таким образом предстает смерть — как расплата за чувственность, как смерть героическая и смерть героически просветленная. Три вида смерти как бы идут по восходящей линии от чувственно-земного к небесному и вечному. В музыке рапсодии главенствует импрессионистическая красочность, встречаются полиритмия и политональность, передающие различные пласты образно-содержательного характера. Собственно говоря, смерти трех героев — это квинтэссенция их жизни, поэтому их жизнь и смерть образует нерасторжимое целое. Здесь не «героико-патриотическая концепция», как считал И. Ф. Бэлза (Бэлза 1951, 489), а торжество жертвенности индивида во имя общего дела, триумф духовной силы человека. Танатологичность оборачивается утверждением высших идеалов жизни, поэтому и здесь смерть — это просветление. На такое понимание произведения указывал сам Л. Яначек: «Не из-за убийства собственного сына [...], не из-за мученической смерти второго сына [...], но из-за слов “не найдутся на свете такие огни, такие муки, которые сломили бы силу русского народа”, — из-за этих слов, падающих в горячие искры, в пламень костра, на котором покончил жизнь свою прославленный атаман казацкий Тарас Бульба [...], сочинил я эту рапсодию» (Цит. по: Бэлза 1951, 488).

Если жизнь не приносит удовлетворения, более того, враждебна к окружающим, если живой человек «мертвее мертвого», то тогда уход в смерть является высшим жестом. Так следует понимать финал оперы «Средство Макропулоса» по К. Чапеку, когда бессмертная героиня отказывается от своего бессмертия, потому что «слишком долгая жизнь не совместима с верой, увлечениями, духовными радостями и ценностями, она убивает душу» (Полякова 1978, 1, 251—252).

Иной вариант смерти дает финал оперы «Лисичка-плутовка»: смерть живого существа, безразлично, человек это или животное, есть естественный ход вещей. На смерти индивидуума жизнь социума и природы не кончается (на смену убитой Лисички в финале приходит (точнее, пробегает по сцене) ее дочка, такая же Лисичка-плутовка). В природе жизнь и смерть — это две стороны единого процесса, поэтому музыка финала необычно просветленная. Мы вновь ощущаем и создаем символику «смерти и просветления», образующих концепт «жизнесмерти». Так в операх 1920-х годов Л. Яначек развивает находки сецессии рубежа XIX—XX вв.

В заключение следует отметить специфику отражения темы смерти в музыкальном искусстве. Музыка не может живописать агонию и разложение человеческой плоти после смерти, не может наглядно представить скелет или же, наоборот, создать иллюзию потусторонней (райской или

адской) реальности посмертного существования, как это делают искусства визуальные (живопись, графика, скульптура, кино). Только в музыкальном театре она может «сыграть смерть». Музыка не способна описать смерть и рассуждать о проблемах, с нею связанных, так как это область литературы и философии. Но именно музыка, и только она, в состоянии обобщить все эти отдельные элементы (изобразительность, слово, «представление») в едином синтетическом произведении. Невербальная лексика музыкального искусства способна выразить повышенную эмоциональность, она свойственна только ей. Также категория вечности, рассматриваемая в танатологическом аспекте как бессмертие души, именно в звуковой, наиболее абстрагированной, возвышенной, духовной сфере, обретает адекватное звучание. Поэтому тема смерти приобретает огромную эмоциональную силу воздействия на человека именно в сфере музыки, подтверждением чему служит реквиемная традиция европейской музыки, не исчезающая из культурного обихода вплоть до наших дней. Эта традиция обогатилась новыми смыслами в эпоху сецессии, не в последнюю очередь благодаря творчеству славянских композиторов.

Л и т е р а т у р а

- Бэлза 1951 — *Бэлза И.* Очерки развития чешской музыкальной классики. М.—Л., 1951.
- Малер 1964 — *Малер Г.* Письма. Воспоминания. М., 1964.
- Никольская 1990 — *Никольская И.* От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого. Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. М., 1990.
- Полякова 1978 — *Полякова Л.* Чешская и словацкая опера XX века. М., 1978.
- Пшибышевский 2002 — *Пшибышевский С.* Заупокойная месса. М., 2002.
- Berkovec 1985 — *Berkovec J.* [Komentář k gramodesce: Suk. Asrael. Fantasy]. Praha, 1985.
- V barvách chorobných 2006 — *V barvách chorobných: Idea decadence a umění v českých zemích 1880—1914.* Praha, 2006.
- Wittlich 1986 — *Wittlich P.* Umění a život. Doba secese. Praha, 1986.

Л. А. Софронова

Чередование культурных парадигм

Хотя категории жизни и смерти неразрывно связаны и не существуют в культурном сознании одна без другой, можно предположить, что или категория жизни перевешивает в художественном сознании категорию смерти, или, напротив, категория смерти занимает доминирующее положение, что непременно отражается в текстах культуры. Эти отражения отнюдь не единичны. Собираясь вместе, они характеризуют отдельные эпохи, различающиеся не только отношением к жизни и к смерти, а также способами его выражения, но и предпочтением одной из категорий, которая оказывается в центре внимания. Утверждать, что противоречивое единство значений этих двух ценностных категорий не раскрывается, когда авторы преимущественно сосредоточиваются на одной из них, было бы неверно. Оно подразумевается всегда, даже когда одна из категорий почти полностью подавляется противопоставленной ей. Следовательно, очертания оппозиции жизнь/смерть меняются, но ее смысловое ядро всегда остается неизменным. Эти изменения происходят отнюдь не хаотически и не на отдельных участках культурного пространства.

Изменения координируются с движением культурных эпох во времени, но не с их последовательной сменой, а с тем их ритмичным чередованием, которое позволило Д. С. Лихачеву разделить их на первичные и вторичные. Первичные эпохи — это ренессанс, классицизм, реализм, вторичные — средние века, барокко, романтизм, символизм, модернизм. Оба ряда, следовательно, состоят из эпох, отстоящих одна от другой на один «шаг». Ряд первичных, условно говоря, ориентируется на жизнь, ряд вторичных — на ее финал, т. е. противопоставленные категории как бы чередуются в художественном сознании разных эпох. Подобное чередование обеспечивает переключку между эпохами. Если две эпохи сходно реагируют на категорию жизни, то между ними непременно находится эпоха, сосредоточенная на категории смерти. Заметим, что смена доминанты гораздо реже происходит в пределах одной эпохи, хотя это возможно так же, как и в пределах творчества одного автора. Целесообразно проследить чередование парадигм смерти и жизни на материале жанров, некоторые из них построены на противостоянии, а другие — предпочитают одну из них.

Средние века и барокко, как принято считать, концентрируются на теме смерти. Несмотря на это, тогда же наблюдается, если так можно выразиться, «гармоническое» соотношение категорий жизни и смерти. Они выступают на равных и открыто ведут вечный спор, т. е. их внешнее «равноправие» не снимает их противостояния. Эти категории отделяются от человека, схематизируются и ведут независимое существование в виде аллегорий, не скрываясь под разными формами и не воплощаясь в судьбах героев. Пара Жизнь/Смерть — одна из самых распространенных в культуре тех эпох. В конечном счете, она все равно соотносится с человеком, но не индивидуализированным. Не с ним происходят некоторые жизненные события, не его смерть становится предметом художественного изображения. Его заменяет Каждый, т. е. человек обобщенный, равный всему человечеству.

Аллегории Жизни и Смерти имеют только им присущий внешний вид. Смерть появляется в образе апокалиптического всадника, эринии с крыльями летучей мыши, демона, мертвеца (Хёйзинга 1988, 156, 158). В славянской культуре предпочтительнее были два последних образа смерти, обязательно снабженной соответствующими аксессуарами, в первую очередь косой. Эта фигура имела устойчивые характеристики, она именовалась слепой — ведь ей все равно, кого она «влечет до гробу». Выезжала Смерть на апокалиптическом коне «бледном». Очевидно, что ее фигура была более детально прописана, чем фигура Жизни, но и она получила зримое воплощение, и Жизнь, и Смерть участвовали в параде аллегорий.

Для них был создан особый диалогический жанр — «Прение живота и смерти» — переносившийся на сцену и становившийся отдельным эпизодом мистерий и моралите. В «Рождественской драме» Димитрия Ростовского Жизнь и Смерть находятся среди других аллегорий, сражающихся за человека. Смерть, как ей и полагается, хохочет и объявляет себя всевластной, заявляя, что все люди боятся ее косы. Эта фигура радуется тому, что Натура Людская покинула трон и сняла венец. Жизнь не дает Смерти занять трон и утверждает, что способна помочь Натуре, т. е. человеку, и «живота безконечна в веки сподобити» (Ранняя русская драматургия 1972, 225). Так утверждается концепция жизни вечной и отрицается смерть. В финале пьесы Жизнь подтверждает свою окончательную победу над Смертью: «Смерти же ты никогда не имам предати; / Но по малой жизни в жизнь вечну хошу взяти» (Там же, 271). Так в противостоянии этих двух категорий транспонируется тема Рождества Христова, раскрываются для зрителя его священные смыслы. Несмотря на внешнюю от-

даленность от человека, который совершенно необязательно присутствовал при сражении аллегорий Жизни и Смерти, они были с ним связаны. Читатель (зритель) должен был уметь проецировать их антитетические значения на судьбу человеческую, очертания которой вырисовывались в споре Смерти и Жизни.

Их противостояние проецировалось на «Споры души с телом», которые велись, соответственно, в предсмертный час человека. Душа состязалась с Телом, обвиняя его в несправедной жизни, Тело укоряло Душу, что та мало молилась. Оно же называло себя невольником, жаловалось, что влекла его роскошь мира сего. Душа выражала презрение к Телу, называя его «сквернейшим». Предчувствуя конец, они вместе лили слезы: «Душа плачет, стогнет Тело, Тужать обще, — то их дело» (Резанов 1928, 242). Вместе они могли отправляться в ад. Подобный диалог также входил в развернутое драматическое произведение, как, например, в «Успенскую драму» Дмитрия Ростовского. На сцену здесь, правда, выходят не Тело и Душа, а Грешник и Совесть, выполняющие функции этих аллегорических фигур. «Человек грешный», замещающий Тело, находится на той черте, которая разделяет рай и ад, но не жизнь и смерть. Грешник погиб «с телом», но пока не «с душой», от него, по словам Совести, отошел ангел-хранитель, потому «пропасти бездной» ему не миновать. Он печалится о своей гибели, но не желает слушать Совест, которая его утешает: «Что все глаголеши, его же не чаю? / Не хочу ты слушати — уши затижаю» (Ранняя русская драматургия 1972, 203). При появлении Гнева Божия Грешник умоляет подождать хотя бы пару часов и, оказавшись в темнице, раскаивается, во всем соглашаясь со своей Совестью, играющей в этом эпизоде роль Души. Совесть неразрывно связана с Грешником: она дает ему советы, обвиняет, утешает, напоминает: «Не глаголах ли тебе: покаяйся, покаяйся, / Покаяйся, человеце, Бога не отчайся» (Там же, 208). Так «очеловечиваются» их отношения.

Наряду с развитыми аллегорическими конструкциями, служившими иллюстрациями высоким идеям, существовали сниженные варианты противостояния жизни и смерти. Один из них демонстрирует интермедия, в которой на место Жизни встает Старик, который по сути дела должен был бы замещать Натуру Людскую или Естество Человеческое (Ранняя русская драматургия 1972, 280—282), но именно он непосредственно вступает в диалог со Смертью. В отличие от обобщенной фигуры Натуры, он наделен конкретными характеристиками, которые сквозят в его жалобах на тяжкие недуги, голод, холод и нищету. Старик называет себя живым трупом, уставшим от жизни, и призывает Смерть: «О смерти!

где ты? камо заблудила? / Вскую бедного старика забыла? / Потщися ко мне, возми мя до себе: О кол аз давно ожидаю тебе!» (Там же, 281). Смерть появляется немедленно, Старик пугается ее, хитрит, делает вид, что хотел только попросить «дрова на плеча возложить», но все напрасно. Смерть узнает его по голосу, велит прощаться с людьми, молиться Богу и готовиться завтра лечь в могилу. Она *«косою косит, старик упадет»* (Там же). В этой интермедии доминирует тема всевластия смерти, подавляя собой антитезу жизнь/смерть. Ей вторит другая интермедия, в которой выступают Мошенник и Смерть.

Не только аллегоризация категорий жизни и смерти, но и то, как человек переживает свою жизнь и ее конец, становилось предметом изображения в средние века и барокко, но лишь при одном условии — человек проходил путь к святости. Путь этот намечался штрихами, а не изображался последовательно в житиях, где категории жизни и смерти уже увязывались с образом главного персонажа. Так они утрачивали абстрактность и схематичность и облекались в сюжет, освященный идеей движения ввысь, к Богу. «Житие совершается непосредственно в Божием мире. Каждый момент жития изображается как имеющий значимость именно в нем; житие святого — *в Боге* значительная жизнь» (Бахтин 1979, 161). В этом жанре последовательно прослеживалась не только земная жизнь святого от его рождения до кончины, но и переход к смерти, а также представлялись картины его посмертного существования. Смерть его столь же значима, сколь и жизнь, поэтому в житиях подробно говорится о подготовке святого к смерти, о прощании с жизнью и переходе в мир иной, о чудесах, происходящих после его смерти. В агиографии жизнь и смерть персонажа, можно сказать, уравновешены, они не находятся в трагическом противостоянии так же, как и в моралите.

Несмотря на то что правила школьной поэтики запрещали изображать на сцене жизненный путь персонажа, агиографический сюжет превращался в драматический, например, в пьесе «Алексей человек Божий». Жизнь главного персонажа протекает на сцене, ее значимые повороты представлены в отдельных эпизодах: брачный пир, уход из дома, пребывание в храме, возвращение домой, где святой живет никем не признанный и, наконец, умирает. О некоторых эпизодах жизни святого, например, о детстве, рассказывают другие персонажи. Они же указывают на значительные паузы между событиями: 17 лет святой проводит на паперти храма Богородицы, 17 лет никем не признанный живет в доме отца после возвращения. Когда заканчивается земная жизнь святого, действие пьесы продолжается. Глас с небес сообщает, что человек Божий исходит из

тела, вокруг усопшего разворачиваются события на небе и на земле: архангелы принимают его душу, в Риме все занято поисками человека Божия, его оплакиванием и погребением. В финале пьесы Алексей «тешится» на небе. Описание всей его жизни изложено в хартии, им самим написанной, которую читают со сцены после его кончины. Темы жизни и смерти, развиваемые в драматическом действии, поддерживаются поучениями архангела Михаила, который объясняет Алексею, что слепая смерть настигает человека и в старости, и в юности. После этих слов будущий святой принимает решение уйти от мира.

Очевидно, что категории жизни и смерти не всегда находились в таком соотношении, как в агиографической литературе. В других жанрах на первый план выступала смерть, а жизнь лишь подразумевалась, как в «плясках смерти», сюжетную основу которых «составляло повествование о появлении призрака смерти перед людьми всех сословий, от императора до крестьянина, от епископа до последнего нищего» (Макуренкова 2003, 207). В «плясках», известных со средних веков и доживших в европейской культуре до XVIII в., смерть перевешивает жизнь, но в них все-таки просвечивают значения жизни, понимание ценности уходящего бытия (Сыченкова 2000, 169). «Пляски» являют «очень земной, своекорыстный лик смерти. Это не скорбь из-за потери любимого человека, но сетование вследствие собственной приближающейся кончины, воспринимаемой только как несчастье и ужас. Здесь вовсе нет мысли о смерти как об утешительнице, о конце страданий, о вождельном покое» (Хейзинга 1988, 162). Примечательно, что «пляски смерти» в XIX в. стали основой вокального цикла Мусоргского («Песни и пляски смерти»). Его «главный персонаж — Смерть — явлен и традиционно негативно (как «злая» смерть), и, как это ни покажется странным на первый взгляд, позитивно. (...) здесь — парадоксальное наложение, сцепление противоположностей: Смерть и злая, и как бы добрая» (Захарова 2007, 80). Напомним, что Вяземский сравнивал гоголевские «Мертвые души» с «Пляской мертвецов» Гольбейна (Терц 1975, 407).

Противопоставление жизни и смерти в этом жанре выглядит как столкновение аллегории Смерти с человеком, уже закончившим земную жизнь. Его переход в иное физическое состояние изображается детально, как и в надгробиях, где «появляются разнообразно варьируемые отвратительные изображения обнаженных тел, охваченных тлением или иссохших и сморщенных, с вывернутыми в судорожной агонии конечностями и зияющим ртом, с разверстыми внутренностями, где кишат черви» (Хейзинга 1988, 152). Также на школьной сцене не раз говорится о разложении

плоти, но человека умирающего. В «Рождественской драме» Лекарь так призывает других взглянуть на больного Ирода: «Смотрете: по всему теле множится огнища, / Всю утробу повреди лютая чревица; / Се уды сорвенный все весма согнища, / Нозри ощущение свое заградища, / Увесь в болезнях смертных, и жити не може» (Ранняя русская драматургия 1972, 266). Умирая, Грешник в «Успенской драме» так повествует о своей смерти: «Дух ми сказует, яко близ моя кончина, / Уже тело слабеет, яко паучина, / Вся кости и вся уды вже изнемогают, / Уже к темьному граду конечни зближают» (Там же, 213).

Хотя в эпоху барокко тема смерти доминировала, тема жизни энергично пробивалась сквозь нее и достаточно уверенно отстаивала свои права. Так, например, поучения иезуитов «были не столько учебниками благой кончины, сколько подробными наставлениями, как христианину надлежит проживать жизнь» (Корзо 1999, 112). Не раз призыв помнить о смерти соседствовал с прямо противоположным по смыслу — *Carpe diem*. Значения жизни просвечивали и в польском погребальном обряде, они специально оформлялись и парадоксально сталкивались с комплексом значений смерти. Тема жизни поручалась надгробному портрету, изображение «*ad vivum*» выступало двойником покойного. Так создавалось ощущение его присутствия на собственных похоронах. Кроме того, его «роль исполнял кто-то из людей, внешне сходный с покойным: одетый в его одежды, он вначале сидел в траурной зале. Потом мы встречаем его в самых ответственных моментах церемонии: он едет около погребальной повозки во время транспортировки тела, по-прежнему переодетый; в момент же прощания, когда уже у открытого склепа возле катафалка ломали знаки воинского отличия — меч, хоругвь, буздыган, копье, архимим, на полном скаку въехав в костел, подлетал к катафалку и с грохотом падал с коня, символизируя смерть своего прототипа» (Тананаева 1979, 216, 218). Таким образом, неразрывность жизни и смерти наглядно демонстрировалась в погребальном обряде как средствами живописи, так и театрализацией.

Когда категории жизни и смерти вбирают в себя образ человека, тогда в текстах культуры на первом плане находится течение его жизни, ее отдельные отрезки, а также его смерть, по поводу которой он рефлектирует. Следовательно, представления о жизни и смерти сливаются с образом человека так, что он принимает на себя их значения. Несмотря на пристальный интерес к смерти, свойственный средним векам и барокко, нельзя сказать, что на жизнь совершенно не обращалось внимания, что культура концентрировалась лишь на пограничье жизни и смерти, на

экстремальной ситуации конца жизненного пути человека. Существовали особые жанры, в которых прослеживался этот путь, показывалось, как одна пора человеческой жизни — детство, юность, зрелость, старость — сменяет другую. Так человек представал в циклическом времени своей жизни, но «сверхзадача» авторов таких сочинений состояла не в том, чтобы создать его целостный портрет, изменяющийся во времени. Авторы занимались обличениями человека недостойного и давали советы достойному, т. е. предлагали вниманию читателя идею нормы. Отклонения от нее представлялись в ряде условных примеров, расщепляющих линию жизни человека обобщенного на ряд эпизодов. Значит, линия жизни подавалась косвенно, сквозь призму поучений и назидательных примеров, как, например, у М. Рея в его «Зерцале». Писатель не упускает из виду и последний этап жизни человека, когда он должен спокойно готовиться к смерти.

Таким образом, течение жизни человеческой, биография обычного человека пока не интересовали культуру, но попытки создать автобиографию уже существовали, правда, она тонула в море фактов, безотносительных к пишущему. Примером могут служить «Дневники» Я. Х. Пасека, которые можно отнести к «домашней» литературе, составлявшей важную часть срединного слоя барокко. Пасек явно не нацелен на написание подробной биографии, о перипетиях собственной жизни он говорит довольно скупо, лишь отмечая ее основные вехи. Правда, в его дневниках вырисовываются переходы от удачи к неудаче, что позволяет вспомнить «старый наивный» (Бахтин) биографический роман. Подобно романному герою, Пасек участвует во множестве событий. Его занимает жизнь, причем такая, какой видит ее он и никто другой. Судя по всему, каждый из «жизненных» эпизодов представлялся ему «успокоенно завершенным» (Бахтин 1979), Пасек не складывал их в единое целое. Он умел радоваться жизни и никак не рефлексировал по поводу смерти, никогда не вспоминал о том, что отнять у человека жизнь большой грех. Зато деловито описывал гибель вражеских солдат, падавших на землю разрубленными пополам или тонувших в море, как жабы, не вызвали у него особых эмоций истекающие кровью соратники, погибающие на поле боя. Смерть для него была органической частью жизни.

Со сменой ценностных ориентиров в XVIII в. противостояние жизни и смерти изменило свои очертания. Теперь категория жизни заняла доминантное положение по отношению к смерти, прежние значения которой исчезли, как, например, смерти всех уравнивающей взмахом своей косы. Она теперь осмысливалась иначе, соответственно, появились иные

художественные средства для ее изображения. Смерть уже не отделялась от персонажей и не символически воздействовала на них, она заняла подчиненное положение относительно категории жизни. Хотя в любительском театре «охотников» аллегорическая фигура Смерти («Акт о Каллеандре») по традиции угрожает злему царю Туркоману и тащит его тело в ад. Она же хохочет над татарским шахом Брандиром, зазывая в гости, свергает с трона царя Целюдора. Также Смерть выступает с другими аллегорическими фигурами в антипрологах любительских пьес, но противопоставлена она теперь Купиде, Безсмертию и Любви. Так происходила трансформация оппозиции жизнь/смерть в однородную с ней любовь/смерть, получавшую все большее распространение. Смерть теперь не отделялась от персонажей и никак не символизировалась. Человек вобрал в себе приметы и жизни, и смерти, пусть и достаточно условные. Течение его жизни, как и ее конечная точка, вышли из-под власти сакрального, они осмыслились в светских терминах, которые выказывали способность сакрализироваться. Граница между пространством жизни и смерти уже не интересовала авторов.

Если в религиозных сочинениях человек являл собой проекцию сражения небесных и адских сил, в дидактических был объектом воспитания, то в пьесах «охотников», основанных на переводных западноевропейских романах, человек становился воображаемой осью. На эту ось нанизывался нескончаемый ряд приключений или испытаний, подменявших собой течение жизни. Именно приключения, а не сам герой, не его личная и тем более внутренняя жизнь находились в центре внимания драматургов, как и авторов переводных романов. Как пишет М. М. Бахтин относительно романа испытания, его сюжет «всегда строится на отступлениях от нормального хода жизни героев, на таких исключительных событиях и положениях, каких нет в типической, нормальной обычной биографии человека. (...) Роман испытания всегда начинается там, где начинается отступление от нормального социального и биографического хода жизни, и кончается там, где жизнь входит в нормальную колею» (Бахтин 1979, 192, 193). Сюжетная схема романа испытания легла в основу переводных романов. Заметим, что в них главные герои никогда не погибают, смерть забирает только второстепенных персонажей, противников главных.

На первом плане в эпоху классицизма оказалась не сама смерть, а мотивации героя, расстающегося с жизнью. Если ранее человек погибал во славу Христову, то в эпоху классицизма он приносил жизнь на алтарь отечества, жертвовал собой во имя свободы, восстановления справедли-

вости и государственного порядка. Хотя именно смерть героя подводила итоги его жизненного пути и, можно даже предположить, все еще оставалась его сдвинутым смысловым центром, жизнь все равно над ней доминировала: она поверялась смертью, а не смерть жизнью, как это было ранее. Смерть уже не наделялась отрицательными коннотациями, исчезли мотивы напряженного ожидания конца или страха перед неизбежным.

Литература и театр теперь непосредственно изображали смерть героя, которая стала поступком: «в классицизме поступок всегда мотивируется определенностью характера героя; герой действует не только потому, что так должно и нужно, но еще и потому, что он сам таков, то есть поступок определяется и положением и характером, выражает положение характера...» (Бахтин 1979, 122). В классицистических трагедиях смерть преобразовалась в триумф героя, жертвовавшего жизнью ради народа, страны, государства. Он — высокий герой, по словам М. М. Бахтина, завершающий себя сам изнутри, что не означает того, что он обязательно кончает жизнь самоубийством, как, например, оклеветанный Хорев в одноименной трагедии Сумарокова или Вадим в трагедии Княжнина «Вадим Новгородский». Герой погибает и от рук врагов, на поле боя и достойно принимает свою смерть. Так происходило и в любительском театре XVIII в., один из персонажей которого произносил такие слова перед жестокой казнью: «Уже лявр упал и жизнь потеряю, // Поведай, что я как герой умираю. // Моих побед лявр тем не затмится, // Знай, что герой смерти не страшится. // Когда судьба привела меня к тебе под власть, // Не буду оплакивать мою злую часть» (Ранняя русская драматургия 1975, 579).

Хотя классицизм развивал тему героической смерти, главные герои трагедий Сумарокова, Ломоносова, Тредиаковского зачастую оставались в живых и добивались счастья в любви; заслуженной смертью погибали их противники, тираны-цари и злые советники. В трагедии Хераскова «Борислав», главный герой, стремящийся погубить свою непокорную дочь и ее жениха, погибает сам. Он уходит из жизни, приняв яд. Так реализуется главный моральный тезис эпохи: порок наказан, добродетель торжествует. Любовная линия доминировала в драматических сюжетах эпохи классицизма, герои и героини разрывались между долгом и страстью, что необязательно приводило к печальной развязке, хотя Поликсена в одноименной трагедии Озерова, которую Пирр требует принести в жертву, кончает с собой на могильном холме возлюбленного Ахилла. Так она спасает от мести Пирра всех пленных троянок. Второстепенные персонажи, только выйдя на сцену, могли пасть от руки храбрых кавалеров, чего никто не замечал. Их смерть не становилась объектом обсуждения или эмоционального восприятия, она никак не маркировалась.

Некоторые персонажи этого ряда умирали естественной смертью, о чем только сообщалось. Можно предположить, что между второстепенными и главными персонажами распределялись темы жизни и смерти: главные всегда оставались в живых, второстепенные легко исчезали со сцены жизни.

Таким образом, трагическое начало отнюдь не всегда распространялось на «положительных» классицистических героев, они переживали драматические коллизии, выполняя свой долг, и пытались воздействовать на героев «отрицательных», в результате драматический сюжет не получал истинно трагического разрешения. «Несправедливые действия монарха вызывают законный протест, который выливается в восстание против него. В решающий момент, когда монарх оказывается на волоске от гибели, кто-либо из героев, верный долгу подданного, спасает его от смерти. Под влиянием благородного поступка подданного происходит чудесное превращение монарха — из тирана в милостивого, добродетельного государя. В финале трагедии правитель соединяет влюбленных» (История русской драматургии 1982, 75). В таком построении сюжета трагедии видится общая модальность культуры XVIII в. Неразрешимые конфликты были ей чужды, в том числе и конфликт жизни и смерти, который эпоха старалась пригасить. Смерть оставалась за «отрицательными» персонажами, «положительные» же лишь переживали опасность, проходили через испытания, неуклонно стремясь к благополучному для них финалу. Аналогичная ситуация наблюдается и во французском театре эпохи классицизма, где отнюдь не всегда погибал главный герой, он также оставался в живых и обретал счастье. Как пишет Б. И. Ярхо, «печальный исход» трагедии и в ту эпоху не считался обязательным, сам Корнель обращался к смешанному жанру *tragédie heureuse*, который, по мнению исследователя, находится между комедией и трагедией (Ярхо 2006, 413—414).

Тема героической смерти развивается в последующие эпохи, в том числе отстоящие от классицизма во времени. Социалистический реализм во многом вторит его идеям и антитезам, он хоронит своих героев как борцов за родину и свободу и шире — за идею, как говорил Павка Корчагин. От болезни умирает пионерка Валя («Смерть пионерки», Багрицкий), отказавшаяся перед смертью надеть крестик («на плетеный коврик упадет крест»). Так эпизод естественной смерти достраивается новой атеистической идеей. Жизнь соцреалистических героев превращается в подвиг — трудовой или ратный, они не живут повседневностью, как и герои классицистические, которые оказались властны над смертью, они сами решали, жить им или умереть.

Так, были способны свести счеты с жизнью персоны любительского театра, как Кризанта в «Акте о Калеандре», которая «перед Калеандром закалаетца и потом Смерть играет, а Купидо, плача, стрелу ломает» (Ранняя русская драматургия 1976, 293). Хотя чаще герои собирались покончить с собой. Их поступки и намерения мотивировались невозможностью продолжать жизнь без возлюбленного (/ой), «государственных» мотиваций у них не было. «Умираючи с печали, к тебе глас свой возношу», «А кем веселилась! / И того лишилась» (Ранняя русская драматургия 1975, 394, 410), — это слова графа Фарсона и Кралевны из «Комедии о графе Фарсоне», которым вторят князь Петр и Магилена из «Акта или действия о князе Петре Златых Ключах»: «Ныне на свете более не желаю быти / лучше шпагою бедном живот окончити», «Прости, прости дражайши, не желаю жити, / лучше живот смертию бедной окончити» (Там же, 344, 347). Жизнь без любви для этих героев невозможна, они предпочитают смерть.

То же происходило в эпоху сентиментализма, когда герой обрел принципиально новые черты и иное положение в культурном пространстве. Он преобразился в человека внутреннего, чувствительного, его пространство сузилось и стало частным, любовь же заняла место ведущей категории, заместив собой жизнь. Человек делал выбор между смертью и жизнью, как бедная Лиза Карамзина. М. М. Бахтин полагает, что он все же не сам совершал ответственный поступок, так как он «пассивен, он только претерпевает жизнь, он даже не погибает, его губят» (Бахтин 1979, 158). В мотиве самоубийства сталкивались значения жизни и смерти, сам этот культурный жест мотивировался великим чувством, что привело к возрождению архаической антитезы эрос/танатос.

В эпоху романтизма категории смерти и жизни резко сблизились, классицистическое разрешение образуемой ими антитезы получило новое смысловое наполнение по сравнению с сентиментализмом. При этом продолжает свою жизнь в культуре тема смерти во имя свободы («Тарас Бульба» Гоголя, «Мцыри» Лермонтова). Любовь, как и в эпоху сентиментализма, замещает собой жизнь, но сама эта категория приобрела множество новых смысловых коннотаций, она стала совершенным выражением духа, парящим над жизнью и смертью. Романтики не только изображают историю несчастной любви, завершающуюся гибелью влюбленных (или одного из них). Смерть не становится преградой в любви, она продолжается и за гробом. Любовь после смерти — излюбленный романтический мотив. В ту эпоху ему придали новое звучание, наделив пришельца «оттуда» вечной любовью, также возник мотив перехода из пространства смер-

ти в пространство жизни (переход этот совершается и в обратном направлении). Герой IV части «Дядюв» Мицкевича Густав, уже совершивший самоубийство из-за несчастной любви, возвращается из страны смерти в мир живых ради великого чувства, длящегося и за гробом. Именно любовь заставляет его нарушить границу, разделяющую два мира. Пробыв положенное время на земле, он уходит в «тот» мир. Колебались между жизнью и смертью и демонологические персонажи, как у Гоголя в повести «Вий». Двойственность природы панночки — она и ведьма, и человек — усиливается тем, что в кульминационном эпизоде повести этот персонаж находится на границе жизни и смерти. Писатель интенсивно развивает антитезу смерти/жизни не только в ранних повестях, она, по мнению А. Синявского, является основой «Мертвых душ»: «Пошлость в “Мертвых душах” принимает устрашающий образ универсальной стихии жизни, которая равнозначна смерти и покрывает собою равномерно и равнодушно все живущее на земле» (Терц 1975, 257). О самом Гоголе А. Синявский также пишет в терминах жизни и смерти, он утверждает, что его душа витала между жизнью и смертью, называет «Выбранные места из переписки с друзьями» попыткой осмысленного прощания с жизнью, предпринятой на смертном одре.

Романтики, как и сентименталисты, не стремились создать целостную картину жизни, они знали цену эпизоду, отрывку, поэтому линия жизни героя обычно не прочерчивалась, а представляла в «обрывках», которые на семантическом уровне окончательно организовывал трагический финал сюжета. Романтиков не привлекала жизнь героя в движении времени, наиболее значимой для них была молодость. Завершить свою жизнь романтический герой должен был в юные годы.

Только реализм был способен представить течение, а также «существенное сгущение целого жизни» (Бахтин), провести героя через ее этапы, не противопоставляя их прямой смерти. (Об открытии жизни как ценностной категории в XIX в. писал А. В. Михайлов в своей работе о немецкой исторической поэтике.) История человеческой жизни, представленная не только как событийный ряд, но и как становление человеческого Я, оформлялась в биографическом романе. «Сюжет биографической формы, в отличие от романа странствований и романа испытания, строится не на отступлениях от нормального и типического хода жизни, а именно на основных и типических моментах всякого жизненного пути: рождение, детство, годы обучения, брак, устройство жизненной судьбы, труды и дела, смерть и т. п., то есть как раз на тех моментах, которые лежат до начала или после конца испытания» (Бахтин 1979, 196). Авторы, естественно, могли предпочесть некоторые знаменатель-

ные эпизоды истории жизни, но чаще они вели своих героев через детство, отрочество, юность, зрелость, как Толстой, Гончаров, а в XX в. Горький. Жизнь центрального героя находилась в перекрестном отражении других жизнеописаний в «семейных» романах, доживших до XX в. («Семья Тибо», Роже дю Гар, «Будденброки», Т. Манн, «Семья Журбиных», В. Кочетов). Смерть романного героя совершенно необязательно была конечной точкой сюжета, его история жизни была ценна сама по себе. Если вокруг него случались смерти, они переживались не как естественное и вечное движение по кругу, а как нечто непоправимое, как трагедии и катастрофы.

«Жизненные» тексты не обходились без мотивов смерти, получавших этические, социальные, психологические измерения. За смерть мог отвечать сам герой, как это было у Достоевского. В его мире «строго говоря, нет смертей как объектно-органического факта, в котором ответственно активное сознание человека не участвует, — в мире Достоевского есть только убийства, самоубийства и безумия, то есть только смерти-поступки, ответственно сознательные. За смерть сознания (органическая смерть, то есть смерть тела, Достоевского не интересует) человек отвечает сам (или другой человек — убийца, в том числе казнящий). (...) Смерти как органического процесса, совершающегося с человеком, без участия его ответственного сознания, Достоевский не знает» (Бахтин 1979, 326). Это не значит, что в творчестве писателя ослабляется противостояние жизни и смерти, что он интенсивно развивает только тему смерти. В романе «Преступление и наказание», полагает современный исследователь, «жизнь (...) напрямую встает против смерти. Слово “смерть” тут, может быть, и есть самое главное, во всяком случае оно наиболее резко и выразительно оттеняет все то, что связано с жизнью» (Карасев 2001, 24).

В литературе XIX в. и биологическая смерть становилась объектом наблюдения, как у Толстого, но она всегда изнутри освещалась памятью человека о жизни, его осознанием самого себя и своего окружения («Смерть Ивана Ильича»). Человек переживает предстоящую кончину как неожиданность, ощущает ее преждевременность, утрачивает свою связь с миром или чувствует себя его частью («Три смерти»). У Л. Толстого, по словам Бахтина, смерть обладает известной завершающей и разрешающей силой. Писатель также разрешал своим героям смерти-поступки, как Анне Карениной.

На рубеже веков категория смерти вновь стала доминировать над категорией жизни. Тогда представления о смерти резко индивидуализировались, но одновременно ожили мотивы, ведущие свое начало от средних веков, барокко и романтизма. Они, естественно, трансформировались, многие из них утратили драматическую напряженность. Эпоха модерна

была «зачарована смертью», «течение и дыхание живой жизни, органика житейская — это не для них (для модернистов. — Л. С.)» (Якимович 2003, 25). Смерть и жизнь они охотно аллегоризировали, превращая противопоставление жизни и смерти в противопоставление начала и конца. На одной из картин Климта, например, изображена беременная женщина, символизирующая начало жизни, и череп, естественно, означающий конец бытия (Вильшницг 2003, 79). Так выглядела барочная аллегорическая формула, напоминающая и о средневековых традициях. Польский художник Я. Мальчевский сплавливал воедино концепты времени и смерти и никогда не разводил две противопоставленные категории: «Мысль о смерти словно идет у художника все время где-то рядом с мыслями о жизни, и они часто пересекаются» (Тананаева 2006, 188). В серии «Танатос» он как бы воскрешал средневековые темы «Прения живота и смерти». На этих картинах рядом со Смертью присутствует человек, которому достаточно встретиться с ней взглядом, чтобы закончить свой земной путь. Художник придает Смерти власть над человеком, способность освобождать его от тягот земной жизни. Авангард продолжил противопоставление начала и конца. Значения этой пары с самых ранних времен находились в соответствии со значениями жизни и смерти. Он карнавализовал отношения жизни и смерти, как бы вспомнив традицию осмеяния смерти, идущую со средних веков и продолжающуюся в барокко.

Обесценивание смерти, произошедшее в культуре XX в., повлекло за собой обесценивание жизни, постмодернизм вывел на первый план человека физического, которому уже не приходится пересекать границу между жизнью и смертью. Она стерлась в сознании постмодернистов, как, например, у Пелевина. Его герои не просто переходят рубеж того и этого миров, но, находясь в безотносительном пространстве, бесконечно повторяют множественные превращения (Чепелевская 2006, 227—245). «Нет больше того благодатного состояния, когда ад и рай были разделены: и ад был адом, а рай — раем. Все смешалось в неблагополучии нынешнего времени» (Андреева s.a., 12). Не граница между ними, а предсмертная агония, разложение тела, столь занимавшие средние века и барокко как знаки тленности человеческой и бренности всего земного, вновь стали основным объектом художественного воспроизведения. Только если герои наделяются памятью о жизни и любви, тогда они обретают душу, которая борется с телом и побеждает его в этом борении. Так происходит в романе Л. Улицкой «Казус Кукоцкого», в ее рассказах («Слуги нашего царя»), где смертность персонажей достигает кризисной точки, а тема любви пробивается сквозь беспросветность их состояния, в том числе и загробного.

Таким образом, заданное схематически противостояние жизни и смерти присутствует в «оголенном» виде в культуре средних веков и XVII в. Оно лишь проецируется на образ человека, также представленного аллегорически. Различные художественные трансформации этого противостояния, уже неразрывно связанные с человеком и превратившиеся в нераздельные, но противопоставленные темы жизни и судьбы человеческой, становятся глубинной основой культуры XVIII—XX вв. Между этими крайними точками взаимодействия бытийственных категорий с образом человека — ценностные категории то подавляют человека, то человек вбирает их в себя — существуют смешанные, переходные формы.

Постоянные колебания позиций, в которых находятся данные категории, способствуют чередованию образуемых ими культурных парадигм. Они по-разному распределяются в различные историко-культурные эпохи, также они непременно участвуют в переключках эпох, обязательно при этом трансформируясь. Напомним, что Горький в поэме «Девушка и смерть» вывел пару однотипную с той, которая в разных вариантах встречается в средние века и эпоху барокко, например, Старик и смерть. В отличие от средневековых споров, в произведении XX в. человек выходит победителем в сражении со смертью. Приведем еще один пример. И. Савельев в повести «Гнать, держать, терпеть и видеть» трансформировал романтический мотив любви за гробом (Савельев 2007, 24). Здесь не продолжается прежняя любовь, а вспыхивает новая — героиня принадлежит к миру живых, герой — к миру мертвых. Оба персонажа, попытавшись нарушить границу между мирами, возвращаются в исходное состояние.

Постоянные обращения к архаическим формам, следовательно, переплетаются и чередуются с поисками новых средств выражения «фундаментальных характеристик мира» — «в любой культуре (эти характеристики. — Л. С.) начинаются, как правило, с осмысления категорий бытия — небытия, формирования отношения к жизни и смерти (...). Являясь главной темой переживания человека, они лежат в основании культуры, ибо в зависимости от их восприятия определяются жизненные ценности и идеалы общества» (Вендина 2007, 46).

Л и т е р а т у р а

- Терц 1975 — *Абрам Терц* (А. Синявский). В тени Гоголя. London, 1975.
Андреева — *Андреева В.* Сброшенный с неба // *Аронзон Л.* Смерть бабочки. М., s.a.
Бахтин 1979 — *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Вендина 2007 — *Вендина Т. И.* Из кирилло-мефодиевского наследия в языке русской культуры. М., 2007.

Вилльшнинг 2003 — *Вилльшнинг Э.* Символизм в творчестве художников венского модерна. Влияния, тенденции, взаимодействия // Модерн и европейская художественная интеграция. М., 2003.

Захарова 2007 — *Захарова О. И.* Антиномия как принцип художественного мышления Мусоргского // *Festschrift* Валентине Николаевне Холоповой. М., 2007.

История русской драматургии 1982 — История русской драматургии XVII — первой половины XIX в. Л., 1982.

Нарасев 2001 — *Карасев Л. В.* Вещество литературы. М., 2001.

Корзо 1999 — *Корзо М. А.* Образ человека в проповеди XVII века. М., 1999.

Макуренкова 2003 — *Макуренкова С. А.* Система жанров в литературе шекспировской эпохи // Теория литературы. Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003.

Ранняя русская драматургия — Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.): Русская драматургия последней четверти и начала XVIII в. М., 1972; Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.): Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. М., 1975; Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.): Пьесы любительских театров. М., 1976.

Резанов 1928 — *Резанов В.* Драма українська. Київ, 1928. Т. V.

Савельев 2007 — *Савельев И.* Гнать, держать, терпеть и видеть // Новый мир. 2007. № 1.

Сыченкова 2000 — *Сыченкова Л. А.* Редкая книга XVIII века и раскрытие тайны «Danse macabre» в концепции российского культуроведа начала XX века // Книга в пространства культуры. М., 2000.

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

Тананаева 2006 — *Тананаева Л. И.* Три лика польского модерна: Выспаньский, Мехоффер, Мальчевский. М., 2006.

Хейзинга 1988 — *Хейзинга Й.* Осень средневековья. М., 1988.

Чепелевская 2006 — *Чепелевская Т. И.* Творчество В. Пелевина в аспекте постмодернизма (мифологическая тема в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня») // Культура сквозь призму идентичности. М., 2006.

Якимович 2003 — *Якимович А.* От реализма к символизму // Модерн и европейская художественная интеграция. М., 2003.

Ярхо 2006 — *Ярхо Б. И.* Комедии и трагедии Корнеля // Методология точного литературоведения. Избранные труды по теории литературы. М., 2006.

Л. В. Левшун (Минск)

Оппозиция жизнь/смерть в произведениях восточнославянской книжности XI—XVII веков

*...Почитайте себя мертвыми для греха, живыми
же для Бога...*

Рим. 6: 13

*Умертвить плоть значит жить вечною жизнью,
значит еще здесь, на земле, иметь в себе залог
воскресения*

св. Иоанн Златоуст

Оппозиция жизнь/смерть в христианской культуре имеет, как известно, специфический характер. Представление о бессмертии души как неистребимой субстанции человека должно бы и вовсе разрушать/обесмысливать эту оппозицию, поскольку противопоставить бессмертию как будто нечего, ибо, по пророку, «Бог не сотворил смерти... Он создал все для бытия, и все в мире спасительно» (Прем. 1: 13—14), а по апостолу, «надлежит... смертному сему облечься в бессмертие» (1 Кор. 15: 53). Таинство крещения и есть, по учению Церкви, «образ погребения» ветхого человека — смерть для греха и возрождение для жизни: «Мы погреблись с Ним крещением в смерть, дабы, как Христос воскрес из мертвых славою Отца, так и нам ходить в обновленной жизни. Ибо если мы соединены с Ним подобием смерти Его, то должны быть соединены и подобием воскресения... Если мы умерли со Христом, то веруем, что и жить будем с Ним.... Представьте себя Богу как *оживших из мертвых*» (Рим. 6: 4—11). Мученическая кончина христианских подвижников, как известно, празднуется в Церкви как их день рождения, *natalis dies* — собственно, рождение смертного в бессмертие: «то, что ты сеешь, *не оживет, если не умрет*» (1 Кор. 15: 36).

Правда, то и дело наблюдается противопоставление в иной плоскости: «житие» противопоставляется «животу» как «вертикаль» бытия — его «горизонталь». Но это противопоставление не антиномично, а комплементарно: «живот» не только вполне совместим с «житием», поскольку есть его органическая, приуготовляющая, часть, но и является необходимым

условием «жития. Ведь только осознанное, полное и свободное подчинение “живота” “житию” приводит к победе над смертью, так как «“тление не наследует нетления”» (1 Кор. 15: 50), но «когда же тленное сие», духовно преобразившись в «животе», «облечется в нетление и смертное сие облечется в бессмертие, тогда сбудется слово написанное: поглощена смерть победою» (1 Кор. 15: 54; ср.: 2 Кор. 5: 1—2, 6—8; и др.). Именно поэтому столь пристальное внимание уделяется в христианской житийной книжности земному — в «перстном» и «тленном» теле — пути христианских подвижников.

Бессмертие и вечная жизнь, согласно христианскому учению, не тождественны. Сняв противопоставление бессмертия и смерти в сфере действия биофизических законов, христианское учение явило человечеству жесткую абсолютную антиномию жизнь/смерть в сфере духовного бытия, т. е. бытия бессмертной души и в ней — духа как печати/свидетельства призванности и одновременно Божия присутствия. Убежденность в абсолютной несовместимости жизни и греха, смерти и праведности в духовной (бессмертной!) сфере является стержнем христианской святоотеческой антропологии и связанных с нею в этом вопросе сотериологии и эсхатологии, равно как (или вследствие того, что) предстает основной движущей силой бытия.

Очевидно, что в границах самой христианской культуры данная антиномия далеко не всегда выдерживается, даже когда заявляется и демонстрируется следование «учению Отцов Церкви». Это — не парадокс, а закономерность жизни духа, поскольку только «духовный судит о всем», а «душевный человек... не может разуметь, потому что о сем надобно судить духовно» (1 Кор. 2: 14; 15). Суждения «душевных», «перстных», «телесных», «плотских» (2 Кор. 15: 44, 47; Кол. 2: 18; и др.) адептов христианской культуры о жизни и смерти разительно отличаются от «духовной нормы» и в пределе своем могут совпадать с представлениями, которые определяются как «мифологические» и «секулярные».

Восточнославянская культура XI—XVII вв. обычно рассматривается не просто как христианская религиозная, но как *гомогенно* религиозная. Следовательно, ожидается, что оппозиция жизнь/смерть разрешается в «религиозном» типе однозначно и определенно, чего никогда не наблюдалось.

Само понятие «религиозная культура» не просто, многосоставно. Например, С. С. Аверинцев предложил различать в религиозной культуре два принципиально разных типа художественного сознания: дорефлективно-традиционалистское и рефлективно-традиционалистское (Аверин-

цев 1981). Р. Лахманн в самом рефлексивно-традиционалистском типе художественного сознания выявила два способа творческого мышления — «риторику приличия» и «риторику новаторства» (Лахманн 1989, 149). Мать Мария (Скобцова) в рамках только восточнославянской христианской религиозности отметила пять типов связи со Христом и Его Церковью: «синодальный», «уставщический», «эстетический», «аскетический», «евангельский» (Мария (Скобцова) 2002, 16—44). А. С. Демин в древнерусском литературном творчестве различил три типа: архаическое, традиционное, новаторское (Демин 2003, 11—12 и др.). А. Н. Ужанков выделил пять «мировоззренческих стадий, на которых поступательно пребывало древнерусское общество в процессе его развития» (Ужанков 2007, 68—74).

В православном каноническом мировосприятии биологическая смерть, если и мыслится как граница, то как граница между *смертностью* (физического тела) и *бессмертием* (тела, преображенного усилиями духа), а не между жизнью *земной* и *жизнью вечной*. «Я каждый день умираю», — свидетельствует ап. Павел, имея в виду отнюдь не переход от земной жизни к вечной, но «умирание ветхого человека», преображение «тела душевного» в «тело духовное» (1 Кор15:42—46). Иаков-черноризец вполне в духе апостола напоминает князю Дмитрию Борисовичу, что Господь от человека «хочет обращения (= преображения/обожения. — Л. Л.), а не смерти» (ПЛДР 1981, 456). Смерть здесь также не есть граница между земной жизнью и вечной, но отсутствие «обращения»/преображения в «тело духовное». «...Милость... на [Страшном] суде при всем лишше хвалима есть и от смерти избавляеть» (ПЛДР 1981, 460), — продолжает тему смерти Иаков, но и в этом контексте очевидно, что смерть не есть граница/рубеж, а бесконечное (бессмертное!) состояние, противоположное жизни.

Дмитрий Иванович перед Куликовской битвой напутствует воинов: «Отци и братиа моа, Господа ради подвизайтесе и святых ради церквей и веры ради христианскыа, **сиа бо смерть нам ныне несть смерть, нъ живот вечный**; и ничтоже, братие, земнаго помышляйте, не уклонимся убо, да венци победными увиимся от Христа Бога и спаса душам нашим» (БЛДР 1997, 174), имея в виду именно то, что «непомышление о земном» и защита от поганных «святых церквей и веры христианскыа», тем более смерть за них (= прекращение биофизического существования) на поле боя, есть *условие/зalog* (а не граница!) вечной жизни среди угодников Божиих. «По воззрению священных писателей и Отцов Церкви, вечная жизнь по своему существу лишена той потусторонности, которую ей, стоя на своей точке зрения, приписывает человек обыденный. *Вечная*

жизнь, напротив, *может быть начата еще здесь, на земле*, до телесной смерти, и эта последняя, вместе с воскресением плоти, обуславливают только полное и совершенное *раскрытие* вечной жизни, а *не начало* ее в собственном смысле» (архиеп. Сергей 1991, 140). «Не все мы умрем, но все изменимся вдруг... и мертвые воскреснут нетленными, а мы изменимся» (1 Кор. 15: 51—52).

Смерть же физического тела есть лишь прекращение труда над данным Богом «талантом», есть *освобождение* от труда-подвига, результату которого, по словам Якова-черноризца, «огньмь питану быти, и огньмь открывается житє же человеце, и огньмь искушена будут дела наша... Аще знаемы ти будуть Божия, — то во свете еси Божий свет миру» (ПлДР 1981, 462). Именно в этой связи, думается, правильно могут быть поняты слова юного Глеба о его «*несозревшей* жизни» — «недозревшем, но молоко незлобия носящем, колосе» и «еще не до конца возросшей, но плод имущей лозы» — в «Сказании о Борисе и Глебе»: князь мученик пытается умолить своих убийц дать ему время «дотрудиться» над своим «талантом», умножить его, принести Создателю изобильный плод своего труда и тем исполнить свой жизненный «урок».

О распространенности такого представления свидетельствует, в частности, постоянно встречающийся образ «ленивого раба», зарывшего данный ему Богом талант и тем погубивший себя в глазах Господина. Игумен Даниил приступает к описанию своего Хождения в Святую Землю не для того, чтобы похвалиться — «не величаясь путем сим...: ничтоже бо добра сътворих на пути сем», но потому, что видит в этом необходимый долг свой, прежде всего, долг перед Богом: «Убояхся онаго раба лениваго, скрывшаго талант господина своего и не сотворившего прикупа им...» (Книга хождений 1984, 27—28). В том же признается автор «Жития» Михаила Ярославича Тверского (БЛДР 1994, 70) и многие другие книжники.

О чем говорит этот страх не исполнить «долг, завещанный от Бога»? Именно о том, что стяжание жизни вечной — *дело всей земной жизни* христианина; вечность вбирает в себя земную жизнь как свой самый ответственный момент. «Ленивый раб» получит в вечности вечную же «тьму внешнюю». Внешнюю от Кого? От Бога, разумеется — источника Жизни. Это и есть, по учению Церкви, смерть. «Там будет плач и скрежет зубов» (Мф. 25: 30). Причем, от качества совершенного во время земной жизни подвижнического труда, но и собственно качество проживаемой земной жизни. Поэтому смерть физического тела — не граница, а *этап-преображение*, снимающий лишь оппозицию *душа/физическое тело*, поскольку после окончания биологического существования человек не вовсе ли-

шается телесности, но «тело перстное» станет, по обетованию, «телом духовным» (1 Кор. 15: 44). Ведь пророк Илия в биофизическом смысле не умирал (4 Цар. 1: 11), Иоанну Богослову вечная жизнь была проречена Христом задолго до физической смерти апостола (Ин. 21: 22—23). Лазарь физически было умер, но перейденная им «граница» оказалась фикцией, хотя душа его на четыре дня разлучилась с телом (Ин. 11: 11—44). Богородица «умерла», но и в этом случае смерть тела оказалась фикцией, поскольку душа Богородицы *вместе с телом* (уже не перстным, а духовным, преображенным в соответствии с состоянием Ее души!) взята Господом в вечное с Ним общение, т. е. в Жизнь как таковую.

«Вечная жизнь является не наградой, как чем-то внешним, а *естественным следствием трудов человека* в снискании добра... Насколько душа достигла совершенства, настолько она наслаждается духовной жизнью здесь; в будущем же веке к ней присоединится и тело» (архиеп. Сергей 1991, 121, 116). После смерти физического тела для христианина еще не все потеряно — молитвы Церкви о «ленивом рабе» еще многое могут поправить в его «вечном уделе». Собственно же *границей*, или лучше сказать — итогом жизни/смерти является последнее преобразование на Страшном суде, после которого изменить что-либо уже не будет никакой возможности. «В какой мере каждый из нас... стал причастным св. Духа, въ такой же будет прославлено и тело его. Ибо какое сокровище собрал ныне внутренно в душе своей, то самое откроется вне в теле его» (преп. Макарий Египетский. Цит. по: архиеп. Сергей 1991, 116).

Можно утверждать, что различные типы отношения к оппозиции жизнь/смерть сосуществуют в любом культурном контексте, и даже в мировосприятии отдельного индивида на разных этапах его духовного возрастания, только интенсивность и проявленность их присутствия разная. Для примера возьмем крайние случаи. В житийной гимнографии и проложных памятях, которые являются органической частью богослужения и потому наименее подвержены «расканонизации», «...Церков наша Православная в тропарях, кондаках, стихирах и канонах воспекает святых предстояти Лицу Божию, и тех о молитвы просит» (Гизель 1661, Л. 16 не-номер). Изображая почившего святого как *ныне и всегда* предстоящего Богу молитвенника, ходатая за всех живых, молящихся ему и уповающих на его предстательское дерзновение, тропарь, как правило, содержит обращение к прославляемому святому с просьбой о молитвенной помощи и защите: «Сего ради предстоя Богови, всех Царю, моли даровати намъ мир и велю милость» (тропарь преп. Алексею, человеку Божию — (Святцы 1648, Л. 193 об.—194). Кондак, также лаконично сообщая о под-

виге святого, содержит и показывает предполагаемые результаты такового заступничества: «...Мы люде твои, и град наш вельми тобою хвалится, и спасается молитвами твоими, Аврааме, преподобне отче нашъ» (кондак преп. Авраамия Смоленского) (Там же, Л. 343). Проложная память, включаясь в похвалу песнопений канона, может вторить им: «Придете днесь, братие, похвалим своего святителя!.. («Память иже во святых отца нашего Кирилла, епископа Туровского»); «Приспе нам, братие, светлое празднество и память успения преблаженного» («Память блаж. Николы Кочанова»).

В произведениях, не участвующих в храмовой службе, где «списательское» сознание и творческий метод книжников слабее контролируется литургическим богословием, отношение к преставлению святого может быть совершенно иным. Это закономерное несоответствие отражено, в частности, в принадлежащих различным жанрам и жанровым ассоциациям произведениях житийного характера. Присутствуют как «духовные суждения» о кончине святого, так и «душевные», и «перстные», что не отменяет их религиозного христианского характера, но свидетельствует об ином модусе восприятия христианского учения, о разной степени «вникания» в него. Так, духовной радостью о рождении праведника в жизнь вечную звучат слова: «Темь же ваю како похвалити не съвем или чьто реши недоумею и не възмогу!..» («Сказание о Борисе и Глебе»; ПЛДР 1978, 298); «Кым убо, братие, достоит ми похвалити светозарную память преблаженных невесты Христовы Еуфросиние!..» («Житие Евфросинии Полоцкой»; Книга житий 1700, Л. 40); «...Преодобнаго и блаженного отца Авраамия успение празднуем и радующеся ликовствуем!..» («Житие Авраамия Смоленского»; ПЛДР 1981, 100).

Подобные высказывания повторяются из одного произведения в другое. Так, в четых сборниках выражается совершенно иное отношение к смерти праведника. Например, когда еп. Кирилл принес в Ростов тело убитого «погаными» князя Василька Константиновича, «бѣ плачь великъ во семь городе, рыдание невтолимо, и жалосныя слезы изливани быша, яко вода много безъмѣрна» (<http://litopys.org.ua/psrl3235/lytov16.htm>), — свидетельствует составитель Супрасльской летописи. «И бысть **плачь неутешим** во граде Пскове, иноцы же и ерейский чин и церковнии причетники **плакахуся** яко отца и питателя, псковичи же — яко заступника и оборонителя от супротивных, нищии же и убозии — яко неистощимаго сокровища...» (Охотникова 1985, 204), — сказано в списке Хронографической редакции «Повести о благоверном князе Доманте». В «Житии преп. Сергия Радонежского» говорится о смерти подвижника как о не-

преодолимом препятствии для дальнейшего общения с ним, что, несомненно, не соответствует христианскому учению о спасении (Древнерусские предания 1982, 255).

Весьма показательный пример находим в «Житии Стефана Пермского» Епифания Премудрого. Епифаний относится к преставлению (букв. *переходу* из Церкви земной в Церковь небесную) преп. Стефана как светский человек — к смерти, видя в ней окончательную невосполнимую потерю любимого всеми учителя. «Придите, новокрещении и пермстии събори, и видите, и слышите, како учитель ваш преставися от вас, къ Господу отъиде, а **вас сирых оставь!**» Услышав эту горестную весть, пермские люди тоже начинают плакать вполне «светски», как о навек потерянном ими: «Горе, горе нам, братие! Како **остахом** добра господина и учителя! Горе, горе нам, как **лишени** быхом добра пастыря и правители! О како **отъяся** от нас иже многа добра нам податель; о како **остахом** очистьника душам нашим и печалника телом нашим!» (Древнерусские предания 1982, 188). Чтобы как можно убедительнее показать/доказать значимость этой утраты, Епифаний вводит в житие образ-олицетворение Пермской Церкви, горько плачущей о своем создателе: «Плачется Церкви Пермская по епископе своем глаголющи: «Увы мне, увy мне, о чада церковная! Почто таисте мене, еже не утаитися? Почто скрываете мене, еже не укрыется? Где жених мой водворяется?... О како не сетую, яко **лишена бых тебе**, рыдаю себе, яко **остах тебе**, плачю о себе, яко **овдовех**, сетую чад своих, яко **осиреща...**» (Там же, 190). Что значит Церковь овдовела? Разве святой по своем *преставлении*, умирает для Церкви? покидает Церковь? Ничуть, что очевидно даже из семантики слова «преставление»: из земной ипостаси Церкви он переходит в небесную, где не оставляет служения земной Церкви, но служит ей более действенно, являясь заступником и ходатаем за ее членов — в данном случае пермских людей — перед Господом. Поэтому каноническая агиобиография и заканчивается панегириком (а не плачем!) святому и прошением быть молитвенником и заступником за землю, град, людей, монастырскую братию. Именно об этом напоминает поучение, содержащееся в одном из сборников XVI в.: «Мног в вас мятежь и плачь о умерших и многожды вас молих о сем и еще глаголю: **с похвалением приимати чад ваших и сердоболь умертвие...** Не раздиранием риз своих, но паче душу смирим! Не бьемся в перьси, **да не уподобимся елином**, и не терзаем влас главы нашея, не многи дни плачем, **да неверовати начнем воскресению** и языком не изречем хулы, да ни мертвым не сотворим пакости, ни себе» (Цит. по: Карскі 2001, 402). Вспомним, как о. Паисий обратился к плачущему по усопшему Зосиме Алеше: «Радуйся,

а не плачь. Или не знаешь, что сей день есть величайший из дней *его*? Где он теперь, в минуту сию, вспомни-ка лишь о том! (*Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Кн. 7. I*).

Автор «Жития Александра Невского», описывая кончину своего господина, горько восклицает: «О горе тебе, бедный человеце! Како можеша написать кончину господина своего! Како не упадета ти зеници вкупе съ слезами. Како же не урвется сердце твое от корения!.. Аще бы лзе, и въ гроб бы лезл с ним!» (ПЛДР 1981, 438). В «Слове о житии великого князя Дмитрия Ивановича» повествуется о том, что в час, «егдаже **успе вечным сномь** (*а не родился*, заметим, в вечную жизнь! — *Л. Л.*) великий царь Дмитрий Руския земля»; «княгини... **въсплакася горьким гласом, огньныя слезы от очию испущаши, утробю распаляючи, в перси своя руками быющее...**» (ПЛДР 1981, 222, 218), а во время «обычного надгробного пения» «плакаша над ним князи и бояре, велможи и епископи архимандриты и игумены, попове и диаконе, чръноризцы и весь народ от мала и до велика, и **несть такова, кто бы не плакал**, и пения не слышати въ мнозе плачи» (Там же, 220). У самого пишущего княжеское житие «от горести душа язык стязается, уста заграждаются, гортань премлъкает, смысл изменяется, зрак опусневает, крепость изнемогается» (Там же, 222), а день упокоения князя, когда от горя «аер възмутися, и земля трясащися, и человецы смятошася», агиобиограф характеризует как «день скръби и тугы, день тмы и мрака, день беды и печали, день выпля и слез, день сетования и жалости, день поношения и страсти, день захлипания и кричания... — **день погибели!**» (Там же). Достаточно прозрачная аллюзия на смерть Христа выглядит в этом контексте едва ли не кощунственной, ведь смерть кн. Дмитрия и Христа несопоставимы. Если абстрагироваться от широкого, «христианского», контекста «Слова о житии...», то приведенные фрагменты вряд ли возможно отличить от погребального плача на какой-нибудь языческой тризне по князю или от оплакивания былинного богатыря. Стоглав, прямо считая оплакивание умерших языческим обычаем, осуждал подобного рода действия, когда «по селом и погостом сходятся мужи и жены... и **плачутся по гробом** (умерших) **с великим кричанием...**» (Гл. 41, вопр. 23). Заметим при этом, что в разбираемом нами «Слове о житии великого князя Дмитрия Ивановича» наверняка нет *сознательной* ориентации на народные обычаи, тем более — языческие пережитки, потому что христианский агиобиограф не мог намеренно на них ориентироваться. Следовательно, мы имеем дело с явлением *не стадильным*, а *системным*, т. е. принадлежащим не исторической диахронии, а культурологической синхронии. Иначе говоря, с явлением, кото-

рое системно присутствует в культуре на любом синхронном «срезе», но в разных «срезах» — с разной интенсивностью присутствия.

Приводимая далее в «Слове о житии...» похвала благоверному князю не есть, как следовало бы ожидать, акт со-радования с ним, родившимся в нетление, но результат, как признается сам автор, «понуждения» от Бога—Слова, преодоления с Его помощью горестной немощи («аще ли премолчу, нудит мя язык яснее реши») и дань благочестивой традиции. Подчас и сама эта традиция истолковывается совершенно в «перстных» смыслах. Например, Даниил Заточник (конец XII — начало XIII в.) взывает ко Господу якобы словами притчи царя Соломона: «Лепше **смерть**, ниже продолжен живот в нищете, якоже бо Соломон рече» (БЛДР 1997, 271). Однако царь-пророк говорит совершенно об ином: он не предпочитает физическую смерть нищете, как представляет это Даниил, но признается/кается Господу в своем духовном несовершенстве, в своей неспособности справиться с испытанием как нищетой, так и богатством, а потому и просит: «Прежде нежели я умру (т. е. в христианском контексте: прежде, нежели я умертвлю в себе ветхого человека. — Л. Л.)... нищеты и богатства не давай мне... дабы, пресытившись, я не отрелся Тебя... и чтобы, обеднев, не стал красть и употреблять имя Бога моего всеу» (Притч. 30:8—9). В таком случае и нищета, и богатство, данные человеку «перстному», равно ведут к отпадению от Бога, т. е. в христианском понимании — к вечной смерти.

«Везерунок цнот превелебного в' Бозе... Елисея Плетенецкого» — «погребовая казань», созданная Александром Митурой (1618 г.), также являет многочисленные примеры «перстного» истолкования антитезы жизни/смерти: «О смерти ли маю мовити? Ано о той кождый знает, якъ есть срога, якъ неублагана, якъ некому з' оуружоных на тот свет намней нефолгуе, — ни царем, ни велможам, ни патриархом, ни пророком, а не самым святым Божим, але **всех покладает, всех звияжает**, якъ Давыд мовит: Кто ест человек, иже поживет и не оузрит смерти, избавит душу свою изъ руки адовы? (см.: Пс.88:49)» (Тітов 1924, Л. 112). Смерть здесь понимается как трагически неизбежный, даже для святых, жестокий (букв. «срогий») конец. В общем, это вполне «секулярное», или, пользуясь апостольским определением, «перстное» понимание смерти, которое автор подкрепляет словами пророка, прочитывая цитату, однако, исключительно в «горизонтали» земного бытия. Между тем псалмопевец возвещает/предупреждает не о неизбежности прекращения физиологического бытия (нужно ли для этого быть пророком?), а о трудности стяжания вечной жизни, чего автор панегирика не воспринимал. Понимая смерть как

неизбежный жестокий конец бытия, он вполне закономерно полагает: «Заисте плач, рыдание и слезы — погребом оздоба и окраса и Богу милая мусика» (Там же, Л. 113). При этом Митура ссылается на Священное Писание: «Леч еще оудаймося до Божественного Писания, тое нас до плачу в' той мере потягнет и примусит, которое выхваляет плачущих тыми словы: Блажени плачущии, яко тии оутешаться (Мф. 5: 4), зачим не розумейте, абы то глупых реч была плакати, и овшем мудрых есть в' дому плача находится, яко Екклисиаст мовит: Сердце премудрых в' дому сетования, и сердце безумных в' дому веселиа (ср.: Еккл. 7: 4)». Однако очевидно, что Господь говорил вовсе не об оплакивании усопших, а Проповедник имел в виду вовсе не плач на похоронах. Часто разные уровни суждения о жизни и смерти («мифологический», «религиозный», «секулярный», «народный») соприисутствуют в одном произведении, в одном контексте. Например, в «Житии Феодосия Печерского» Нестор повествует о том, как «си же слышавъше (о близкой кончине преподобного. — Л. Л.) братия... **плачь и слъзы изъ очию испущааху...** Тъгда же (после кончины. — Л. Л.) братия **сътвориша надъ нимъ плачь велик...** Благоверный же князь Святослав... уведевъ истее преставление, **плакася по томъ много**», в то время как сам «рождающийся в вечную жизнь» преп. Феодосий «възъревъ на небо и великъмъ гласмъ, **лице весело имый**, рече: Благословленъ Бог, аще тако есть то! Уже не боюся, нъ паче **радуяся отхожю света сего!**» В стихире преп. Евфросинии Полоцкой автор призывает: «Придете, любомоудрънии, песнеми **богокрасьными въспоимъ** къ достохвальнеи и съмеренеи Еуфросиние всьсечъстенеи» и вместе с тем — «**ублажим источник слез, омыемъся рыдающе и плачюще**» (РНБ. Соф. № 96. Л. 129 об.; Цит по: Мельнікаў 2005, 102 (сноска 1)). «В повести об убиении Андрея Боголюбского» тело своего убитого князя владимирцы «с честию и плачем великим... спрятавшее... **съ честию и с песньми благохвальными** положиша его у чюдное, хвалы достойной у святой Богородице златоверхой, юже бе сам создал» (БЛДР 1997, 216). Сам же кн. Андрей, видя приближающихся к нему убийц, молится: «...**Благодарю** Тя, Господи, яко смирил еси душу мою, и в царствии Твоем причастника мя створи!..» (Там же, 210).

Юный Евстафий Виленский «беседоваше любезне къ некоторым христїаном, **о страданїи его плачущим**, и глаголаше к' нимъ: Не плачите, братїя о мне, яко земная сея тела моего храма ранами раздробляется, оуповаю бо прїяти от Христа Бога нашего храмину нерукотворную вечную на небесех (ср.: Лк. 23: 28; 2 Кор. 5: 1) (Книга житий 1700, Л. 322—322об.). Вольно или невольно созданные агиобиографами такие контекс-

ты отсылают к известному: «Не плачьте обо Мне, но плачьте о себе и о детях ваших...» (Лк. 23: 28). Заметим, что духовное предстательство святых перед Царем Небесным в вечности может принимать вполне временные, земные и «телесные» формы, что фактически снимает оппозиции время/вечность, земное/небесное и телесное/духовное: свв. князья-мученики Борис и Глеб помогают кн. Александру Невскому перебить немецких рыцарей, выступая на помощь кн. Дмитрию Донскому, уничтожают поганых агарян; благоверные князья Гавриил-Всеволод и Довмонт-Тимофей охраняют от вражеских нашествий град свой Псков; преп. Сергий и Никон метко бросают камни в «поганую Литву» и «ляхов», защищая Троице-Сергиеву Лавру.

Наряду с отношением книжника к проблемам жизни и смерти, необходимо учитывать и его представление о том, как их понимают или способны понять потенциальные адресаты, поскольку христианский книжник должен быть «всем для всех, чтобы спасти по крайней мере некоторых» (1 Кор. 9: 22), он, в соответствии с духовными способностями (мерой обожения) адресата, сознательно корректирует не только жанр и стиль, но и само содержание изложения.

Исходя из вышесказанного, можно утверждать, что в восточнославянских произведениях XI—XVII вв., созданных в христианском художественном каноне (или ориентированных на него), *оппозиция жизнь/смерть* не поддерживается оппозициями сакральное/светское, время/вечность, конец/начало, тело/душа и др., но соотносится с различными модификациями оппозиции грех/праведность = обожение/отпадение от Бога, рай/ад, которые, в свою очередь, соотносятся с оппозициями вечность/время, душа/тело и т. д. как «вертикаль» бытия с его «горизонталью». Вместе с тем смерть в этих произведениях представлена гораздо сложнее, чем просто «граница, через которую совершается переход от жизни земной к жизни вечной», т. е. оппозиция жизнь/смерть разрешается в области не хронологической, а нравственно-преобразовательной, а именно: жизнь (и временная, и вечная) может быть и жизнью с Богом (= вечной жизнью), и вечной смертью (= отпадением от Бога). Равно как и смерть может быть и вечной смертью (богоборчеством), и вечной жизнью (= отказом от всего, что не от Бога/смертью для мира).

Наиболее интенсивно и напряженно оппозиция жизнь/смерть разрабатывалась в кризисные моменты существования христианской цивилизации, когда эсхатологическая и сотериологическая проблематика обретали наибольшую остроту. Один из них — Брестская церковная уния (1596 г.), вызвавшая не только всплеск богословской униальной полеми-

ки, но и напряженный поиск причин случившейся «схизмы», которые связывались, прежде всего, с поврежденностью правильной духовной жизни, т. е. с духовным умиранием отпавших от Церкви членов. Броская *видимость жизни* (благоденствие в социальном, бытовом, творческом плане в «мире сем»), являющая «для тех, кто понимает», *образ духовной смерти* и наряду с ней — ужасающая *видимость смерти*, являющая на самом деле *образ духовной победы над смертью и стяжания истинной* (= вечной) жизни, — эти темы становятся центральными для авторов «православного возрождения» (конец XVI — первая половина XVII в.).

Наиболее яркий контраст и, следовательно, наиболее показательные отличия в понимании антиномии жизнь/смерть наблюдаются при сопоставлении антропологических и сотериологических представлений современников-сверстников — например: арх. Леонтия Карповича (1580—1620) и его духовного чада, постриженника и преемника Мелетия Смотрицкого (1577—1633).

Арх. Леонтий рассматривает и жизнь, и смерть в духовной «вертикали», в эсхатологической перспективе — как состояния, окончательно обретаемые человеком только за пределами земного бытия как его итог. Земное же существование «христианского человека», как это представлено в «Казанье на Преображение», есть не жизнь и не смерть, а постепенное *рождение* для жизни вечной *или умирание* для нее (Казанье двое 1615, Л. 19 об), *подготовка* к жизни или смерти (христиане на земле «не обыватели, но пелькгримы») или даже сражение (на поле боя «навышший Гетман рицеров своих кон'тен'тует», победивший в котором стяжает жизнь, побежденный — смерть).

Виленский казнодей рисует два пути этого преобразования. Результатом одного из них, преобразования/обожения, — оставления «мертвых дел», постепенного восхождения от телесности к душевности и духовности будет *жизнь*: «Тот, хто ся впрод тут, на свете, духовне преобразит, хто старого человека с пожадливостями его скинет, а в' нового приоб'лечет-ся... хто тут духов'не съ Христом на гору Фавор'скую в'зыйдет, тот истоть-не з Ним на горе оной, в' которой веч'не живет и царствует, отпочинет» (Там же, Л. 7—7 об.).

Результатом второго пути, преобразования/отпадения от Бога, — «о до-часного (временного. — Л. Л.) живота старан'я», «тут, на земли кгрун'ту щасливости своее закладан'я», «без'печного и роспусного» проживания земных своих лет во лжи, зависти, нечестии будет *смерть*: «Тые жадною мерою там местца мети не могут, которые тут, на земли якь госте, не якь приход'не, не якь пел'кгримове, але якь дедич'ные (т. е. наследни-

ки. — Л. Л.) и обыватели меш'кают, в' ней ся кохают и так' на ней фун'дуются, яко бы никгды на оный живот преселены быти не мели...» Биологическая смерть поэтому и представлена у арх. Леонтия Карповича отнюдь не как граница, через которую совершается переход от жизни «дочасной» (земной) к жизни вечной, но как последний этап/итог того или иного преображения: *либо обожения в «жизнь вечную»*, когда «заслона смерти и зепсованню подлеглого тела» уже не будет мешать «лицем к лицу неизречен'ное Его доброты и красоты наслажаться»; *либо — отпадения от Бога в «муку вечную»*, что и есть собственно смерть: «Тые, которые тут, на земли богат'ств и можности, тут покою и роскошей шукают, а затым до оное вечное отчизны своеи не тескнят; которые славы от чело-век ищут и в' ней ся кохают, а затым славу, которая ест от Самого Бога, маар'не а нещасливе тратят; которые, наконец, за Христом Спасителем своим на гору с працею ити не хочут, а затым без працы на дол за д'яволом сходят, альбо рачей в' самую пекелную долину стремглав упадают» (Там же, Л. 10 об.).

Мелетий Смотрицкий, очевидным образом отталкиваясь от учения своего духовного наставника (вплоть до прямого цитирования), представляет иную картину. «Пакибытийность» оппозиции жизнь/смерть, свойственная умозрениям Леонтия Карповича, отсутствует в антропологии и сотериологии его ученика. Смотрицкий представляет трезво рассудочную (а потому не без логических погрешностей) классификацию из пяти оппозиций жизни и смерти в системе координат преимущественно земного бытия, притом не без учета духовной «вертикали». Это «живот и смерть прирожен'я»; «живот ласки» и «смерть греха»; «живот смыслов» и «смерть цноты»; «живот житейский» и «смерть изступлен'я»; «живот славы» и «смерть геен'ны». И здесь, в этой классификации *смерть не есть граница между разными видами бытия, но нравственное состояние живущего*.

1) **«Живот и смерть прирожен'я»** — физические жизнь и смерть человека: «Если бовем смерть прирожен'я есть души от тела розлучен'е; живот прирожен'я будет души з телом з'едночен'е» (Казанье на погреб 1620, Л. 9 об.). Заметим, что даже биологические жизнь и смерть представлены Мелетием Смотрицким лишь как формы бытия души — в теле и вне тела.

2) **«Живот ласки»** — «поеднан'е ся человека с Богом, через тайну Крещен'я починающ'йся и повстающ'ий», и **«смерть греха»** — «розлучен'еся человека от Бога через грех». Восприятие таких состояний живущего очевидно: **«Живот теды Ласки той человек живет, который Самому Богу и живет, и оумирает»** (то есть в биологическом смысле неважно, живет человек

или умирает, важно, что он живет и/или умирает во славу Божию); «Которы' абовемъ (живущий! — Л. Л.) человек для (из-за. — Л. Л.) грехов опущенным ставается от Бога... таковой на души оумирает» (Там же, Л. 10 об.). Жизнь/смерть здесь соответствуют, или приближаются к оппозиции святость/грех.

3) «*Живот смыслов*» — «суть дела плот'ская», «гды хто, **оумерши Богу...** хто, отступивши Бога, **собе живет и свету** во вшеляких тела и света намет'ностях и пожадливостях», «хто **грехови живет, а оумирает справедливости**». Этому «животу» противопоставлена «**смерть цноты**» — «хто **живет Богу** во вшелякой святобливости», «хто **грехови оумирает, а живет справедливости**» (Там же, Л. 11 об., 12). Эта оппозиция фактически дублирует предыдущую, противопоставляя плотское («перстное») бытие — духовному, безнравственному — нравственному, т. е., в конечном счете, опять-таки грех — святости («справедливости»).

4) «*Живот житейский*» есть «пожадливость очій и пыха света сего». Как замечает сам казнодей, он «недалекій ест от живота смыслов», который охарактеризован выше как «умирание Богу и справедливости». «А якъ живот смыслов живут... роспустникове света сего и телесникове, так живот сей житейскій живут... кохан'кове света сего и роскошникове» (Там же, Л. 12 об.), т. е. «мертвые» для Бога люди. «**Смерть изступлений**» наоборот — «**родити** звыкла богомысленики, мужи агтельского живота, от всех сегосветных печалій отдалены, которыи в' каждой своей справе себе Богу, а Бога собе притомного быти хотят, ... до Бога ся зближивши, самых себе частокротъ отходити мусят. З' Богомъся найдуючи, самым собе не бывають' притомными» (Там же, Л. 12 об.—13). Здесь утверждается видимость благополучной жизни любимцев сего света на самом деле есть нравственная смерть, а умирание/отречение от себя — рождение в «ангельский живот». Смысл противопоставления по сути не изменяется. Смотрицкий фактически повторяет/уточняет ту же оппозицию — телесное бытие/богомысленное бытие = «перстность»/обоженность = греховность/святость.

5) «*Живот славы*» — «живот вечный», и противопоставленная ему «**смерть геен'ы**» — «мука вечная» фактически отражают оппозицию спасение/погибель, которая, будучи изъята автором из времени и помещенная в вечность, являет абсолютную антиномию: благоденствие/мука, обожение/отречение от Бога, — рай/ад. Однако даже эта, казалось бы неизменяемая, антиномия не представлена исключительно в духовной «вертикали» — как последнее и уже непоправимое событие/со-бытие. В «горизонтальной» развертке это подверженное изменению/преображению

в земном бытии нравственное состояние христианина, что подтверждается рядом евангельских цитат.

Учение о жизни и смерти у Мелетия Смотрицкого лишено той степени «духовности», той эсхатологической глубины и перспективы, какую оно имеет в умозрениях Леонтия Карповича. Однако оно демонстрирует то же христианское представление о смерти (и жизни) как процессе/состоянии, а не границе, преодолеваемой единомоментно. Жизнь/смерть вечно со-бытийны душе каждого христианина, лишь степень присутствия их различна. Она сообразна степени обожения, достигнутого (достигаемого) в земном бытии. Физическая смерть, если и есть некая граница, то вовсе не между временем и вечностью, но между возможностью духовного преображения (в земном бытии) и отсутствием этой возможности (в пакибытии) — ибо «в чем застану, в том и судить буду», поскольку «смысл смерти (биологической. — Л. Л.) каждого отдельного человека... по разуму Отцов, состоит в разложении человека на составные элементы, чтобы потом человек мог восстать обновленным» в соответствии со степенью его обоженности, которой он смог достичь во время земного бытия. Поэтому вечная жизнь — «не получение чего-нибудь нового, а только совершенное раскрытие, осуществление тех начал, которые заложены и развиты были человеком в настоящей жизни» (архиеп. Сергей 1991, 118).

Л и т е р а т у р а

Аверинцев 1981 — *Аверинцев С. С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. Сб. статей / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького / Отв. ред. С. С. Аверинцев. М., 1981. С. 3—14.

архиеп. Сергей 1991 — *Архиепископ Сергей Страгородский*. Православное учение о спасении. Опыт раскрытия нравственно-субъективной стороны спасения на основании Св. Писания и творений свято-отеческих. Издат. отдел Московского патриархата, Изд. «Просветитель», 1991.

БЛДР 1994 — Библиотека литературы Древней Руси. Т. 6: XIV — середина XV века / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) / Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Поньрко. СПб., 1994.

БЛДР 1997 — Библиотека литературы Древней Руси. Т. 4: XII век / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) / Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Поньрко. СПб., 1997.

Гизель 1661 — *Иннокентий (Гизель)*. Предословие к читателю православному // Патерик или Отчник Печерский. К.-Печ. лавра, 1661.

Демин 2003 — *Демин А. С.* Древнерусская литература: Опыт типологии с XI по середину XVIII вв. от Илариона до Ломоносова / Отв. ред. В. П. Гребенюк. М., 2003.

Древнерусские предания 1982 — Древнерусские предания (XI—XVI вв.) / Сост., вступит. статья и коммент. В. В. Кускова. Подгот. древнерус. текста и пер. В. В. Кускова, В. А. Грихина, Г. Ю. Филипповского. М., 1982.

Казанье двое 1615 — *Леонтий Карпович*. Казанье двое, одно на Преображение Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, другое на Успение Пречистое и Преблагословенное Владычицы наше Богородицы и Присно Девы Марии... Евье, 1615.

Казанье на погреб 1620 — *Мелетий Смотрицкий*. Казанье на честный погреб пречестного и превелебного мужа господина и отца Леонтия Карповича, архимандрита Виленского... Вильня, тип. Братская, 2. XI.1620.

Карскі 2001 — *Карскі Я.* Беларусы. Минск, 2001.

Книга житий 1700 — Книга житий святых (март, апрель, май). К.-Печ. лавра, 1700.

Книга хождений 1984 — Книга хождений. Записки русских путешественников XI—XIV вв. / Сост., подгот. текста, пер., вступит. статья и коммент. Н. И. Прокофьева. М., 1984.

Лахманн 1989 — *Лахманн Р.* Два этапа риторики «приличия» («*decorum*»): Риторика Макария и «Искусство риторики» Феофана Прокоповича // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII — начало XVIII в. / Отв. ред. А. Н. Робинсон. М., 1989.

Мария (Скобцова) 2002 — *Мать Мария (Скобцова)*. Типы религиозной жизни. М., Свято-Филаретовская московская высшая школа, 2002.

Мельнікаў 2005 — *Мельнікаў А. А.* Еўфрасіння Полацкая // 3 неапублікаванай спадчыны. Минск, 2005. С. 14—315.

Охотникова 1985 — *Охотникова В. И.* Повесть о Довмонте (Исследования и тексты). Л., 1985.

ПЛДР 1978 — Памятники литературы Древней Руси: XI — начало XII века / Вступит. статья Д. С. Лихачева / Общ. ред. Д. С. Лихачева и Л. А. Дмитриева. М., 1978.

ПЛДР 1981 — Памятники литературы Древней Руси: XIII век / Вступит. статья Д. С. Лихачева / Общ. ред. Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачева. М., 1981.

Святцы 1648 — Святцы. М., Печ. дв., 6.12.1648.

Тітов 1924 — *Тітов Хв.* Матеріали для історії книжної справи на Україні в XVI—XVIII вв. Всезбірка передмов до укр. стародруків. Київ, 1924.

Ужанков 2007 — *Ужанков А. Н.* Стадиальное развитие русской литературы XI — первой трети XVIII в. Теория литературных формаций // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2007. № 2 (28). С. 66—80.

Л. А. Черная

«Порог» и «час» смертный в древнерусской культуре

«Порог смертный» — это не только граница между жизнью и смертью, не только невидимый, но резко очерченный роковой рубеж в судьбе человека, но и определенное пространство жизни, краткий или более длительный временной отрезок, включающий в себя не только смертный час, но и приготовления к нему, предчувствия, переживания, действия... И в этом смысле «порог смертный» представляет огромный интерес для истории культуры. Представления о жизни и смерти сходятся в понимании этого концепта, как в фокусе, пересекаясь, перетекая друг в друга и отражаясь один в другом.

В языческой культуре славян порог смертный ощущался особенно явно как некое материальное — телесное препятствие, отделяющее «этот» и «тот» свет. Чаще всего этот образ брала на себя огненная река, происхождение которой связано с глубинными представлениями древних славян о мировой оси. Ось мира, прежде чем стать мировым деревом, обозначалась огненной рекой, достигающей в высоту неба, а в глубину — преисподней. Как считает ряд исследователей, образ огненной реки старше мирового древа, так как первоначально мир мыслился стоящим «на воде высокой», опирающейся на камень, который держат четыре золотых кита, плавающих в огненной реке (Тихонравов 1863, 443; Веселовская 1889, 44; Шапов 1906, 104, 111). В дальнейшем, по наблюдению Б. А. Успенского, «в одних случаях огненная река в древнерусской письменности и фольклоре отделяет тот свет от этого (причем в христианских терминах тот свет может отождествляться с раем, а сама огненная река пониматься как ад), то в других случаях она разделяет рай и ад» (Успенский 1982, 144). Огненная река выполняла функцию связи мира живых с миром покойников — по ней мертвецы плывут в загробную жизнь либо переправляются через нее по мосту, который, как правило, тоньше волоса. По наблюдениям этнографов, в отдельных регионах России (например, в Вологодской губернии) река на тот свет называлась «Забыть-рекой», поскольку после переправы через нее умершие забывают свою земную

жизнь и становятся полноправными жителями царства мертвых. Особой значимостью у славянских народов, в том числе и русских, наделялся Дунай, имя которого было нарицательным и обозначало не только реальную реку, но и мифическую главную реку мира, море, глубинные воды. «Дунай-река», «Дунай-море» часто фигурируют в древнерусском фольклоре: в заговорах его называют «святым» (Мачинский 1981, 110—171; Мальцев 1989, 94—104), в былинах он превращается в змея, рогатого Сокола, Соловья, с которыми сражаются богатыри; в святочных песнях он становится рекой любви, тоски, брака. «Повесть временных лет» указывает на Дунай как на прародину всех славян; его именем заменяют Днепр, Волхов, Москву-реку и др.

Подготовка к смерти в те времена должна была включать в себя подготовку к переправе через огненную реку, что начиналось с преодоления других — меньших, но не менее значимых «порогов»: выход души из тела, пересечение порога родного дома, границы родного села и т. д. Чтобы ускорить выход души из тела («пропустить душу»), умирающего освобождали от тех элементов одежды, которые были призваны защищать границы его тела от нечистой силы, — расстегивали и развязывали одежду; умирающего кропили, обливали, поили «немой» водой, водой, отжатой из земли с трех полей и т. п. С той же целью меняли его положение на постели, переворачивая ногами на подушку; либо переносили саму постель внутри жилища, придвигая ее к открытому окну, двери, либо под матицу избы, открывали печную заслонку и пр. Если и эти меры не облегчали расставание с этим светом, то прибегали к более радикальным, как считалось, мерам: разбирали всю крышу дома или ее часть. Уход души умирающего из дома был ключевым моментом, что объясняется особым значением дома как локуса (Байбурин 1983; Плотникова, Усачева 1999).

Языческий дом, как закрытое безопасное пространство, имел несколько пограничных зон, через которые могла нарушаться его чистота: дверь (порог), окна, печная труба. Порог как граница между чистым и нечистым, миром живых и мертвых оберегался с помощью замка, берегов, ритуальных запретов. Нельзя было садиться и вставать на порог, здороваться через порог, новобрачной нельзя касаться порога (поэтому ее и переносит жених на руках) и т. д. Окно также выполняло роль границы, оно могло заменять дверь, чтобы обмануть нечистую силу или смерть, но, в отличие от порога, который ближе к преисподней, окно ближе к небу (через него шло общение с солнцем, ангелами, душами умерших). Печная труба — отверстие, связанное с летающей нечистой силой: огненным

змеем, чертями, ведьмами. Через нее в дом проникает болезнь, «доля» и т. п. Во время грозы печная труба должна быть закрыта, иначе в нее залетит нечистая сила, а молния поразит дом. Во время поминальных обрядов печная заслонка должна быть — наоборот — открыта, чтобы души умерших могли через нее проникнуть в дом.

Душа, представлявшаяся вторым телом внутри человека, покидая его после смерти, своим уходом как бы ставила точку в приготовлении человека к смерти. Дальше начиналось странствование души к огненной реке и пересечение ее.

С. М. Толстая различает три стадии существования души, характеризующиеся по-разному: «1) Душа живого человека, пребывающая в теле (“телесная душа”); 2) Душа, только что отделившаяся от тела, но остающаяся как бы “на привязи”, сохраняющая некоторую зависимость от тела...; 3) Душа умершего, окончательно покинувшая тело (“свободная душа”), достигшая назначенного ей места и ведущая независимое существование в потустороннем мире или же не получившая пристанища и оставшаяся между мирами (душа “заложного” покойника, грешника, некрещеного младенца)» (Толстая 1995). В первом случае душа предстает двойником человека и воплощается в мифологических персонажей (птичка, бабочка, муха, маленький человечек с прозрачным тельцем, ребенок с крылышками, ветерок, дым, пар и т. п.) (Виноградова 1999; Никитина 1999). Душа рождается вместе с человеком, занимает в его теле определенное место (в голове, в груди, животе, сердце и др.), растет вместе с ним, питается паром от пищи, может покидать человека во время сна или обмирания (замирания), т. е. летаргического сна или обморока. После смерти человека душа-двойник тоже попадает на тот свет, ей устраивают проводы, как и покойнику: славяне ставили в изголовье умирающему чашу с чистой водой, чтобы его душа могла омыться или обмыть свои крылья перед отправкой на тот свет. Души заложных покойников, грешников и некрещеных представляют большую опасность для живых, находясь поблизости у границ этого и того света, они не могут найти свой локус и успокоиться, а посему постоянно тревожат людей, требуя помощи, пугая, угрожая, вредя. Таким образом, у древних дохристианских славян речь не шла о душе (духе), вселяемой в предметы, так как представление о духе возникло вместе с библейской версией сотворения человека и не было характерно до принятия христианства. В языческом варианте не дух возникал, а тело, поэтому и душа мыслилась неким вторым невидимым телом внутри человека.

Тема расставания с этим миром решалась в том же «телесном» ключе, что и все остальные темы языческой культуры. Основная задача заключалась в том, чтобы облегчить это расставание и пересечение покойником всех и всяческих границ этого мира на пути на тот свет, а также обезопасить остающихся в живых от мести или возврата умершего (Соболев 1913; Генерозов 1883; Пропп 1986; Виноградова 1985).

Христианский взгляд на подготовку к смерти кардинально отличался от языческого. Жизнь земная начала восприниматься как краткий период приготовления к жизни вечной, Смерть перестала быть телесной границей между этим и тем светом, она превратилась в акт Божьего суда над душами праведников или грешников. Теперь уже не телесные вопросы должны были волновать умирающих и тех, кто находился рядом, а проблемы спасения души. «Смертью смерть поправ», Христос как бы поменял жизнь и смерть местами — тот, кто жил на земле ради жизни, оказывался во власти вечной смерти, а тот, кто добровольно умирал для земных греховных утех, тот обретал жизнь вечную. Эта мысль ясно выражена епископом владимиристо-суздальским Симоном в «Киево-Печерском патерике»: «Христос ны искупи от клятвы законныа и породе водою и духом, сыны и наследники ны сотвори: то аще умрем — Господеви умрем, аще живем — бытию должная послужим; аще за люди умрем — **смертию живот искупим и той живот вечный дасть нам**» (Древнерусские патерики 1999, 24).

Языческий «порог смертный», выражавший телесно-пространственное восприятие мира, сменился у христиан «часом смертным», отражающим доминирование духовно-временного восприятия бытия. Час этот был утаен от людей («Потаи от нас Бог смертныи час»), и посему о нем следовало думать постоянно («Лепо есть человеку... поминати присно страшное и второе пришествие и день смертныи» (Измарагд 1965, Л. 128; Изборник Святослава 1965, Л. 462). В «час исхода души от тела», по представлениям, изложенным в «Измарагде», «добрые дела», совершенные умирающим на протяжении жизни, превращаются в ангелов, которые «в радости и веселии» уносят душу умершего в «место покоя и радости». Соответственно, злые дела превращаются в злых бесов, немилосердно мучающих душу: «люте свезавше убогую ту душу грешнаго поведут, рыдающе и плачущую горце, в место темно и смрадно». Причем, душа изображена в «Измарагде» в виде маленького человечка, у которого есть руки и ноги. Вот их-то и связывают умирающему «злые бесы» прежде чем ввергнуть в «пещь огньную» (Измарагд 1965, Л. 128).

О времени ухода могли пророчествовать, порой прозревали свою или чужую смерть. Ивану Калите приписывалось, к примеру, видение во сне горы со снежной вершиной, с которой сначала стоял весь снег, а затем и сама гора «изгибе». Сон этот был истолкован великому князю митрополитом Петром так: «Гора — ты еси, а снег — аз. И прежде тебе мне отойти от жизни сеа, а тебе — по мне» (Древнерусские патерики 1999, 96). В древнерусской литературе встречаются рассказы о «договорной» — совместной единовременной смерти супругов, родственников, друзей. Конечно, сразу же приходит на память «Повесть о Петре и Февронии Муромских», в которой умирающий Петр трижды посылал сообщить Февронии, что он готов к кончине и она должна присоединиться к нему, как было уговорено. Но мудрая дева вышивала лики святых на воздухе для соборного храма Богородицы и хотела завершить работу. Однако на третий раз, почувствовав, что конец мужа действительно близок, она обернула нитку вокруг иголки, оставив незавершенной мантию последнего святого, и легко отошла в мир иной: «И, помолився, предаста святая своя душа в руке Божии месяца июня в два десять пятый день» (ПлДР 1984, 644). Подобная смерть олицетворяла наивысшую степень любви и близости духовной — души отправлялись к Богу совместно, желая и на том свете пребывать вместе. В «Повести о Петре и Февронии» и тела умерших оказываются в одном гробу, несмотря на то, что их трижды разлучают. Такое внимание к телесному началу, на наш взгляд, лишний раз подтверждает близость этой повести к народным, не порвавшим с язычеством, представлениям.

В ожидании своего «часа смертного» человек обязан провести определенную духовную подготовку, если же он не сделает этого, то умрет «напрасной смертью». Праведники легко уходят из земной жизни, передавая свою душу в руки Бога, поэтому описание их кончины, как правило, лаконично и стандартно. Естественно, что монашеская братия уделяла огромное внимание подготовке к смерти, поэтому и Киево-Печерский, и Волоколамский патерики содержат самые подробные описания часа смертного. В них часты упоминания о легком уходе или малой болезни праведников: «...и мало поболев, ко Господу отъиде», «...скончался о Господе в добре исповедании» (Древнерусские патерики 1999, 41, 80) и т. п. Смерть с покаянием — радость. К такому выводу подводит читателей Волоколамский патерик. Так, из разговора матери с умершим сыном становится ясно, что благодаря покаянию Иоанн Голенин попал в рай: «...во святыи великий пяток покаяхся отцу духовному чисто, и епитимью

взях, и обещахся, еже к тому греха не творити, и сохрани мя Бог и до кончины» (Там же, 91). Еще благоднее рисуется смерть во время молитвы, когда инок «на коленопреклонении душу свою Богу предаст» (Там же, 87). Некоторым открывается приближение смертного часа. Так, блаженный Прохор посылает за князем со словами: «Приблизися час исхода моего от тела; но аще хощеша, прииди... и своиа рукама вложиши мя во гроб» (Там же, 56). Марко, из того же Киево-Печерского монастыря, «час же разуме, иже ко Богу своего отшествия», просит прощения за нанесенные оскорбления и просит молиться о нем (Там же, 59).

Приготовленный к кончине, «веселым лицом отойде ко Господу» и «добре преставися ко Господу» (Там же, 92, 93), неприготовленный же, застигнутый врасплох «напрасной» (т. е. внезапной) безвременной смертью, оказывался среди грешников. В «Изборнике Святослава 1076 года» напрасной смерти посвящено несколько сентенций, например: «Аште кто... видит худость своего естества, умаления же и напрасную смерть сего жития, в брег гордостныи не впадеть ся»; «Не жди обратити ся к Богу и не отлагаи день от дне, напрасно бо изыдет гнев Господен, и во время мести погыбнеша» (Изборник Святослава 1965, Л. 204, 323). По описаниям «Киево-Печерского патерики», смерть грешника ужасна: «И разболеся велми, наконец пребысть нем и не зря 8 дний, и мало дыхание в персех имый. В 8 же день придоша к нему вся братиа и видяше страшное его издыхание, чюдящеся, глаголаху: "Горе, горе, души брата сего! Яко в лености и во всяком гресе пожит, и ныне нечто видит и мятется, не могущи изити"» (Древнерусские патерики 1999, 32). В «Волокамском патерики» приведен пример напрасной смерти как наказания злодеям, совершившим убийство: «Убиену же ему [Матфею Варнавину сыну. — Л. Ч.] бывшу, восхоте всесильный Бог мстити кровь праведнаго, возопившую к нему от земля, якоже Авелева древле. И сего ради сын князя того, повелевый его убити, помале напрасною смертию умре. Также и убивый праведнаго повелением его злою смертию и напрасною умре» (Там же, 100). Там же описывается и совсем иная смерть раскаявшегося разбойника: «Некий разбойник именем Ияков, прозванием Черепина, лют зело... воспомянув своя злая... поиде ко отцу Варсунофию, в Савиной пустыни живушу во отходе, и у него сконча живот свой в покаянии, слезах» (Там же).

«Злая» смерть ждет душегубцев, врагов, «поганных» и пр. Ее изображению посвящено немало сюжетов и в светской литературе (особенно в летописании), и в агиографической и церковно-учительной литературе (в особенности, в «Прологе», «Синодике», «Измарагде» и др.). В частнос-

ти, в Прологе в чтениях на 26 сентября содержится рассказ о разбойнике, спасенном Иоанном Богословом, где смерть предстает в двух ипостасях — душевной и телесной. В повествовании рассказывается, как Иоанн Богослов захотел спасти душу юноши и поручил это епископу — «да соблюдеши и от всякого зла дела». Но епископ не досмотрел, и юноша постепенно подпал под влияние «безумных мужей» и стал разбойником. Когда же Иоанн Богослов снова приехал в этот город и захотел видеть юношу, епископ сообщил о его душевной гибели: «Умре отрок». Иоанн же рече «Како и киим образом, душевною ли смертию или телесною?» И рече епископ: «Ей, душевною, зело бо губитель бысть, конечнее же лют разбойник» (Литературный сборник XVII века 1978, 183). Иоанн берет на себя грехи юного разбойника и тем самым спасает его душу от злой смерти.

Злая смерть ужасна тем, что душа умершего оказывается в руках дьявола, так же как душа праведника — в руках Бога. Причем, дьявол «зрит пята человека», т. е. его близкую кончину, и пользуется своим знанием. Яркую сцену гибели двух воинов содержит «Волоколамский патерик»: «...Агаряне...плениша два воина, и связани лежаху. И повеле незаконный князь сих усекути. И к прьвому прииде, и возвед меч, он же смежи очи и прекрестився, усечен бысть, и бысть мученик Христов. И на другого возвед меч, он же устранився, дияволом прелщен, зрящим пята его, сиречи конец жития, и возопи окаянным гласом и рыдания достойным: “Увы мне! Не усекай мене — аз стану в вашу веру!” И едва поспе изрещи проклятый той глас, и абие усечен бысть. И чудо, любимици, и яко в мегновение часа един обретеса в руце Божии, а другой — в руце диавола» (Древнерусские патерики 1999, 101).

Во избежание напрасной и злой смерти следовало постоянно быть готовыми к ней, «крепко жити и воздержание имети, пощение и бдение» (Там же, 80) и, конечно же, покаяние. Смерть на поле брани не приравнивалась к той или другой, поскольку воины перед битвой подготавливали свою душу к испитию «чаши смертной». Гибель во время боя представлялась отчасти мученической смертью за веру, и ратным подвигом «за землю Русскую». Отсюда образы битвы как кровавого пира смерти или жатвы, погибших как скошенных колосьев, смерти как чаши на кровавом пиру, погребения убитых как «стояния на костях» (ПЛДР 1981, 90, 128 и др.).

Образ чаши как судьбы, жребия известен по Библии («Отче, аще волиши, мимонеси чаша сия от мене» — Лук. XXII.42; «Чаша убо, аже аз пия, испиета» — Мр. X.39). Чаша смертная, таким образом, олицетворяла силу

рока, избежать который невозможно. В древнерусской мысли были распространены сентенции типа: «Како о души не сотворить измены, тако и о смертной чаши» (Псковские летописи 1941, 78). В «Сказании о Мамаевом побоище» в уста Сергия Радонежского вкладывается предсказание о венцах смертных, приравняемых чаше: «Не уже бо ти, господине, еще венец сия победы носить, но по минувших летех, а иным же многим ныне венцы плетутся» (ПЛДР 1981, 146).

Довольно часто в повествованиях о смерти светского характера можно заметить смещение акцентов на события, либо предшествовавшие кончине того или иного лица, либо последовавшие после нее. В «Повести временных лет» чаще всего встречаются упоминания о падающих звездах, предвещающих смерть одного или многих людей. Там же есть отголоски древнего славянского обычая отправления на тот свет стариков, названный позднее «сажанием на санки», «на лубок» и т. п. Знаменитые слова Владимира Мономаха в поучении детям — «Аз худый, сидя на санех...», — являются лексическим эхом этого ритуала (Верецкая 1978, 68—72).

Наиболее подробны повествования о последних днях великих князей и царей русских, а также церковных иерархов. Причем, в летописных описаниях намечается определенная эволюция. В домонгольский период они чаще всего реалистично фиксируют кончину князя, подробно описывая болезнь, если таковая предшествовала смерти. Так, в Волынской летописи под 1288 г. помещен детальный рассказ о развивающейся болезни гортани князя Владимира Васильковича, о его прощании с женой — «милой Ольго», о его последних распоряжениях брату Мстиславу: «Хотя бых ти... вехоть соломы дал, того не давай по моем животе никому же» (Ипатьевская летопись 1871, 600).

В XIV—XVI вв. возрастает элемент абстрактного в этих описаниях, летописцы сосредотачивают свое внимание не на правдивой истории своего героя, а на религиозном осмыслении величия жизни и смерти великого человека, князя «умирают» как положено по «чину» — торжественно, пышно, величаво... Например, такова кончина великого князя Михаила Александровича в 1399 г. Но все же в летописях встречаются и реальные зарисовки отхода сего света. К таковым можно отнести рассказ о смерти князя Дмитрия Юрьевича Красного в 1441 г., митрополита Киприана в 1407 г. и др. Так, в летописном рассказе о смерти митрополита Фотия говорится, что удар, настигший его, вызвал «исступление ума», «ничтоже глаголати могуща», он лежал одиноко «яко мертв» (ПСРЛ 1965, 10), но в момент просветления рассказал о галлюцинациях, написал завещание с поучениями, но подписать его уже не смог.

В XVII столетии реалистические описания последних дней становятся чаще и подробнее, что свидетельствует об усилении интереса к чувственному миру и «мимоидущему», т. е. реальному земному времени. Так, царь Алексей Михайлович в письме к Никону в бытность того митрополитом Новгородским в 1652 г. подробно описывает предсмертное состояние патриарха Иосифа. Царя коробит, что патриарх повел себя перед смертью не как праведник, а как суетный и корыстолюбивый человек: отказался от исповеди и причащения, хотя уже начал отходить сего света; ему не было послано просветление перед смертью, он лишь «тупо поновлял» попытки заговорить, но «хочет молвить, да не может»; перед самой смертью ему были какие-то страшные «видения, от коих он почал руками закрыватца и жатца к стенке. Походило добре на то, как хто ково бьет, а ково бьют — так тот закрывается» (Андреев 2006, 186—187).

Часто описания последнего часа светских властителей претерпевали самую невообразимую редакторскую правку в связи с новыми политическими обстоятельствами. Например, история о последних днях Василия III. Первоначальная версия содержала детальные описания: «мала болячка на левой стегне... в булавочную головку» привела к заражению крови, которое Николай Булев как личный врач великого князя признал «непособной» болезнью и предупредил о близкой кончине. Сцены прощания с малолетним сыном и молодой женой Еленой Глинской, выноса тела и обморока вдовы завершали повесть в Новгородской летописи Дубровского списка, в Воскресенском списке Софийской II летописи и Летописце Постниковском, составленных в правление Елены Глинской. Здесь акцент был сделан на передаче власти Елене «по достоянию, как прежним великим княгиням», на ненадежности Михаила Глинского («человек к нам приезжей») и брата Василия Андрея Ивановича, который будто бы препятствовал пострижению умирающего в монахи, за что и был осужден митрополитом Даниилом. В дальнейшем при каждом новом правителе повесть преображалась в соответствии с интересами людей, стоящих у власти. Так, в правление Шуйских в 1542 г. в Воскресенской летописи из предсмертной речи Василия были убраны слова о передаче власти вдове и введены слова о верности бояр, которым умирающий поручал заботу о сыне; в Никоновской летописи 1550-х годов они были исключены, а похвалы Елене вернулись на свое место. Наконец, в Царственной книге, завершавшей Лицевой летописный свод, была значительно расширена предсмертная речь Василия III, куда было вставлено обширное дополнение о регалиях Мономаха, переданных уми-

рающим отцом сыну — Ивану Грозному (Лурье 1989). Трансформации в повести о смерти Василия III как нельзя лучше показывают, что в летописных источниках политические задачи превалировали над всеми остальными. Авторы новых редакций интересовала не историческая правда, а политические последствия и «правильная» трактовка предсмертного завещания.

Древнерусские памятники содержат примеры и так называемой отложенной смерти, когда умирающий воскресал и продолжал жить еще многие годы. Так, в рассказе о дьяконе Евагрии и попе Тите из «Киево-Печерского патерика» тяжело больной Тит, не захотевший уйти на тот свет без прощения своего друга, с которым был в ссоре долгое время, получает отсрочку и «скорое исцеление», а не захотевший простить его Евагрий гибнет на глазах старцев: «И обретохом и мертва и стывша, и не могохом ему руки пригнути, ни уст свести, яко давно умерша. Больный же скоро встав, яко се не болев. Мы же ужасашеся о напрасной смерти того и скорем исцелении сего» (Древнерусские патерики 1999, 35). Другой пример отложенной смерти связан с блаженным Марком, копавшим в пещерах место для усопших. Когда он не успевал подготовить место для погребения, то просил умерших подождать некоторое время, что они и делали: «...и ту абие прозре мертвый, возвратися дух его в нь, и пребысть день той весь и нош, отворесте имея очи...» (Там же, 57—58). Затворник Афанасий отложил свою смерть на 12 лет, уйдя в пещеру и не разговаривая ни с кем из братии из-за того, что его, уже мертвого в течение двух дней никто не захотел погребать («бе бо убог вельми, не имея ничто же мира сего, и сего ради небрегом бысть; богатым бо всяк тщится послужити и животе, и при смерти, да наследит нечто» (Там же, 27). Знаменитый художник Алимпий, хотя и не смог отложить свое «отшествие света сего», но заслужил помощь от ангела, который дописал за него икону Богоматери (Там же, 71).

Среди случаев отложенной смерти вызывает особый интерес повествование «Волоколамского патерика», описывающее летаргический сон как «иную смерть»: «Есть же и ина смерть человеком: видим есть яко мертв, но душа его в нем есть, — и иже бывает молниєю пораженным и громом. <...> Тако же елици и вином горящим опивахуся и умираху или ото угару умираху, сии по неколицех днех оживаху неции, занеже души их еще в них бытии и не совершенно умираху» (Там же, 90). Автор призывает не спешить погребать или класть на ледник таких мертвецов.

В целом, по средневековым русским представлениям, смерть есть всего лишь расставание души с брэнной земной оболочкой — телом — и не более того, смерть — не конец, а начало дальнейшей жизни души. Праведники получают жизнь вечную в раю, а грешники — вечные муки в аду; первые совершают переход в мир иной легко и радостно, а грешники погибают «злой» и «напрасной» смертью без покаяния и отпущения грехов. Правильное приготовление к смерти — важная составляющая христианского мироощущения, формирующая не только отношение к смертному часу, но и к жизни в целом.

В народной культуре по-прежнему сильна трактовка «порога смертного», основанная на сугубой телесности языческого мировосприятия смерти как границы между этим и тем светом, что не мешает ей соединяться с христианским толкованием «часа смертного» как рубежа между временной земной и вечной жизнью.

Л и т е р а т у р а

- Андреев 2006 — *Андреев И. Л.* Алексей Михайлович. Изд 2—е. М., 2006.
- Байбурин 1983 — *Байбурин А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.
- Верецкая 1978 — *Велецкая Н. Н.* Языческая символика славянских архаических ритуалов. М., 1978.
- Веселовский 1889 — *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. XI—XVII вв. СПб., 1889.
- Виноградова 1985 — *Виноградова Л. Н.* Оборотничество // Славянская мифология. М., 1985. С. 279—280.
- Виноградова 1999 — *Виноградова Л. Н.* Материальные и бестелесные формы существования души // Славянские этюды. М., 1999. С. 141—160.
- Генерозов 1883 — *Генерозов Я.* Русские народные представления о загробной жизни. Саратов, 1883.
- Древнерусские патерики. М., 1999.
- Изборник Святослава 1965 — Изборник Святослава 1076 г. М., 1965.
- Измарагд — Измарагд. БАН. 13.2.7. Л. 28.
- Ипатьевская летопись 1871 — Ипатьевская летопись. СПб., 1871.
- Литературный сборник 1978 — Литературный сборник XVII века. Пролог. М., 1978.
- Лурье 1989 — *Лурье Я. С.* Повесть о смерти Василия III // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вторая половина XIV — XVI вв. Л., 1989. Ч. 2. С. 277—279.

- Мальцев 1989 — *Мальцев Г. И.* Традиционные формулы русской народной не-обрядовой лирики. Л., 1989.
- Мачинский 1981 — *Мачинский Д. А.* «Дунай» русского фольклора на фоне восточно-славянской истории и мифологии // Русский Север. Проблемы этнографии и фольклора. Л., 1981.
- Никитина 1999 — *Никитина С. Е.* Сердце и душа фольклорного человека // Образ человека в культуре и языке. М., 1999. С. 26—38.
- ПЛДР 1981 — Памятники литературы Древней Руси. XIV — середина XV века. М., 1981.
- ПЛДР 1984 — Памятники литературы Древней Руси. Конец XV — первая половина XVI века. М., 1984.
- Плотникова, Усачева 1999 — *Плотникова А. А., Усачева В. В.* Дом // Славянские древности. М., 1999. Т. 2. С. 116—120.
- Пропп 1986 — *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
- Псковские летописи 1941 — Псковские летописи. М., 1941. Вып. 1.
- ПСРЛ 1965 — Полное собрание русских летописей М., 1965. Т. XII.
- Соболев 1913 — *Соболев А. Н.* Загробный мир по древнерусским представлениям. Сергиев Посад, 1913.
- Тихонравов 1863 — *Тихонравов Н. С.* Памятники отреченной русской литературы. СПб., 1863. Т. II.
- Толстая 1995 — *Толстая С. М.* Душа // Славянские древности. М., 1995. Т. 1. С. 162.
- Успенский 1982 — *Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982.
- Щапов 1906 — *Щапов П.* Сочинения. СПб., 1906. Т. 1.

М. С. Киселева

Концепты жизни, смерти и бессмертия в проповедях Симеона Полоцкого

«Жизнь» и «смерть», «вечность» и «временность», «спасение», «воскресение» и «погибель» являются важными верообразующими концептами христианства. В «Повести временных лет», описывая события принятия христианства и крещения на Руси, летописец приводит слова, принадлежащие апостолу Павлу: «Братья! Елико нас крестися въ Иисус Христа, въ смерть его крестихомся; и погребехомся убо с нимъ крещеньемъ въ смерть; да якоже въста Христос от мертвых съ славою отчею, якоже и мы въ обновленьи житъя поидемъ» (Повесть 1976, 134). Преодоление смерти, стремление к жизни вечной с верой в Христа, «обновление» через веру — вот основоположения христианства. Евангельская проповедь последует чудесным деяниям, смысл которых — поправление смерти, излечение болезни по Слову, идущему от Бога. Сами евангельские чудеса, как мы знаем, разнообразны (изгнание бесов, исцеление больных и прокаженных, воскрешение), но их направленность одна: Христос дает жизнь телу и душе человека по его вере. Собственно смысл человеческой жизни христианину искать не надо, он определен верой, однако человек является полем борьбы слуг Бога и слуг дьявола, он находится «посредине добра и зла». Стойкость и чистота, сопротивление злу, верность Богу, следование заповедям Христа и есть смысл земной христианской жизни.

Евангельский высокий образец исцеления лег в основу проповеднического искусства, практикуемого церковью с момента ее основания. Апостолы, ученики Христа, были призваны Учителем к *проповедованию* Слова Божьего. И всякий священник, обращаясь к пастве, всегда основывается на Священных текстах, из них черпая силу собственного слова.

Возобновление и установление проповеди в практике российского православия приходится на вторую половину XVII в. и связано с южно-славянским влиянием, деятельностью образованных могилянцев на Московском дворе. Известно, что Епифанию Славинецкому, получившему образование в Киево-могилянской коллегии и приглашенному в Москву, принадлежит около 60 проповедей, однако нельзя сказать, произносились они автором или имели только книжно-учительное назначение

(Елеонская 1990). Симеон Полоцкий, также выпускник Киевской коллегии, стал не только первым придворным поэтом, но и первым придворным проповедником (Попов 1886, 98). В статье К. И. Храневича в трехтомном энциклопедическом словаре «Христианство» подчеркивается связь между придворным статусом Симеона и его деятельным участием в развитии гомилетики и собственно проповеднической деятельности: «Своим независимым положением при дворе Симеон Полоцкий воспользовался в целях возрождения в Москве живой церковной проповеди, взамен которой тогда господствовало чтение святоотеческих поучений. Хотя проповеди Симеона Полоцкого (числом более 200) представляют собой образец строгого выполнения гомилетических правил, однако в них не упущены из виду и жизненные цели. Это было в тогдешнее время явлением невиданным и не осталось без благотворных результатов для церковной жизни» (Храневич 1995). О новизне, которая была присуща проповедям Симеона, можно судить благодаря изданиям двух сборников «Обед душевный» (1681) и «Вечеря душевная» (1683), подготовленных его учеником Сильвестром Медведевым и вышедших из Верхней типографии уже после смерти автора.

Предметом и содержанием проповеди, в изложении известного русского философа XIX в. Ю. Ф. Самарина, являются «убеждения и дела людей как оскорбляющие догматы и законы Церкви», т. е. именно то, что ближе всего можно отнести к понятию «смысл жизни» христианина. Самарин считал, что назначение проповедника быть *живым посредником* между Церковью и частными лицами: «самое дело посредничества есть проповедь», а «проповедь есть орудие этого посредничества» (Самарин 1996, 300–301). Такое понимание проповеди объясняло наличие в ней двух частей — догматической и нравственной. Проповедь сочетала в себе две стороны: *отрицательная* сторона включала «опровержение ложных мыслей, суеверий, сомнений и пр., затемняющих чистоту веры, и уяснение, напоминание догматов Церкви» (Там же, 301); *положительная* сторона способствовала обличению пороков и наставлению в добрых делах.

Проповедник, таким образом, как писал Самарин, излагает церковные догматы, воздействуя на слушателей. Он обязан соблюдать ряд гомилетических требований. (1) Говорить от имени Церкви: поучения и наставления проповедника исходят от Церкви. Проповедь представляет авторитет Церкви, но не проповедника. (2) Знать своих слушателей: место, время, степень образованности, свойства, господствующие склонности и недостатки и т. д. (3) Иметь силу убеждения, из чего следует, что проповедь

должна быть проникнута «личным характером». (4) Человеческая субъективность не должна заслонять содержание проповеди. Личность проповедника, как пишет Самарин, «та прозрачная среда, сквозь которую проходят лучи вечной истины, согревая и освещая человечество... элемент личности лежит не в самой проповеди, не в слове, а вне его» (Там же, 303). (5) Среди поэтических приемов допустимы эпический и лирический, но не драматический. (6) Проповедь завершается молитвой и таким образом занимает свое место в литургическом действе.

В литературе идет речь о трех типах проповедей, представленных в текстах Священного Писания (Барсов 1885). *Глоссолалия апостольских времен* — состояние глоссолала — благодатный дар говорить на языке неведомом до этих пор говорящему при экстатическом состоянии (ап. Павел: «в теле ли — не знаю, вне ли тела — не знаю»), — которая требует последующего комментирования и истолкования. *Профетия* — более спокойное сознательное состояние, речь стройная в состоянии самообладания. *Дидакалия*, представляющая собою вид учительства, по преимуществу, рефлексивного под управлением разума, опирающегося на рассуждение и доказательство, воздействующего и на чувство, и на разум. Последняя преобладала уже в апостольские времена. Совершенно очевидно, что проповедь Симеона относилась к третьему из перечисленных здесь типов.

Симеон составил «Обед душевный» в 1675 г., напечатан же он, как уже было сказано, после его смерти в 1681 г. (Панченко 1998, 369; Елеонская 1990, 116—148). «Обед...» включает 109 проповедей на каждый воскресный день по два, иногда по три слова, имеющих учительно-нравственную и православно-воспитательную направленность. Непосредственно догматике посвящено 11 (о Троице, аде и рае, Страшном суде, теле Христовом и др.). Другой сборник «Вечеря душевная», тематически связанный с предшествующим, представляет календарные проповеди, написанные по разным поводам и включает 78 панегириков и 29 поучений «на разные случаи», которые являются, по замечанию Елеонской, совершенно новым жанром для русской ораторской прозы (Елеонская 1990, 88).

Каждая проповедь имеет свою внутреннюю композицию. Воспользуемся определением В. Попова, который в композиции проповеди отмечает пять частей: приступ, предложение, исследование, приложение, заключение. Основная часть — исследование, как правило, начинается с обращения к «слушателям православным» и представляет собой основное содержание авторской проповеди (Попов 1886, 54).

Очевидно, что тема смерти, жертвенной, преодоленной в воскресении, преходящей в вечность, — одна из главных тем проповедника, в текстах симеоновских проповедей ей, разумеется, уделено много внимания.

Тема смысла жизни содержательно представлена в поучениях, когда проповедник говорит о добродетелях, смирении, о том, как следует беречься от грехов. Поиски смысла жизни в проповедях отсутствуют. Поучение есть рецепт спасения и наставление к праведной жизни, поэтому *поиск смысла жизни* отдельным человеком в этом жанре невозможен. Вообще индивидуальность и ее развитие не поощряется, замкнутость на себе, своих интересах ведет, скорее, к самому тяжкому греху — гордыне, а вот «познание себя самого», как *степень смирения* (Симеон Полоцкий 1683, Л. 625), исповедальность и ответ перед Богом за свои земные дела являются необходимыми составляющими текста проповеди.

Рассмотрим несколько концептов смерти, которые можно обнаружить в сборниках проповедей Симеона Полоцкого.

Первый концепт — «смерть есть сон». Как показала в своей работе М. А. Корзо (Корзо 1999, 98—101), тема эта достаточно подробно разрабатывалась в южнорусских проповедях XVII в. Симеон, безусловно, работал в этой традиции. В «Вертоград многоцветный» — стихотворную барочную энциклопедию христианского мироздания — Симеон Полоцкий поместил одиннадцать стихотворений, в которых в разных смысловых контекстах описывается смерть. Стихотворение «Смерть судит право» заканчивается именно метафорой смерти как сна:

Да бы добре умрети, паче же уснути,
потом от земля в живот вечный воспрянути,
Еже не осужденным от Господа бытии,
но во небесной славе с Ним радостно житии
(Simeon Polockij 1996, 149).

В «Слове первом в день Успения Пресвятой Богородицы» в сборнике «Вечери душевной» Симеон, описывая положение Богоматери во гроб, замечает: «*И тако всеславно во гробе, аки во чертоге светлее положиша ее, не яко умершее, но яко усопшее о Господе*» (Симеон Полоцкий 1683, Л. 445). Все дальнейшее описание до момента вознесения пресвятой Марии дается как «не смерть, но всечестное успение», «уснувшей сном честным», «недолго тамо (во гробе. — М. К.) спаше». Однако когда речь заходит о воскресении, то земное пребывание определяется как смерть, истление, а движение к небу — нетление. Мы еще рассмотрим концепт смерти тела как воскресения души, здесь лишь важно указать на пределы

употребления концепта «смерть есть сон» земным существованием человека. С небес глядя на земную жизнь она является конечной, смертной. Временность смерти-сна может быть продлена только вечностью небесного существования, о чем мы скажем в дальнейшем.

Рассмотрим, как Симеон работает с концептом «смерть есть сон» в сборнике воскресных проповедей. Слово первое в неделю 24-ю по сошествии Святого Духа «Обеда душевного» посвящено евангельскому сюжету о воскрешении дочери начальника синагоги Ираира: *Все плакали и рыдали о ней. Но Он сказал: не плачьте; она не умерла, но спит* (Лук. 8: 52). Композиционно проповедь Симеона построена не столько вокруг темы смерти как сна, сколько вокруг *оплакивания* смерти. Его подход, если так можно осторожно сказать, практический; проповедник не столько толкует понимание смерти как сна, которое констатируется как непреложное основание веры, сколько обсуждает отношение к умершему. Акцент в евангельском фрагменте проповедник делает не на том, что *умершую*, по словам Иисуса, следует видеть *спящей*, а на том, что не следует плакать о ней: «Убо должны есмы не естеству нашему повиноватися, но велению Христа Господа нашего, иже возбраняет плача по мертвых» (Симеон Полоцкий, 1681, Л. 399). Симеон ссылается на Послания ап. Павла к солунянам: «Не хочу же вас братие не ведати о умерших, да не скорбите» (Там же, 1 Фес 4, 13: «Не хочу же оставить вас, братия, в неведении об умерших, дабы вы не скорбели, как прочие не имеющие надежды»).

Итак, в проповеди «слушателям православным» объясняются причины («вины благословные»), по которым следует «удерживаться» от плача: 1) *аргумент душевного спасения* — душа человека в руках Бога, следовательно «безсловесно есть плакаться и рыдати», ибо Христос пострадал за преступление всех «в Адаме»; 2) *«аргумент привычности смерти»* — смерть естественна и общепривычна для людей, что выражено библейской метафорой, заключенной Симеоном в барочную форму: «Вси умирающие умираем и яко вода приходящая на землю не собирается, разплываемся» (Там же); 3) *аргумент «полезности» смерти* — избавление от бед и скорбей, если человек одолевает ими («смерть любимых многожды бывает полезна, ово нам, ово им самим»); если, напротив, «здрав» и «всем богат», чтобы «не прелстился по злобе» (Там же, Л. 399 об): «бывают врази человеку домашние его», ссылается проповедник на Евангелие от Матфея; 4) *аргумент неполезности плача* — плач «неполезен, многожды же и вреден», — говорит Симеон, ссылаясь на плач Царя Давида, потерявшего сына (Вторая книга Царств), противопоставляя ему соображе-

ния Августина Блаженного и утверждая, что «мы под благодатию сущи, под известною надеждою воскресения, имже всякая печаль возбранися» (Там же, л. 400); Эти соображения направлены на воспитание православных, чтобы унять в погребальных обрядах громкий плач, о чем пишет так: «Обычай языческий плакать, вопли безумные вознося» (Там же, Л. 399 об.). Проповедник отличает от православного «иудейский закон», где плачут о мертвых, так как не верят в воскрешение; 5) *аргумент смерти как сна* — «ибо яко спящие возбуждаются, тако умершаи паки воспрянут и оживут. Убо яко спящих не плачемся, тако и мертвых не имами рыдати» (Там же, Л. 400 об.), ссылается Симеон на Евангелие. Понимание смерти как сна и возвращение к жизни Лазаря и дочери Ираира есть подтверждение правоты христианской веры.

Не следует полагать, что Симеон проповедует «безэмоциональное» переживание смерти. Противоречивость как маркер барочной культуры отразилась и в любимой барокко теме смерти. Разобрав подробно причины, по которым не следует оплакивать умерших, Симеон столь же подробно рассматривает те случаи, когда плач возможен и даже необходим. Прежде всего, «не весьма возбраняется плач о любимых» (Там же, Л. 402 об.), проповедует Симеон, ссылаясь на Библию (источи слезы Иисус Сирах; Христос оплакивал любимого им Лазаря), на оплакивание первомученика св. Стефана (почитаемого особо в южнорусском православии), а также на «Слово о смерти» св. Василия и «Слово об усопших» св. Ефрема.

И снова Симеон определяет «вины» (причины) на этот раз необходимости плача. *Первая* — «человек знает, что есть смерть и за что ей преднаходимся» (Там же, Л. 402 об.). Это знание объединяет человека и некоторых животных (волы, ластовицы, агнцы), хотя причин смерти «скоти» не знают «незнающих вины смерти»). *Вторая* — «изъявление истинной любви ко усопшим» (Там же, Л. 403); *третья «вина»*, по какой следует плакать о любимых; «мощно рыдати», когда «полезного своего служителя или твердого столпа» теряет церковь (в пример снова приводится первомученик Стефан). Наконец, *четвертая* — «мощно плакати о умерших своя грехи воспоминающее» (Там же, Л. 403; курсив мой. — М. К.). Симеон говорит о смерти человека за грехи близких его: за грехи родителей «отъемлются чада», за грехи чад родители, подданные за грехи господ.

Проповедь завершается подробным описанием «практик» языческого, иудейского, «крокодилского», детского и женского и мужского плача. Это яркие картины, доходчиво передающие пастве всю неверность и глупость нехристианского отношения к мертвым. Первый прямо вредит телу человека: «ланиты драху до крове, власы терзаху, сожигахуся, резахуся,

падаху, и ризы раздираху», его «нелепость» состоит в том, что он «не словесни», «варварска паче, неж человеческа» (Там же, Л. 403 об.). Второй плач это — многодневные вопли также сопровождающиеся бессмысленными выражениями горя: «рукама сплескаваху, плеща стискаху, перси люте и часто бияху, ризы терзаху, низу седаху...» (Там же). Симеон живописует плач «крокодильский», находя «естественные причины» его слез: крокодилы над трупом плачут, ибо слезы способствуют «их костем разседшимся», чтобы мозг трупа употребить себе в пищу. Этой метафорой обличаются «притворно» плачущие с их лицемерной любовью к усопшим из корыстных интересов: «токмо того ради, да часть некую от имения их наследствуют» (Там же, Л. 404). Дети же привыкли «всуде плакати», а женщины — сверх меры и «безутешения». Христиане, плача об умершем, должны делать это «с умом», имея в виду «оставление согрешений умершаго». М. А. Корзо в своем исследовании приводит примеры возможности для православных изменения своей посмертной судьбы: «Смерть не драматизируется в православной проповеди ... Милосердие Бога простирается как бы и за порог смерти, оставляя для человека надежду на изменение своей судьбы через покаяние, возможное в силу заступничества Богородицы, святых, даже простых верующих» (Корзо 1999, 111). Православный знает, что мертвые «преходят на места светла и покойна, в жизнь вечную, царствие небесное», а потому образ плача достойного — плач мужской «бо терпением ведят одолевати болезнь и печаль» (Там же, Л. 404).

Столь подробно представленному отношению к смерти человека в проповедях можно противопоставить концепт *«смерти как жертвы»* — отношение к жертвенной смерти Христа. Это понимание и переживание смерти фиксируется в Никео-Цареградском Символе веры и является догматическим основанием христианского вероучения: «Верую... во единого Господа Иисуса Христа... Распятого же за ны при Понтийстем Пилате, и страдавша, и погребенна...» Интересно, что специальной проповеди в «Обеде душевной» на эту тему нет. В проповедях на страстную неделю Симеон строго придерживается евангельских текстов и повествует о страданиях Христа, пересказывая события, но не формулируя *отношения к ним*. Повествование вызывает чувства сострадания без лишних проповеднических оценок и акцентов. Но в других поучениях в связи с недельными темами Симеон проповедует о смерти Христа как жертве за грехи людские, о страданиях, которые Он претерпевал, о терпении и послушании Богу-отцу, пославшему Его на муки. К примеру, в 5-ю неделю «святые месяцы» (сорокадневного поста) Симеон поучает паству

о смирении по образу смирения Господа, вся жизнь которого есть смирение, завершённое жертвенной смертью на Кресте. Этот образ — пример для православного слушателя: «Смири бо себе даже до смерти, смерти же крестны. Смири себе в рождестве, даже до вертепа и яслей. Смири себе чрез все жития время, до нищиты последняя, яко не имети ему идеже глав приклонити. Смири себе во время смерти до срама и безчестия крестнаго, и общества со разбойники. Смири себе по смерти, до гроба чюждаго, ибо своего не имеяше, аще его есть вселенная и исполнение ея...» (Там же, Л. 624 об.). Проповедник буквально исследует этот вопрос, указывая на двенадцать степеней смирения. Он подробно рисует антропологическую картину, в которой человек присутствует своей положительной (смирённой) и отрицательной (гордой) стороной. Путь к жизни вечной возможен только через смирение по образу и подобию Христа. Моление о чаше Христа показывает неотвратимость этого пути.

Тесно связанный с поучением о смирении в нравственном учении проповедника находится концепт «умерщвления плоти». Этой темы Симеон также касается не раз в своих проповедях, но, пожалуй, наиболее рельефно она прописана в «Слове в день преподобного Сергия Радонежского» из сборника «Вечери душевной». Среди семи степеней совершенства, составляющих композиционную конструкцию проповеди, третью степень Симеон связывает с «умертвлением плоти», ссылаясь при этом на Послание ап. Павла Колоссянам: «умертвите убо удеса ваша яже на земли» (Симеон Полоцкий, 1683, Л. 58 об): («...умертвите земные члены ваши: блуд, нечистоту, страсть, злую похоть и любостяжание, которое есть идолослужение» — Кол. 3, 5). Краткое и обобщённое указание ап. Павлом на все члены человеческого тела («удеса ваша») Симеон расширяет до развернутой метафоры человеческого тела, столь почитаемой в барочной книжности, описывая человека, буквально, от головы до ног. Оппозиция «мертва/жива» обростаёт императивами для обретения праведной жизни:

Мертву сотворите гортань, на приимание сластей.
 Мертвь сотворите язык на глаголение скверных, клеветных и ложных.
 Мертвы сотворите уши на слушания душевредных.
 Мертвы сотворите руки на грабление и всяких злоб деяние.
 Мертво сотворите чрево на объядение и пьянство.
 Мертва сотворите чресла на нечистоту.
 Мертвы содейте ноги на течение в путь грешников, на совет нечестивых (Там же).

Выстроенный «мертвый человек» для дурных дел есть человек живой, призывающий Господа и действующий во благо: «Живя же тажде вся деса да будут на деяние благих»:

Гортань на возношение Божие.
Язык, во глаголение спасенных.
Уши во слушания Завета Господня.
Руки в подаяние нищим и на деяния благих.
Чрево на пост; чресла на чистоту;
Ноги на течение в путь заповдей законодавца вышняго
(Там же, Л. 58 об—59).

Наконец, ключевой концепт смерти — *«смерть как воскресение»*. Поучение о расслабленном в Слове первом в шестую неделю по сошествию Св. Духа Симеон завершает метафорой «храмины нерукотворной вечной на небесех». Эта «храмина» — будущее вечное жилище праведного человека, преодолевшего свои грехи. В Слове втором в неделю шестую по сошествии Св. Духа о расслабленном, лежащем на одре своем, Симеон обращается к пастве, уповая на милосердие Божие: «Востани человек грешный скоро, предвари лице судий нелицемернаго во исповедании, со слезами покаяния. Возми яко одр бремя грехов твоих, иди в дом твой, во церковь, яже сущи Дом Божий, егоже ты сын еси, есть и твой дом» (Там же, Л. 183). Милости Божией противостоит отчаяние, рожденное в душах людей дьяволом — врагом душевным, который «посея во всех наших нивах» «в рождения действие блуд; во умирании отчаяние» (Там же, Л. 169 об.). В той же проповеди Симеон так определяет «уныние»: «гроб есть живаго человека» (Там же, Л. 179). Праведники молитвой, особенно слезной (Там же, Л. 195), постом, смирением получают от Бога подаяние: «В место смерти, подает жизнь во стране безсмертия, во граде праздно веселящихся». В другой проповеди говорится о том, что означает для Симеона праздное веселие: молитва, духовные размышления, обращение к Богу, следование его заветам.

В проповедях Симеона Полоцкого тема жизни/смерти/вечности и бессмертия является, как мы видим, ключевой. Проповедь, подчиняясь правилам и задачам гомилетического жанра, определяет слушающему проповедника человеку («православные слушатели» — прямое обращение Симеона к пастве) праведный христианский жизненный путь. Симеон Полоцкий, как мы старались показать, не только традиционен, но и достаточно свободен в выборе своей аргументации. Его поучения, пере-

носящие традиции южно-западной проповеди на русскую почву, являются одним из оснований русской барочной культуры с излюбленными темами барокко — жизни—смерти—бессмертия.

Л и т е р а т у р а

- Барсов 1885 — *Барсов Н. И.* Учение о существе или природе христианской литургийной проповеди. СПб., 1885.
- Елеонская 1990 — *Елеонская А. С.* Русская ораторская проза в литературном процессе XVII века. М., 1990.
- Корзо 1999 — *Корзо М. А.* Образ человека в проповедях XVII века. М., 1999.
- Панченко 1998 — *Панченко А. М.* Симеон Полоцкий // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 3 (XVII в.). СПб., 1998. Ч. 3.
- Повесть 1976 — Повесть временных лет // Памятники литературы древней Руси. XI — начало XII вв. М., 1976.
- Попов 1886 — *Попов В.* Симеон Полоцкий как проповедник. М., 1886.
- Самарин 1996 — *Самарин Ю. С.* Стефан Яворский и Феофан Прокопович // *Самарин Ю. С.* Избранные произведения. М., 1996.
- Симеон Полоцкий 1681 — *Симеон Полоцкий.* Обед душевный. М., 1681.
- Симеон Полоцкий 1683 — *Симеон Полоцкий.* Вечеря душевная. М., 1683.
- Храневич 1995 — *Храневич К. И.* Симеон Полоцкий // Христианство. Энциклопедический словарь. В 3-х т. М., 1995. Т. II. С. 566.
- Simeon Polockij 1996 — *Simeon <Polockij>.* Vertograd mnogocvetnyj / Ed. by A. Hippisley and L.I. Sazonova. Foreword D. S. Lichachev. Köln; Weimar; Wien, 1996. Vol. 10, 3.

М. В. Лескинен

Событийность и повседневность в сарматских эго-документах

В последние десятилетия в отечественной и зарубежной историографии значительное внимание уделяется методам анализа и интерпретации эго-документов. Это связано с изучением и популяризацией «истории повседневности», с интересом к исторической биографии, а также с переносом акцента в гуманитарном знании (особенно в отечественном) с макропроцессов на микроисследования, посвященные проблемам восприятия истории индивидами. Особенности данного комплекса текстов (эго-документов и материалов так называемой «устной истории») позволяют выявить конкретные формы бытия и способы мышления, реконструировать картину мира социальных групп и сообществ, определить доминирующие нормы и практики. В трудах по социологии культуры к нарративным эго-документам обращаются как исследователи, изучающие «практику письма как социокультурную симптоматику» (Козлова, Сандомирская 1996, 17), так и те, кто рассматривает проблемы исторической памяти и ее репрезентации в индивидуальном и коллективном сознании (Репина 1995; Репина 2005-1; Репина 2005-2; Безрогов 2004; о записках (сильва рерум) русского шляхтича Речи Посполитой см., в частности, Яковенко 2006). Можно говорить и об определенной тенденции «перечитывания» давно введенных в научный оборот эго-документов, что связано со «сменой парадигмы, с уходом от ориентированной на норму установки классической эпохи, распространявшейся на любую сферу деятельности» (Козлова, Сандомирская 1996, 24—25).

Особое значение в историографии приобретают методологические вопросы: в частности, соотношения субъективного и объективного в авторепрезентации и повествовании в целом, проблемы «наивного письма», типологии контекстов, языка как средства выражения и способа структурирования социальной реальности и т. д. (Зверева 2005; Левинсон 2005; Козлова, Сандомирская, 1996; Репина 2005-1; Репина 2005-2). Современное гуманитарное знание позволяет расширить информационные и интерпретационные возможности данной разновидности нарратива, увидеть в них новые — подчас неожиданные — факты, смыслы и значения.

В этом отношении изучение польских источников личного происхождения эпохи сарматизма (второй половины XVI — XVII в.) предоставляет богатые возможности. Традиция создания этого вида эго-документов насчитывает несколько веков, в ней нашли отражение любовь поляков к письменному слову и глубокий интерес к собственному происхождению, истории и генеалогии, развивавшийся параллельно с формированием сарматской идеологии и мифологии. Польских источников личного происхождения сохранилось сравнительно много; и в польской, и в зарубежной науке их изучение продолжается не одно столетие, дает возможность реализовать различные подходы и методы анализа.

Польская мемуаристика и диариуши (дневники) (XVI—XVII вв.) мало информативны в отношении повседневности. Понимая под повседневностью привычки, нормы поведения и образ жизни в целом, связанные с обыденной жизнью человека, следует иметь в виду, что сарматский нарратив редко содержит прямые и «объективные» сведения о быте, обрядности, повседневных занятиях — т. е. о повседневности в ее вещном, материальном выражении; даже поэтические и паренетические тексты предоставляют более ценный материал. Причина в том, что данная сфера представителями всякого, в том числе и традиционного, общества считается малоинтересной для описания — она самоочевидна и принадлежит самой культуре. Эта сфера, как правило, не выражена в нарративной рефлексии, что приводит к необходимости реконструировать повседневность и обыденную культуру, обращаясь либо к анализу языка и способу письменного выражения, либо опираясь на внешние источники наблюдения — т. е. прибегая к описанию ее Другими (чуждыми в этническом, сословном, культурном и др. отношении), либо детально изучая маргинальные для самих авторов текстовые фрагменты.

Под событийностью я буду понимать представления о значимом и исключительном, не вписывающемся в образ «нормы», «правильности» привычного мира и человека в нем. Однако, поскольку событийность существует на границе между «нормальным», естественным и неожиданным и исключительным, ее проявления также вписываются человеком в сферу повторяющихся отклонений от привычного, обыденного, установленного ритма и ритуала жизни традиционного общества. А ее образ и уклад в социально-культурных стратах общества может сильно различаться. Когда происходящему придается статус важных происшествий, они становятся событиями и наделяются мифологическим, сакральным или историческим значением и в соответствии с представлениями эпохи занимают первостепенное место в данном типе нарратива. В рассматри-

ваемых текстах автобиографического характера принцип создания/запечатления определенной линии собственной жизни, судьбы может быть прочитан и интерпретирован именно в категориях противопоставления повседневного — исключительному, событийному.

Проблема этого соотношения рассматривается на материале Записок двух польских шляхтичей-современников — Яна Цедровского (1617—1682) и Яна Флориана Дробыша Тушиньского (1640—1705)*, живших в XVII в. Это столетие в истории Речи Посполитой было весьма богато событиями разного рода, оно было трагическим для судеб Польской республики и судьбоносным для ее культурной традиции, национального сознания и типа мышления. Не случайно оно имеет два наиболее известных определения. 1) «Век рукописей» — время широкого, массового распространения такого жанра как *silvae rerum* (пол. — *silwa (va) rerum*, букв. «лес вещей», исп. — *olla potrida*) — сборников, представлявших собой популярную в кругах образованной или всего лишь грамотной части общества разновидность рукописей, содержащих неоднородные (по стилю, жанрам и видам) тексты и материалы, соединенные без определенного порядка и какой-либо последовательности одним человеком или несколькими представителями семьи (книга семьи) (Gloger 1903; Brückner 1939-II, 487—489; Pelc 1993; Zachara 1980, 198—199). Этот «сбор» мог включать мемуары, рукописные газеты, оригиналы или копии писем и документов, заявления, речи, эпитафии, стихи, фразы, исторические анекдоты и т. п. Популярность данного вида нарратива была обусловлена особенностями социально-политического статуса, образа жизни и образования польской шляхты, а также своеобразием барочной культуры — с ее развитыми традициями риторики, проповедничества, литературы и устного слова (Tazbir 2002, 11—14), а также воздействием Реформации (с ее любовью к книге как таковой, вниманием к письменному слову) и Контрреформации, чьи новые образовательные стандарты, практики письма и выработка навыков саморефлексии и самоконтроля не могли не оказать влияния на «лес вещей» (Hernas 1976, 214—218; Pelc 1991). 2) Кризисное столетие в истории Речи Посполитой, в котором было только 32 мирных года (и то, когда войны не были объявлены официально), когда польское общество и государство оказались на грани выживания, когда вопросы сохранения государственности, политического устройства, культуры, и просто физической жизни и самосохранения индивида

* Сведения о деталях биографии мемуаристов даны по вводной статье публикатора и комментатора текстов (Przyboś 1954).

стали наиболее насущными и особенно актуальными как в реальной действительности, так и в рефлексии по ее поводу в сарматской культуре.

Отличительной особенностью *silvae gerum* эпохи барокко в XVII в. можно считать и то, что из конкретного вида нарратива он превращается в «жанровое образование» (Софронова 2007, 778) и потому становится определенной устойчивой литературной и бытовой традицией, которая начинает постепенно восприниматься как выражение национально-отличительных свойств польской письменной культуры вплоть до XX в. Особенности барочного восприятия времени (пришедшего на смену циклическому, подчиняющемуся природно-аграрному ритму) (Bogucka 1994, 12–24) и самого человеческого бытия (Vincenz 1989, LIII–CVI) также отразились в силвах этого времени.

Исследователи нередко анализируют тексты Я. Цедровского и Я. Тушиньского вместе, поскольку они, будучи современниками, воплощали еще и два типа, две ипостаси польского шляхтича-сармата — рыцаря-воина и помещика-земянина (Лескинен 2002, 104–121). Они представляют другой (в отличие от признанных классиками Я.А. Морштына, В. Потоцкого, В. Коховского, С. Твардовского и др.) пласт польской литературы героических времен Яна Собеского, отразивший эту эпоху в памяти и слове их современников — «простых» людей — в безыскусных, иногда наивных и трогательных свидетельствах очевидцев тех же событий.

Литовский помещик и лютеранин Цедровский активно участвовал в политической жизни Минского воеводства и в качестве депутата сеймика, и исполняя поручения своего патрона-можновладца из рода Радзивиллов. Солдат и стольник Тушиньский, как и знаменитые Ян Хрызостом Пасек (1636–1703), или его ровесник и соратник Веспасьян Коховский (1633–1700), может считаться образцом типичного «*homo militans*»: он исповедовал католицизм и полжизни провел в военных походах. Оба относились к небогатой шляхте, которая рано или поздно вынуждена была идти на службу к магнатам (Цедровский — к Богуславу Радзивиллу, Тушиньский — к Мартину Замойскому); были связаны происхождением (Тушиньский принадлежал к старинному «русскому» роду и отчетливо осознавал различие между собственно Польшей и своей «малой» родиной — Волынью) и судьбой с восточными землями (кресами) Речи Посполитой — литовскими и украинскими. Им пришлось стать свидетелями и участниками страшных потрясений середины и второй половины XVII в. — казачьих и крестьянских восстаний, польско-казацкой и польско-московской войн, многочисленных антитурецких кампаний и мелких столкновений, шведского «потопа», а также сопутствовавших им голода,

разорения, мора, бедствий. Они не понаслышке знали о жесточайших внутрисословных распрях, межконфессиональных и межэтнических конфликтах. Обоим удалось уцелеть, встретить спокойно старость и оставить потомкам записки и воспоминания о пережитом (Записки Цедровского охватывают период от рождения до смерти, т. е. 1620—1680-е годы; в силве Тушиньского говорится о событиях с 1648 по 1703 гг.).

Хотя уровень полученного Цедровским и Тушиньским образования существенно различался, оба они всерьез были озабочены передачей фактов собственной биографии и жизненного опыта потомкам, а также стремлением сохранить родовые и сословные традиции, зафиксировав их письменно. В их текстах воплотились как барочное отношение к важности памятных записей, так и родовое сознание сарматской шляхты.

Необходимо подчеркнуть, что созданный ими нарратив (силвы) нельзя определить как «наивное письмо» в строгом смысле слова, поскольку авторы (хотя и в разной степени), осуществляют описание собственной жизни, опираясь на хроникальные каноны, образцы барочной литературы и паренетики; они оперируют усвоенными в процессе образования и опыта лексическими и ментальными клише (социолектом) (Rzepka, Walczak 1992), ориентируются на определенный строй и стиль высказывания, присущие представителям шляхетского сословия, активно участвующего в политической жизни страны. Для этого требовались навыки публичных выступлений, умение составлять соответствующие документы и т. п. Такие тексты отличаются высокой степенью нормативности, хотя вопрос о ее природе очень сложен. Несомненно, она порождена и сарматскими идеалами, и дисциплинарной религиозной практикой эпохи Контрреформации, и барочной поэтикой. Нормативность в первую очередь выражена в выборе жанровых средств и образцов, в стиле повествования, обусловленных традициями и образцами письма, усвоенными посредством образования (Цедровский учился в Академии в Крулевецце и в Кракове, Тушиньский вторую часть жизни провел на службе при дворе Мартина Замойского, был знаком с учеными из Академии Замостья). Их записи ведутся в строго хронологическом порядке, и именно временная последовательность определяет изложение внутри самих воспоминаний, даже если они, как у Тушиньского, разведены по отдельным тематическим фрагментам. Как все мемуаристы, авторы изредка нарушают строгий хронологический принцип, включая скупые оговорки или комментарии, касающиеся судеб людей, вещей и последствий, о которых им стало известно позже.

Соединение (как в силъве Тушиньского) нескольких разножанровых текстов может быть вполне произвольным. Полная его рукопись состоит из нескольких частей: обращения к детям (завещания), краткого генеалогического очерка о предках; своей биографии и воспоминаний за 25 лет, самостоятельного обширного фрагмента «Описание войн», продолжения автобиографии. Они перемежаются вставками (двумя самостоятельными произведениями и письмами). Каждый абзац собственно Записок и «Описания войн» предваряет датировка (год, число, месяц) по-латыни. Характерная особенность — тщательность фиксации события и внимание к подробностям. Факт становится главной задачей пишущего и одновременно доминирующим объектом описания, перед нами — почти позитивистская власть факта. Фактография, в свою очередь, задает довольно жесткие параметры описания человеческой жизни: время, пространство и действующие в них люди. Несколько иначе строится «Описание войн», произошедших при жизни автора, но и в нем хронологический принцип является доминирующим, хотя выборка довольно субъективная. Сам акт описания осуществляется с помощью процедур номинации и каталогизации: записки наполнены именами, титулами и должностями, огромным числом географических названий и уточняющих их местоположение пояснений (например: «что в двенадцати верстах от Минска»). Такая точность призвана была не только сориентировать читателей (в первую очередь потомков, членов семьи), она отражала одно из важных свойств мышления сарматской эпохи, в котором значимой признавалась всякая, даже мельчайшая деталь в мире, созданном Господом: выражала Его волю и потому могла сыграть решающую роль в интерпретации Его намерений, казалась чрезвычайно существенной для объяснения судьбы человека и его христианского пути — на том страшном отрезке польской истории, когда, как думалось многим современникам-полякам, Польша претерпевала испытания в наказание за совершенные ими грехи (Лескинен 2002, 57—65; 83—92).

Детализация и излишняя информативность присутствуют как в рассказах о военных экспедициях и сражениях, так и в повествовании о событиях частного, семейного характера (всегда упоминаются время, место, участники свадебных, крестильных и похоронных церемоний, имена священников; чины, имена и титулы милостивых покровителей, точное местонахождение могил и т. д.). Например: «Anno Domini 1684, мая 29 дня по воле Создателя неба и земли родился по Божьей милости у меня сын, во время вигилии Св. Щенсного, в девятом часу до полудня, на Св. Теодора, на следующий день ... после Святой Троицы, в понедель-

ник, его окрестили по моему решению именем Щенсны. Второе имя ему дали Томаш. Был окрещен в Замостье, в коллегииате приходского костела, но 1 июля того же 1684 года, Его милостью ксендзом Яном Униковским, деканом и прелатом Замойским. К крещению его привели и стали кумовьями Его милость пан Ян Гниньский, в то время воевода черниговский, и Ее милость пани Анна Бедлинская из Замостья, жена старосты... Сын мой Щенсны родился в Замойском замке по воле Ее милости благотельницы... Его метрика находится в замойском коллегииате (Tuszyński 1954, 75–76). Или: «Я, Ян Цедровский, родился в один час вместе с братом моим паном Стефаном Цедровским от отца пана Яна Цедровского и матери — пани Зофьи Челкувны Коморовской — 1617 года марта 3-го дня в местечке Похосце, что в трех милях от Слуцка» (Cedrowski 1954, 3). Время и обстоятельства рождения всегда указываются очень точно: Цедровский, например, называет не только даты рождения своих детей (хотя большая их часть появлялась на свет раньше времени мертвыми или сразу же умирала), но и указывает час и минуты появления на свет младенцев и время их жизни: «Anno 1652 12 февраля в Смолевичах жена моя выкинула сына на третьем месяце от испуга. Anno 1652 7 сентября супруга моя опять скинула младенца, мальчик уже был живой, но и четверти часа не жил» (Cedrowski 1954, 9) или: «Anno 1653 24 октября в 7 часов пополудни родилась у меня дочь в Ойнаровичах» (Там же). Подробности не только свидетельствуют о важности такого события, как рождение ребенка (вероятнее всего, сведения об этом записывались — как правило, на страницах семейной Библии), но прежде всего о важнейшем факте родового значения — о его появлении в большой семье, о продолжении двух родов. Крестины давали возможность соединиться узами кумовства или укрепить связь с покровителем или соседями (желательно знатными или обладающими хорошей репутацией и известностью) — т. е. они служили и важным средством социальной консолидации. Так, жена Тушиньского рождает в замке Замостья, где крестят их сына — это говорит о степени близости стольника к роду Замойских, служа которым, стольник и сколотил свое состояние. Предполагаемая успешность нескольких браков Цедровского связана с положением родни его жен.

Рассказ о предках и членах семьи и рода подробен и конкретен. «Сильву» Тушиньского открывает обращение к детям, которое в сущности представляет собой завещание, а биографические заметки предваряет генеалогический список-гербовник предков. Автор указывает, в частности, на упоминания родового имени в Хронике Стрыйковского и с гордостью сообщает, что гербом его предок был пожалован королем Боле-

славом Кривоустым за участие в битве под Галичем (в первой трети XII в. — *М. Л.*) (Tuszyński 1954, 23). Длинный перечень шляхетских фамилий и гербов сопровождается датами браков и смертей (с неизменным указанием причины смерти и места погребения), послужным списком отдельных представителей и — по мере возможности — указанием на семейные узы (по крови и свойству). Например: «Anno 1649 15 мая, в Старой Деревне на Подляшье умерла супруга моя Марианна Швейковска, бездетна, похоронена в Соборе Венгровском, там же на Подляшье — городе князя его милости Богуслава Радзивилла конюшего Великого Княжества Литовского 2 сентября 1649 года» (Cedrowski 1954, 8). Польский сармат ощущал себя важным звеном в цепи поколений шляхты, и потому даже автобиография осмысливается как исполнение родового долга, оно фиксирует связь между предками и потомками, сам акт записи (письма) является важным средством трансляции традиции и родовой памяти.

Степень детализации может служить критерием отношения автора к приводимым фактам. Можно предположить, что детализация каждого из описанных событий определяется не только их значимостью, но и стремлением запечатлеть их на бумаге с максимальной точностью; упоминание о них и номинация напрямую связаны со степенью маркированности описываемого объекта. Необходимо отметить, что излишнее, кажущееся нарочитым и неоправданным обилие деталей, предметов («сарматская дотошность» — как характеризует это явление искусствовед Л. И. Тананаева применительно к портретной сарматской живописи) — является типичной чертой не только визуального, но и вербального изображения в этой культуре. В статье о сарматском надгробном портрете российская исследовательница польского барочного искусства отмечает, что оно (изображение) могло быть «буквально “утоплено” в надписях и предметных деталях, сведено к роли опознавательного знака» (Тананаева 2008, 80).

Всякая биография уже в момент написания представляет собой осознанное упорядочение событий жизни, попытку выстроить их в определенной линейной последовательности. Этот «пересмотр» прошлого, приведение фактов к некоей закономерности и системе неизбежно ведут к избирательности. Потому что повествователь проявляет зависимость от определенной системы координат. В данном случае помимо универсальной — рождение — брак — рождение детей — смерть, — существенным является еще гендерное и сословное самоопределение авторов. Поэтому большую роль — и зачастую структурообразующую — в нарративе играет

тема воинского и политического служения шляхтича. Ведь его главной обязанностью почитается исполнение сословного и родового долга, поэтому столь значимое место занимают в Записках вопросы продвижения по службе, исполнения поручений патрона, участия в политических делах, а также явная акцентированность таких социальных ценностей, как верность дворянскому долгу и родовой чести, точность выполнения необходимых правил и ритуалов. Поэтому Цедровский пишет о том, как с риском для собственной жизни сохранил деньги своего патрона, а Тушинский перечисляет и описывает сражения и битвы, в которых участвовал; оба указывают на исполнение обрядов похорон, крестин, сватовства и венчания.

Выборка информации также обусловлена ее важностью для автора. Тушинский оговаривает: «О других годах тут не упоминаю, что в каком было, — с 1676 по 1684, потому что и отмечать в них нечего: войн в это время никаких не было» (Tuszyński 1954). История Речи Посполитой и личная история пишущего становятся главными объектами внимания шляхтичей. При этом исторические события, природные явления и человеческие судьбы переплетаются и воспринимаются как равноценные: «Anno 1654 12 августа. Когда было страшное солнечное затмение, в большой битве под Шкловом с москвой убили пана Иеронима Мирского, а сына его единственного Григория Мирского — стражника Великого Княжества Литовского — застрелили... и полчаса не жил» (Cedrowski 1954, 17). (Мирские — свойственники Цедровского. — *М. Л.*).

Выбор упоминания того или иного события различен и находится в определенной зависимости от социального статуса и занятий шляхтича: Цедровский, состоявший на службе одного из представителей родовитого, богатого и могущественного литовского рода Радзивиллов — Богуслава, перечисляет маршруты совместных заграничных путешествий с патроном по Европе (вместе они посетили Германию, Францию, Англию, Данию и Голландию, однако их описание полностью отсутствует). Автор ограничивается сухим перечнем географических названий. Зато он перечисляет поручения, выполняемые им в качестве посланника магната. Гораздо более словоохотлив Цедровский в рассказе о пьяной драке в Крулевце, в которой он сам сильно пострадал, также подробно он останавливается на деталях особо сложных дипломатических переговоров, которые ему удалось провести (он пишет, например, о трудностях делегации к царю Алексею Михайловичу). Однако сух и неэмоционален его рассказ, касающийся событий шведского «потопа», когда он — как и подавляющее большинство польских магнатов — вместе со своим патроном присягнул шведскому королю Карлу Густаву, оккупировавшему Польшу

(Przyboś 1954, XVII). Как только позиции шведов и их сторонников пошатнулись, он тут же вернулся домой — и о радостях возвращения к мирным занятиям писал уже с явным удовольствием.

Для солдата Тушиньского, оставшегося сиротой в 8-летнем возрасте и на протяжении последующих тридцати пяти лет не сходившего с коня, наиболее значимы войны, походы и сражения, в которых ему довелось участвовать, а на склоне лет — семейные дела и общение с замойскими академиками. Событийность определяется, таким образом, двумя факторами: значимостью исторической (для истории Речи Посполитой) и кругом сословных предпочтений и интересов, зависящих от службы и личного опыта. При этом оба автора вполне осознают отличия хроникального повествования от собственных воспоминаний, которые находятся в иной сфере: шляхтичи пишут о том, что им хорошо известно, упоминают лишь о тех событиях, в которых сами принимали участие или очевидцами которых были, и это — принципиальная установка пишущих: «А кто именно присутствовал при установлении границ с нашей и турецкой стороны, — об этом поведают хронисты, я же пишу лишь о том, что видел своими глазами» (Tuszyński 1954, 66). При этом история шляхетского рода видится частью истории польского рыцарства и государства, одно неразрывно связано с другим, ибо Речь Посполитая — это и есть сарматский рыцарский народ-шляхта, состоящий из родов. Так, посредством происхождения, службы и особенно исполнением рыцарского долга человек-дворянин вписывается в «большую» историю. Важно отметить, что в записках не выражено дистанцирование, подчинение или поглощение «маленького человека» Историей с большой буквы, поскольку авторы не рефлексировали на эту тему, будучи уверенными в своем социальном и родовом статусе, в непреложной ценности своего жизнебытия, в значимости своей деятельности.

Записки дают возможность установить не только кровные, родственные и служебные связи, кумовство, прошлое предков, родственников и потомков автора, но и целого слоя его окружения — информация о «добром имени», чести и степени близости людей общего круга играет в этом неформальном перечне важную роль. «В так называемых эго-документах... личность предстает перед нами не изолированной, а взаимодействующей с другими личностями, со своей социальной структурой, со всем окружающим миром в самых разных его проявлениях», — указывает исследователь исторических автобиографий (Репина 1995, 11). Эти заметки чрезвычайно важны для автора в контексте передачи информации, связанной с традициями соседского, сословного и семейного сообщества.

Тщательность именования и титулатуры всех тех, с кем сталкивала авторов судьба, создает ощущение их пребывания в довольно ограниченном социальном пространстве, где все друг друга знают. При этом именование маркировано: оно говорит о социальном статусе, репутации и месте конкретного индивида в сословной иерархии и системе родовых связей. Напротив, неприятели и представители других сословий редко обретают индивидуальные черты и имена.

Перед нами явление, типичное для сарматских представлений о личности и способах ее описания, которое нашло выражение, в частности, и в особенностях портретирования в широком смысле — изображения конкретного человека в живописи, надгробном портрете и скульптуре, панегириках, эпитафиях и т. д. Как указывает Л. И. Тананаева (Тананаева 1979) на примере сарматского портрета, изображаемый человек есть лишь тип, олицетворение сармата-шляхтича, с непременными атрибутами воинской доблести (сабля или стилизованные античные доспехи), знатного происхождения (одежда, поза, предметы, изображение герба и титула на самом портрете) и христианских добродетелей. В нарративе акцент, соответственно, делается на перечислении (прием дескрипции доминирует в силвах) добродетелей в определенной иерархии: воинских, гражданских и христианских, подвигах и позиции в роду: «...без жанровых дополнений и многозначительных жестов, безо всей барочной риторики, не отступая ни на шаг *от верности жизненной правде, — которая в глазах поляка того времени равнялась возможно более точной фиксации* (курсив мой — М. Л.) внешних физиономических признаков — он должен был создать некий образ, в котором вступают в синтез жизнь и смерть» (Тананаева 2008, 80). Эта характеристика в полной мере может быть применена и к текстам Записок, ведь описание в них строится по тому же принципу/канону. Именно «верность жизненной правде» отразилась в нем — в нагромождении имен, названий, титулов (единственное, что можно уловить — это облик, а точнее, размытый образ самого автора, но никак не его характеристику). Все остальные — даже самые родные и близкие ему люди — в первую очередь репрезентируют герб, род, семью, покровителя и его самого. Судьба же человека предстает как постоянное сражение между жизнью и смертью, происходящее по воле Бога на фоне природных стихий, исторических бедствий и слабостей духа и тела человека.

Биография, таким образом, строится как перечень разноплановых и разноуровневых событий равной значимости для пишущего, которые почти не подвергаются анализу, рефлексии или интерпретации. Жизнь

человека описывается не как развитие, совершенствование, не как история обретения более высокого социального статуса или успеха. На первом плане находятся типичные для традиционного общества категории. Важны отношения внутрисословной чести и солидарности, сохранение и приумножение средств физического и сословного выживания и преодоление (иногда трактуемое как чудесное) множества невзгод, связанных с угрозой для жизни. Жизнь в сарматском нарративе строится как своеобразная каталогизация необычных (т. е. неповторимых, уникальных) событий — в соответствии с духом барочной эпохи, с одинаковым рвением собиравшей диковинки всякого свойства. Описание отличается мозаичностью, даже некая хаотичность повествования, в котором переход от летописно-строгой фиксации хода битвы к неожиданному, эмоциональному, исполненному детского восторга рассказу (Тушиньский) об увиденном впервые сайгаке вполне естественен. Таких фрагментов немного — они связаны с наиболее яркими впечатлениями, почти всегда зрительными, воспроизводимыми на письме как «картины», а также с теми эпизодами биографии, в которых жизнь пишущего или его близких висела на волоске. Нарушая строгую линейную последовательность и лаконизм изложения, они отличаются по стилю и лексике. Тушиньский не останавливается на подробностях воинского быта (хотя очень подробно и с явным удовольствием описывает детали сражений, в которых участвовал) — они для него неинтересны, естественны и очевидны; более всего он потрясен своим пребыванием в степях так называемого Дикого поля — «землях, где раньше обитали ногайцы и татары» (Tuszyński 1954, 39). Он посвящает этому столь много места в записях, что вынужден сам прервать себя замечанием, что можно было написать еще очень много («сила писать, но времени не хватит» (Там же, 40). Его поразили пейзаж: «мы провели (в Диком поле. — М. Л.) 9 дней — там только небо и землю видишь — и ничего более», многочисленные могилы-курганы («такой высоты как самый высокий деревянный дом» (Там же) и остатки разрушенных строений, в изобилии встречавшиеся на пути. Тушиньский любопытен: интересуется у местных казаков-проводников о происхождении этих руин, и те рассказывают «слышанное от дедов», что раньше здесь были богатые цветущие города, по непонятным причинам оставленные жителями. С присущим ему практицизмом он задается вопросом о том, как же могли города существовать без водной артерии — ни рек, ни даже колодцев в округе нет. О своих расспросах он также упоминает. Восторженно оценивает он богатство флоры и фауны Дикого поля, красочно и подробно живописуя разных зверей; особенно поразила его

сайгак (suchak), которого он представил в мельчайших деталях, но лаконично и очень умело. Любопытство, интерес к непривычному, чуждому и непонятному — также в духе эпохи (Зверева 2005).

Цедровский рассказывает о своем первом морском и очень опасном путешествии в юности, когда голландский корабль, на котором он плыл в Англию в 1640 г., едва не потонув во время бури, подвергся нападению и преследованию пиратов из Дюнкерка и был выброшен на скалы Ютландии. Цедровскому при этом удалось спастись и даже сохранить деньги, которые он вез своему патрону Богуславу Радзивиллу и которые спрятал на себе (Cedrowski 1954, 6—8). Он же описал нашествие полевых мышей в 1656 г., когда был уничтожен весь урожай, что привело к столь страшному голоду («попустил Господь», констатирует автор), что ели кошек, собак, «всякую дохлятину», а случаи людоедства и осквернения трупов стали обыденностью (Cedrowski 1954, 11). Автор неоднократно подчеркивает, и в данном случае также, что видел этот ужас собственными глазами.

Природные явления, особенно катаклизмы, создающие угрозу эпидемии и голода, всегда тщательно фиксируются в Записках. Так, нашествию саранчи в Замостье Тушинский уделяет много места, подробно описывая, как в течение четырех часов не было видно солнца и как пригибались под тяжестью насекомых деревья (Tuszyński 1954, 77). Однако деяния человеческих рук могут быть еще более ужасны, нежели последствия природных стихий. Жуткими подробностями наполнен рассказ Цедровского — литовского кальвиниста — о погроме в Вильно в 1682 г. Подстрекаемые иезуитами, местные католики учинили погром кальвинистов, сопровождавшийся избиением живых и глумлением над мертвыми: «Anno 1682 дня 3 апреля, в пятницу, по совету лойолитов или отцов иезуитов Его милость пан Пак, воевода Виленский и гетман Княжества Литовского повелел снять крест с евангелического собора в предместье за Троицкими Воротами», католики разграбили и разрушили собор и дома евангелических священников, сжигали книги, бросали в огонь младенцев, а затем начался погром на кладбище: иезуиты и подстрекаемые ими католики грабили и убивали живых, глумились над покойниками: «тела женщин укладывали на тела мужчин с криками “Плодитесь и размножайтесь”... От трупов, сожженных на кладбище, ужасный смрад стоял по всему городу», было много убитых и изувеченных (Cedrowski 1954, 19). В этом описании автор стремится избегать оценок, он выступает в роли хрониста, но обвинением становится сама фиксация очевидного для автора злодеяния.

Нельзя однозначно соединить событийность с уникальностью индивидуального опыта, а повседневность — с умолчанием об Истории с большой буквы. Повседневность в Записках не является предметом, достойным описания, как и проблемы веры и убеждений. Пространство свободы и субъективности в таких текстах сужено, но в данных Записках оно все же существует — тем важнее для нас отдельные детали. Мы не встретим даже фрагментарного упоминания о каждодневной жизни и о заботах отцов семейств о хлебе насущном; тревоги, чаяния и усилия людей остаются за рамками повествования, но иногда проникают за очерченные авторами границы, случайно вторгаясь в текст. Автор будто «проговаривается» о способах выживания и усилиях, направленных на него. Это выживание физическое и социальное, семьи и рода. Хотя проблема нехватки еды — столь актуальная в то время — и не осознается авторами как событийная, она столь очевидна, что не достойна специального упоминания (за исключением особо кризисных моментов — неурожай, эпидемии, война и голод сопутствуют друг другу в польской истории XVII в.). Тем важнее исключения: вспоминая о походе в Венгрию в 1656 г., Тушинский упоминает, что «во вражеской земле» с хлебом было плохо, а вина и мяса — предостаточно; пишет, сколь трудным было возвращение части польской кавалерии на родину без коней, в пешем строю. Среди немногих перенесших этот поход — только благодаря молодости — был и он сам (Tuszyński 1954, 30—31). В Записках помещика Цедровского важные события того же времени, связанные с освобождением Польши от шведов, выглядят очень приземленно: его семья может вернуться из Жмуди домой: «Прибыл домой 18 мая и сразу начал пахать под яровое и огороды, посеял в тот год только 9 кварт того гороху, что купил в Минске, и намолотил позже полторы бочки» (Cedrowski 1954, 10). На страницах запечатлены только конечные результаты хлопот о семейном благополучии, об образовании, устройстве браков и службы детей. Главное усилие человеческого существования, направленное на социальное и физическое выживание, выявляется сопоставлением обыденного и из ряда вон выходящего.

Вопрос о семейном имуществе, его обретении и распоряжении также занимает первостепенное место в Записках шляхтичей. Это вполне понятно, если учесть, что воспоминания являются и своеобразными завещаниями (впрочем, в силве Тушинского приводится полный текст подлинного тестаменты). Важно отметить, что отношение к собственности, прописанное в завещании («чтобы ничего чужого не желали, и чужое отдавали» (Tuszyński 1954, 22); а «маёнтек (имение. — *М. Л.*) отцовский

сохраняли» (Там же)), вполне органично сочетается с характерным для рыцаря-сармата стремлением обогатиться за счет военных трофеев, тем более что добыча зачастую была чуть ли ни единственным вознаграждением. В своих Записках Тушинский рассказывает, как он переживал из-за запрета одного из командиров распорядиться добычей на поле брани. Из них же мы узнаем о его почти детской радости от тогдашнего удачного приобретения: снятую с коня убитого им татарина дорогую изукрашенную уздечку он бережно хранил десятки лет.

Два пласта — событийный и повседневный — имеют точку пересечения. Ею становится Смерть. Она представляет собой явление того и другого порядков. В страшных коллизиях эпохи смерть была каждодневной перспективой и печальной обыденностью. Оба повествователя неоднократно находились на волосок от гибели и счастливо избегали ее, но смерть настигала их родных и близких; они были свидетелями людоедства и зверских расправ соотечественников друг над другом. Тушинский ребенком потерял мать, убитую во время восстания Хмельницкого, сестру его взяли в плен, отец сложил голову под Берестечком, когда ему было 11 лет; с братом, которого он собственноручно похоронил, он прошел рука об руку в одном строю; пережил он и свою первую жену. Цедровский сам дважды избежал смерти, за 10 лет второго брака из 10 детей выжило только двое (все остальные родились преждевременно и умерли). Он пережил и похоронил не только родителей, двух жен, умершую уже не в младенчестве от оспы дочь, свекра, отчима, брата. Записки последних лет представляют собой реестр смертей (Януша Радзивилла и его дочери, собственного сына, жены брата, бабки и многих других).

В нарративе упомянуты все разновидности смерти (Арьес 1992; Bogucka 1994, 53—56): смерть в раннем детстве, от старости и от болезни; смерть естественная, в свой час, легкая — редкая награда, она уготована немногим, и ее удостоились оба автора. Смерть как естественная часть жизни, как начало иного бытия, наделена высоким статусом историческим (для рода и Речи Посполитой) и биографическим, но в то же время она естественна и органична. При этом сами факты умирания или гибели (фиксация смерти и погребений) по частоте упоминания оказываются на первом месте. На заключительных страницах Записок, когда мемуары плавно перетекают в ежедневные заметки, их перечень становится главной задачей постаревшего автора. Этот мартиролог — с указанием достойных деяний и отступлений от праведности родных (круг которых редеет) и известных современников заключается смертью самого автора,

о чем, как в Записках Тушиньского, уведомляет запись, сделанная рукой кого-то из потомков.

Тема смерти пронизывает все повествование в целом. Описание Смерти содержит и все черты События важнейшего не только для умершего, но и всего рода. Рождение и Смерть — два постоянных спутника человека, описаны с многочисленными деталями: приводятся слова надгробных проповедей, место и особенности упокоения, имена священников, т. е. используются рассмотренные выше средства маркирования события как значимого. Важны причины смерти, правильность соблюдения всех необходимых обрядов при погребении. Всегда точно указываются ее дата и время, обстоятельства и причины. И у Цедровского смерть становится наиболее часто упоминаемым событием. Он скорбит о потере близких, заново переживая их кончину. Так, записывает о смерти при родах второй жены: «Anno 1660 31 марта, в среду после Пасхи, в Слуцке за мои тяжкие грехи милую жену мою прибрал Господь... Она не хворала, но полтора дня в тяжких приступах билась, в горячке и разродилась еле живой дочерью. Супруга моя похоронена в Слуцком соборе» (Cedrowski 1954, 14). Упоминая о смерти свекра, он пишет: «Ночью, после 9-ти часов, скончался, до последнего вздоха, пока были силы говорить, неустанно повторял “Прииди, господи Иисусе, прими душу мою в руци Твоя”». Причина неожиданной смерти отчима (через несколько недель после своей свадьбы тот погибает от удара собственной саблей) тревожит его спустя много лет: ведь происшествие вызвало бурные толки. Самоубийство это или неосторожность — для христианина вопрос исключительной значимости. Цедровский пишет: «Все говорили, что причина — порча, наведенная некими женщинами. Господь им судья» (Cedrowski 1954, 8).

Таким образом, Записки становятся важнейшим средством упорядочения собственной жизни (и мира в целом) в процессе письма. Воспоминания неизбежно выводят на первый план то, что человек считает значимым в своей судьбе и о чем желает рассказать потомкам. Автобиографическое повествование, рассмотренное как авторепрезентация, позволяет выявить внутреннее и внешнее, понять главные культурные константы и ценности эпохи. Но, кроме того, именно приближение собственной смерти и восприятие жизни как отрезка между рождением и смертью придает значимость индивидуальной судьбе. По словам А. Я. Гуревича, «нужно умереть, для того чтобы все фрагменты прожитой жизни спаялись в некую целостность, обретающую внутренний смысл» (Гуревич 2005, 222).

Главным оказывается не повседневная, ритуализованная традицией и религией **тактика** выживания, а ее успешность, воплощенная в конкретных социальных и личностных **стратегиях**. История и Биография — будучи в данных текстах главными объектами описания — выступают как равноправные; смерть вписывает Сармата и в индивидуальную историю, но не является ее конечной точкой, ведь за ее пределами — жизнь вечная. Так и историческое событие, свидетелем которого был автор-шляхтич, обретает значимость потому, что сакрализует Деяния сарматского народа — состоящего из отдельных личностей.

Л и т е р а т у р а

- Арьес 1992 — *Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти. М., 1992.
- Безрогов 2004 — *Безрогов В. Г.* Автобиография и социальный опыт // Социальная история. Ежегодник 2001/2002. М., 2004.
- Гуревич 2005 — *Гуревич А. Я.* Биография и смерть // Гуревич А. Я. Индивид и социум на средневековом Западе. М., 2005.
- Зверева 2005 — *Зверева В. В.* «Естественные истории» Р. Пльота: эстетика любопытства // Человек XVII столетия. М., 2005. Ч. 2.
- Козлова, Сандомирская 1996 — *Козлова Н. Н., Сандомирская И. И.* Я так хочу назвать кино. «Наивное письмо»: опыт лингво-культурологического чтения. М., 1996.
- Левинсон 2005 — *Левинсон К. А.* «Искренность» и «неискренность» как историко-культурная проблема в изучении эго-документов // Человек XVII столетия. М., 2005. Ч. 2.
- Лескинен 2002 — *Лескинен М. В.* Мифы и образы сарматизма. М., 2002.
- Репина 1995 — *Репина Л. П.* «Персональная история»: биография как средство исторического познания // Казус. Индивидуальное и уникальное в истории. М., 1995.
- Репина 2005-1 — *Репина Л. П.* Историческое сознание и историописание. К 90-летию со дня рождения М. Барга // «Цепь времен». Проблема исторического сознания / Под ред. Л. П. Репиной. М., 2005.
- Репина 2005-2 — *Репина Л. П.* Личность и общество, или история в биографиях (Вместо предисловия) // История через личность: Историческая биография сегодня / Под ред. Л. П. Репиной. М., 2005.
- Софронова 2007 — *Софронова Л. А.* Silva rerum Юлиана Тувима // *Софронова Л. А.* Культура сквозь призму поэтики. М., 2007.
- Тананаева 1979 — *Тананаева Л. И.* Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. М., 1979.
- Тананаева 2008 — *Тананаева Л. И.* Нагробный портрет в Речи Посполитой (XVI—XVII века). См. настоящий сборник. С. 69—92.

Яковенко 2006 — Яковенко Н. Жизненное пространство versus идентичность руського шляхтича XVII ст. (на примере Яна/Йоакима Ерлича) // *Ab Imperio*. 2006. № 4.

Bogucka 1994 — Bogucka M. *Staropolskie obyczaje w XVI—XVII w.* Warszawa, 1994.

Brückner 1939 — Brückner A. *Encyklopedia staropolska*. Warszawa, 1939. T. I—II.

Cedrowski 1954 — Cedrowski J. // Два pamiętniku z XVII wieku Jana Cedrowskiego i Jana Floriana Drobysza Tuszyńskiego / Oprac. i wyd. A. Przyboś. Wrocław—Kraków, 1954. S. 1—20.

Gloger 1903 — Gloger Z. *Silva rerum* // Gloger Z. *Encyklopedia staropolska*. T. I—IV. Warszawa, 1900—1903. Warszawa, 1903. T. IV. S. 231—232.

Hernas 1976 — Hernas Cz. *Barok*. Warszawa, 1976.

Pelc 1991 — Pelc J. *Człowiek polskiego Baroku*. Warszawa, 1991.

Pelc 1993 — Pelc J. *Barok — epoka przeciwieństw*. Warszawa, 1993.

Przyboś 1954 — Przyboś A. Wstęp // Два pamiętniku z XVII wieku Jana Cedrowskiego i Jana Floriana Drobysza Tuszyńskiego / Oprac. i wyd. A. Przyboś. Wrocław—Kraków, 1954. S. I—XXXVIII.

Rzepka, Walczak 1992 — Rzepka W. R., Walczak B. Socjolekt szlachecki XVII w. // *Barok w polskiej kulturze, literaturze i języku*. Warszawa—Kraków, 1992. S. 179—188.

Tazbir 2002 — Tazbir J. U kołębki *silva rerum* // Tazbir J. *Silva rerum historicarum*. Warszawa, 2002.

Tuszyński 1954 — Tuszyński J. F. D. Informacja lub konotacja // Два pamiętniku z XVII wieku Jana Cedrowskiego i Jana Floriana Drobysza Tuszyńskiego / Oprac. i wyd. A. Przyboś. Wrocław—Kraków, 1954. S. 21—108.

Vincenz 1989 — Vincenz A. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej // *Helicon Sarmacki, wątki i tematy polskiej poezji barokowej*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź, 1989.

Zachara 1980 — Zachara M. Sylwy — dokument szlacheckiej kultury umysłowej // *Z dziejów życia literackiego w Polsce XVI i XVII ww.* Wrocław—Warszawa—Kraków, 1980.

М. Ю. Люстров

«Множество пленников убиенных» и «милость к пленным» в русских и шведских панегириках начала XVIII века

Известно, что крупные русско-шведские военные столкновения эпохи Северной войны сопровождались пленением большого количества неприятельских солдат: значительная часть русской армии сдалась под Нарвой в 1700 г., шведской — под Полтавой в 1709 г. Это обстоятельство постоянно упоминалось обеими враждующими сторонами и придавало победе блеск и значительность. О сдавшейся армии противника писали и в пропагандистских реляциях, и в описаниях триумфальных шествий, и в стихотворных панегириках. В Швеции после победы под Нарвой в ноябре 1700 г., кроме многочисленных описаний хода сражения издавались рассказы плененных врагов, например, письмо польского посланника при российском дворе генерал-майора барона Лангена польскому королю Августу Сильному (Palmskiöldiske samlingen 53, 417—423) или генерал-лейтенанта Л. Н. фон Алларта. По замыслу победителей, эти издания позволяли шведам и европейцам взглянуть на произошедшее глазами признающего свое полное и безусловное поражение врагов: стихотворное обращение к читателю в издании рассказа Алларта начинается с двустихия: «Смотри, как враг описывает позор врага, // И как Русский со своим народом был испуган» (Там же, 438). В самом тексте рассказывается о панике, царившей в русском лагере, приводится список убитых русскими солдатами немецких офицеров на царской службе, а о сдавшихся и отпущенных на свободу русских говорится, что «более 20 тысяч солдат двинулись с шапками в руках, как толпа» (Там же, 442). О пленных русских, держащих в руках шапки и просящих отпустить их домой в Россию, упоминается в шведских посленарвских панегирических стихотворениях (Palmskiöldiske samlingen 386, 1019).

Пленные русские становятся действующими лицами шведских панегирических театральных действ, посвященных нарвскому триумфу. Так, в поставленном 6 февраля 1701 г. в Стокгольмском дворце балете на сцене появляются шведские солдаты, каждый из которых ведет двух пленников в цепях. Беллона спрашивает пленников, как посмели они выступить

против столь счастливого героя, и объявляет, что Карл XII дарует им свободу. Пленники освобождаются от цепей и повторяют часть арии Беллоны, касающуюся милости короля и их освобождения. В заключение Беллона вновь обращается к пленникам, те поднимаются с колен и покидают сцену. Точно так же в приуроченной к именинам Карла XII и поставленной 28 января того же 1701 г. графом М. Стенбоком опере русский князь держит бумагу, в которой говорится о военных доблестях шведского короля и отмечается, что этот герой «может остановиться», «когда пленный просит о милости» (*Glädie Spel och Ähre-Sång* 1878, 311—322). В свою очередь в известном стихотворении Г. Дальшерны «Готская боевая песня о Короле и господине Педере» после нарвского триумфа король Карл говорит, что «весь мир узнает, что я отнюдь не жажду крови», и плененные русские отпускаются домой (*Gunno Eurelius* 1863, 94). По мысли панегиристов, шведский король не только храбр и счастлив в сражении, но и милостив к побежденным врагам. Плененные враги называются вероломными и должны вызывать у читателя/зрителя негодование и презрение (например, в указанной опере М. Стенбока появляется следующее описание (третий девиз): «Лев открывает мышеловку, выпуская оттуда огромное множество крыс и мышей» (*Glädie Spel och Ähre-Sång* 1878, 314)), однако эта идея нисколько не противоречит главной мысли панегириков: Карл не убивает беспомощных.

Несколько в иной форме, но та же по сути идея проявляется в шведском сочинении, написанном по случаю погребения Карла XII 28 февраля 1719 г., изданном в 1721 г. и содержащем, в том числе, рассказ о военных победах шведского короля. В описании Нарвской и Фрауенштадтской побед говорится об огромном количестве убитых врагов (относительно Нарвы сказано, что на поле сражения осталось 30 тыс. вражеских солдат, некоторые погибли в давке, некоторые утонули в Нарове, о Фрауенштадте же — что это была жесточайшая «кровавая баня», где в течение часа на месте осталось 7 тысяч). После обоих сражений плененные враги молят о милости, однако если в первом случае Карл позволяет русским беспрепятственно вернуться домой, то во втором отмечается лишь, что «желающие выжить сложили оружие, и коленопреклоненные умоляли о милости» (*Then Stormåchtigste Konungs* 1721, 15). О дальнейшей (как известно, плачевной) судьбе русских пленных здесь не говорится ничего. В шведских текстах первой четверти XVIII в. тема шведского милосердия по отношению к пленным осталась привязанной к Нарвскому сражению.

В свою очередь в русской панегирической литературе Петровского времени тема милости по отношению к шведским пленным появляется лишь после того, как война закончилась, и пленные перестали восприниматься как солдаты противника. Так, в описании триумфальных ворот, поставленных в Москве по случаю мира со Швецией, представлена следующая картина: «Россия между двоима масличными древами, держащая ветвь масличную, кругом же по странам пленников в шведских одеждах свободжаемых, на них оковы и колодки гениуси разбивают. А иным дают пашпорты, под ними написание *Pax et libertas captives Petri Letissima Dona*. Мир и свобода пленником, сия суть Петровы вожделеннийшия дары» (РГАДА). Об освобождении пленных во время военных действий речь не шла даже в панегириках. Так, в послеполтавском канте отмечается, что пленные шведы «везде на бугорках // Будут работати» (Щит веры, 1913) или констатируется, что в плен взято большое количество шведов (Русская силлабическая поэзия 1970, 348). В русских текстах эпохи Северной войны отмечается милосердие Петра по отношению к раскаявшимся врагам и изменникам, и подобное добродушие вызывает недоумение окружающих. Однако ни о каком их освобождении речь здесь не идет. Так, в концовке «Истории императора Петра Великого от рождения его до Полтавской баталии» Феофана Прокоповича говорится, что после Полтавского сражения «казацкая Старшина пришли к Государю и милостиваго прощения просили, и хотя уже велми позде чинили то, однако Петр даровал оных житием, в чем многих своих и чужих милостию своею удивил» (Феофан Прокопович 1773, 217).

Тема пленения врага появляется в русских панегириках самого начала XVIII в., после первых успехов в Северной войне. Так, в «Преславном торжестве свободителя Ливонии» (1704) Иосифа Туробойского пленение врага становится неотъемлемым знаком победы: «Верху сея томбы поставихом Вулкана со млатом, кующаго кайдак на неприятеля плененнаго и да даст Бог и впредь пленимаго. Надписахом: Грозному непокориваго неприятеля пленителю»; «На стене на другой же стране на земли чепи, кандалы и прочия неволническия узы лежат. С надписанием: Себе победу и славу; врагом же погибель». Можно предположить, что для русского панегириста пленение шведских солдат приравнивается к гибели вражеской армии и с физическим уничтожением противника не ассоциируется. Однако далее Иосиф описывает пленение-убийство неприятеля: «Верху самых врат на приуготованной площадке, четырма мемомзинами держимой, поставихом персону изваянную мужественнейшаго, Богом умудреннаго, в бранех господних воздя и храбраго воина, пресветлейша-

го, великодержавнейшаго, великаго государя царя и великаго князя Петра Алексеевича, всея Великия, и Малыя, и Белыя России самодержца на прекрасном коне, львиною кожею в знамение мужества вместо чепрака одеяном, сидящую, от Славы же, персоны крылатая, трубящая, финиковый венец на главу его царскаго пресветлаго величества возлагающая, венчаемую, в римской одежде. Под конем же множество пленников убиенных лежащих» (Иосиф Туробойский 1979, 175).

Очевидно, что указанный отрывок описания Иосифа Туробойского по меньшей мере необычен: если на картине изображены шведские пленники, то почему они называются «убиенными», а не молящими о пощаде, если же речь идет об убитых, то почему специально оговаривается, что они пленники, а не поверженные враги? Об уничтожении врага Иосиф говорит неоднократно (например, «примирившиеся враги миловати, непокорливыя же смерти предавати»), однако насколько тождественны для русского автора понятия «пленение» и «непокорность», в тексте не отмечается. Пленники представлены на многих панегирических изображениях Петровского времени, но об их «убиении» речь не идет никогда. Так, в описании царского портрета «из кладовых Эрмитажа» отмечается: «Петр изображен в натуральную величину, стоя, в полных латах. За ним виден конь, которого ведет арап. Под ногами и у ног царя пленные турки и шведы» (Васильчиков 1872, 45), а на картине «Апофеоз Петра I», выставленной в Государственном Историческом музее, Петр написан сидящим на коне, под ногами которого изображены шведские пленные — они смотрят на российского монарха или протягивают ему свои шпаги.

Аналогичные изображения обнаруживаются среди описаний иллюминаций и фейерверков ближайшего послепетровского времени, однако они лишь подчеркивают необычность фрагмента «Преславного торжества». Так, «Изображение фейерверка и иллюминации на день новаго 1735 года» содержит следующее описание: «Зделанный на реке фейерверк состоит из пяти планов. На среднем и большем из оных показывается победоносное великодушие Ея Императорского Величества в сидящем образе. В правой руке держит оно образ победы, зделанный таким подобием, как он в древних историях описывается, а в левой военный жезл, лавровыми, муральными и корабельными коронами украшенный с утвержденным в верху двоеглавным орлом. На груди онаго висит на цепи медаль с Российским государственным гербом во изъявление его всегдашнего старания о государственном благополучии. Над балдахином, под которым оно сидит, читаются следующие слова: новые годы, новые триумфы. На четырех прочих по сторонам учиненных планов видны

пальмовые деревья с висящим на них оружием, у которых внизу изображены лежащие пленники» (Ровинский 1903, 211). Схожая картина представлена в описании фейерверка 1737 г.: «Внизу лежат связанные цепями Турецкия и Татарские невольники, а над всем изображением положены следующие слова: “к защищению веры и отечества Богом дарованная”». Подобные описания строятся по единому плану и обязательно заканчиваются упоминанием лежащих внизу пленников, правда, в отличие от текста Иосифа Туробойского, не «убиенных».

Близкие сюжеты наблюдаются на медалях и монетах, отчеканенных в честь шведских побед, однако подобный оксюморон не обнаруживается ни на самой картине, ни при ее описании. Так, на одной из посленавских монет изображен Карл XII, который «в обыкновенной одежде с поднятой шпагой в руке скачет через покрытое падшими русскими поле битвы» (Hildebrand 1874, 501); на одной из монет, посвященных шведским победам в Тридцатилетней войне, изображен шведский король Густав II Адольф «с непокрытой головой, в античном снаряжении и развевающейся мантии с жезлом в руке на галопирующем коне, который наступает на лежащих на земле врагов» (Там же, 123). На убитых или покорившихся врагов наступает конь Густава Адольфа, понять невозможно: в отличие от русского панегирического изображения, шведская картинка подобными пояснениями не сопровождается. Следовательно, можно предположить, что мы имеем дело с распространенным среди европейских панегирических изображений сюжетом: конь победоносного монарха попирает поверженных врагов.

Вместе с тем об «убиенных пленниках», лежащих под ногами коня российского царя, говорит современник событий, в то время как «врагами» попираемых конем шведского короля противников называет позднейший исследователь. Значит, реплика Иосифа Туробойского должна восприниматься как трактовка, а не простое описание этого изображения. Кроме того, в случае с изображением русского и шведских монархов речь идет о схожих, но все-таки разных изображениях: кони Густава Адольфа и Карла XII мчатся по полю битвы. Вероятнее всего, здесь имеется в виду момент сражения или недавнее его окончание. Находится ли Петр на поле битвы, из объяснения Иосифа Туробойского неясно; поэтому весьма возможно, что конь Петра попирает именно плененных, а не сраженных врагов.

Наше объяснение появления этого оксюморона является лишь гипотезой и требует дальнейшего подтверждения. Если предположить, что Иосиф не оговорился и настаивает на том, что пленные враги были

собраны и убиты, то, возможно, в своем описании русский панегирист опирался на хорошо известную в Древней Руси и многократно издававшуюся в Петровское время «Иудейскую войну» Иосифа Флавия. В последней книге рассказывается, что «во всех сирийских городах, через которые он проходил», Тит «устраивал великолепные зрелища, предавая смерти пленных евреев в ознаменование их поражения» (Иосиф Флавий 1993, 392). Косвенным подтверждением нашего предположения может служить «римская одежда», в которую одета «персона изваянная». Безусловно, римская одежда является неотъемлемой частью панегирического антуража и вполне традиционна для подобного рода триумфальных изображений. Так, в римской одежде изображался шведский король Карл XI, на указанной монете в «античной одежде» запечатлен и Густав Адольф. Однако возможно, что здесь загадочные «убиенные пленные» поняты как элемент римской культуры, и одевание изображенного на триумфальных вратах российского монарха должно эту связь подчеркнуть. На тех картинах, где Петр в рыцарском, а не римском облачении, пленные враги никаких римских ассоциаций не вызывают: на портрете «из кладовых Эрмитажа» Петр стоит «в полных латах», на картине «Апофеоз Петра I», царь одет в доспехи, поверх которых наброшен красный плащ.

Если наше предположение верно, то описание Иосифа Туробойского оказывается составной частью проводимой Петром политики уподобления новой России Римской империи*. В таком случае вызванная ориентацией русского панегириста на античные образцы «варварская» декларация идет вразрез с общепринятыми в Европе представлениями о необходимости милосердия по отношению к пленным врагам. Парадоксальным образом «приукрашенная» и пропагандистски значимая панегирическая реальность оказывается не менее «нецивилизованной», чем «неукрашенная» военная повседневность, о жестокости которой написано уже немало (Энглунд 1995; Laidre 1996).

Л и т е р а т у р а

Васильчиков 1872 — *Васильчиков А. А.* О портретах Петра Великого. М., 1872.

Живов 1996 — *Живов В. М.* Культурные реформы в системе преобразований Петра I // Из истории русской культуры. Т. III. XVII — начало XVIII в. М., 1996.

* Исследуя римскую имперскую символику в России Петровского времени, В. М. Живов приводит указанный фрагмент сочинения Иосифа Туробойского, однако без концовки, исключая указание на убитых пленных (Живов 1996, 544).

Иосиф Туробойский 1979 — *Иосиф Туробойский*. Преславное торжество освободителя Ливонии // Панегирическая литература Петровского времени. М., 1979.

Иосиф Флавий 1993 — *Иосиф Флавий*. Иудейская война. М., 1993.

Ровинский 1903 — *Ровинский Д. А.* Описание фейерверков и иллюминаций. 1674—1891 гг. СПб., 1903.

РГАДА — Российский государственный архив древних актов. Ф. 17. № 149. Описание Триумфальных ворот в Москве по случаю мира со Швецией. Л. 7 об.

Русская силлабическая поэзия 1970 — Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. Л., 1970.

Феофан Прокопович 1773 — *Феофан Прокопович*. История императора Петра Великого от рождения его до Полтавской баталии. СПб., 1773.

Щит веры 1913 — Щит веры. Саратов, 1913. Кн. 14—15.

Энглунд 1995 — *Энглунд П.* Полтава. Рассказ о гибели одной армии. М., 1995.

Glädie Spel och Ähre-Sång 1878 — *Glädie Spel och Ähre-Sång*. Som Uti en förträfflig OPERA, Hans Kongl. Mah:t Til Ähra och Hugnad Efter then emot Ryssarna ärhållna oförljkelige Segern Uppå then stora och lyckliga Carols-Dag Som war den 28 Januarii Uti thes Winterqwarter wid LaisSlått anstält af Kongl. Mah:ss Tro Man och Gen. MAJOR Högwälb:ne Hr: Grefwe STENBOCK // Samlade vitterhetsarbeten af svenska författare från Stjernhjelm till Dalin, utgifna af P. Hanselli. Upsala, 1878. D. 22.

Gunno Eurelius 1863 — *Gunno Eurelius*. Giöta Kiämpa-Visa om Koningen å Herr Päder // Samlade Vitterhetsarbeten af svenska författare från Stjernhjelm till Dalin. D. 6. Upsala, 1863.

Hildebrand 1874 — *Hildebrand B. E.* Sveriges och svenska konungahusets minnespenningar, praktmynt och belöningsmedaljer. Stockholm, 1874. D. I.

Laidre 1996 — *Laidre M.* Segern vid Narva. Början till en stormakts fall. Stockholm, 1996.

Palmskiöldiske samlingen 53 — Palmskiöldiske samlingen. 53.

Palmskiöldiske samlingen 386 — Palmskiöldiske samlingen. 386.

Then Stormächtigste Konungs 1721 — Then Stormächtigste Konungs / Konung CARL then Tolfte Sweriges / Göthes och Wendes &c. &c. Konungs PERSONALIER, Upläsne Wid Konglige Begräfningen / Som skedde uti Ridderholm Kyrkian I Stockholm Den 28 Februarii 1719. Upsala, 1721.

Н. М. Филатова

Самоубийство или цареубийство? Варианты польского национального поведения в эпоху романтизма

Эпоха конституционного Королевства Польского (1815—1830 гг.) — время, когда поляки переживали и осмыслили опыты существования национального государства в составе Российской империи под властью самодержавного царя, являвшегося одновременно польским конституционным королем. В тех исторических условиях немалую роль в национальном сознании играла идея борьбы и противостояния власти, с самого начала идентифицированной как чужая. Эти же годы были ознаменованы формированием в Польше романтического типа культуры и развитием комплекса национальных идей, которые детерминировал романтический дискурс — на первый план выступали не только проблемы свободы личности, но и свободы нации, не только чести и славы отдельного человека, но и всего народа в целом.

Олицетворением чужой власти были представители занимающей польский трон династии Романовых. Александр I, воссоздавший польскую государственность и подававший полякам надежды на ее расширение, заслужил, правда, вначале признание как «полонофил» и «воскреситель нации». Первое время его считали «своим» королем, воспринимая не как представителя самодержавной России, но как просвещенного европейца. Отход монарха от либерального курса в Королевстве Польском в 1820-е годы изменил его образ в польском сознании, придав ему отрицательные черты — хитрость, коварство, двуличие. Хотя «ангел мира» так и не стал героем ни одного значительного произведения, эмигрантская литература запечатлела его облик как часть собирательного образа «царя» — злодея и главного врага польской нации.

По-другому обстояло дело со следующим представителем российско-го самодержавия, сменившим Александра I на польском престоле. Николай I не изменил статуса конституционного Королевства Польского и выполнил обязательства, наложенные на него конституцией. Во исполнение этих обязательств в 1829 г. он короновался в Варшаве как польский конституционный монарх (правда, российской короной). Тем не менее было ясно, что он лишь вынужденно терпит особое положение Коро-

левства Польского и не разделяет полонофильства старшего брата. Николай I четко дал понять, что о надеждах на расширение своей территории полякам придется забыть. Его курс по отношению к Польше был жесток — главным событием польской жизни в первые пять лет правления Николая I стали следствие и процесс по делу Патриотического общества. Произвели на польскую общественность впечатление и казнь декабристов, и европейская политика царя, направленная на подавление национально-освободительных движений. Тираном и деспотом запечатлен Николай I в польской романтической литературе, создававшейся в эмиграции после подавления императором восстания 1830—1831 гг. и жестоких репрессий, которым подверглись его участники.

Впрочем, сложившийся в польской романтической литературе образ тирана как объекта национальной ненависти был скорее обобщением, нежели персонификацией кого-то одного из Романовых. Образы Александра I и Николая I порой сливались, как это произошло в «Отрывке» III части «Дзядов», скрывались за символизирующим русскую власть словом «царь». Для польского национального сознания фигура царя олицетворяла зависимость от самодержавной России, стоявшей — в понимании поляков — на низшем уровне цивилизационного развития. Подчинение Польши царю означало подчинение деспоту, сравнимому лишь с восточными, грозило нарушением национальной идентичности: «Пусть слово “родина” в три звука “царь” сожмется!» (Ю. Словацкий «Кордиан»). Само это слово олицетворяло деспота, не дающего жить родине (Подробнее см. Филатова 2007).

Живым воплощением русского деспотизма стал для поляков третий из братьев Романовых — великий князь Константин Павлович. Назначенный главнокомандующим польской армией, он стал фактическим наместником Королевства Польского, внедрившим в польскую жизнь тайный сыск и преследование за свободомыслие. В польскую армию, только что вышедшую из-под знамен Наполеона, он ввел чуждые ее духу порядки, распространил в армии телесные наказания солдат, жестокую и изнурительную муштру.

В отношениях с польскими офицерами Константин Павлович, как правило, не считался с их чувством достоинства и офицерской чести. Он требовал слепого послушания, а наказывая виновных, унижал их, навлекая на себя тем самым всеобщую ненависть. Во время парадов на Саксонской площади он, случалось, давал волю рукам, выталкивал офицеров из рядов, ставя при этом на место поляков русских и заставляя последних муштроваться польских солдат. Один раз на параде он приказал польским

офицерам взять винтовки и встать в ряды солдат, что противоречило представлениям о статусе офицера и исключало наказанных из офицерского корпуса. Тех, кто осмеливался протестовать, сурово наказывали — разжалованием, судом, заключением. Современник так писал о переходе польской армии под власть великого князя: «Это был трудный переход... перелом в умах и привычках, переход от сражений на полях воинской чести и славы к сражениям на Саксонской площади. На Саксонскую площадь шли с большими опасениями за свою судьбу, нежели когда-то в бой, потому что здесь можно было лишиться — и не один лишился — своих прежних заслуг, достижений молодости» (Цит. по: Tokarz 1917, 84). И это при том, что польская армия, сохранившая в эпоху Королевства Польского свои национальные символы, была одной из главных хранительниц национального чувства, а польские офицеры являли собой образец патриотизма. В поведении Константина Павловича они усматривали насаждение унижительных русских порядков, что лишь усиливало их сопротивление.

В контексте противостояния поляков деспотическому началу особое значение имели два типа действий, нашедшие осмысление и в художественной литературе. Это самоубийство и цареубийство. Если самоубийство стало реальным типом поведения польских офицеров, их протестом против попранного достоинства, то идея цареубийства реализовалась в основном как литературный мотив.

Говоря о лишении себя жизни как о типе поведения, мы имеем в виду те самоубийства молодых офицеров армии Королевства Польского, которые имели одинаковую подоплеку и стали ответом на неподобающие действия великого князя. Впечатляет уже само их число. Историки насчитывают 49 самоубийств офицеров в течение первых нескольких лет командования Константином польской армией (Askenazy 1908, 73). А. Ковальчикова полагает, что их могло быть и больше (Kowalczykowa 1987, 17). Случаи лишения себя жизни встречались и среди низших офицерских чинов и солдат. Все они произошли словно по одному образцу, имели широкий резонанс и воспринимались современниками как общественное явление.

М. Карпиньская, исследовавшая проблему самоубийств в польской истории 1815—1830 гг. с широким привлечением статистических материалов, разделяет в своей статье преломление темы самоубийства в литературе от самоубийств реальных (Karpińska 1999). Исторический и литературный материалы, однако, на наш взгляд, как нельзя лучше свидетельствуют о взаимосвязи литературы и жизни, их взаимопроникновении. Не отожд-

дествляя мир художественного вымысла с реальной типологией общественного поведения, обратим внимание на то, как литературные образцы определяли мотивацию поведения в случае с самоубийствами, и как, напротив, нереализованные в жизни общественные стремления (в данном случае идея цареубийства) воплощались в искусстве.

Самоубийства офицеров, пик которых пришелся на 1816 г., осуществлялись, как упоминалось, будто бы по единому сценарию. Публичное унижение офицерской чести лично Константином, прилюдное оскорбление, подчас действием, офицера, находящегося при исполнении своих обязанностей, унижительная угроза разжалования — все это не раз влекло за собой самоубийство. Вот что пишут мемуаристы:

«...Назавтра, в первый день Пасхи, всеобщим сожалением в городе была встречена весть, что Вильчек выстрелил себе в голову. Потом, один за другим, подобные случаи часто повторялись. Один раз, когда я зашел к приятелю, напротив входной двери сидел полковник граф Александр Ходкевич. Едва увидев меня, он сорвался с места, будто бы сильно удивленный. Подошел и отпрянул: “Извините! Мне показалось, я вижу офицера (он назвал фамилию Бесекерский), который вчера кончил жизнь самоубийством”» (Копораскі 1899, 81).

«...17 апреля в день Светлого Воскресения Христова великий князь поехал в казармы гвардейской пехоты, там караул то ли недостаточно быстро, то ли недостаточно прямо стал под ружье, он набросился на унтер-офицера и в бешенстве сказал, что разжалует его и велит дать сорок палок. Как только он уехал, унтер-офицер, не дожидаясь исполнения приговора, отошел за караульное помещение и там повесился на дереве» (Niemcewicz 1871, 281).

Эти свидетельства относятся к апрелю 1816 г. Но случались самоубийства и позже. Богуслава Маньковская вспоминала, что в апреле 1830 г., когда Константин публично оскорбил на Саксонской площади поручика Шкарадовского, молодой офицер дошел до караульного помещения, «вынул шпагу, оперся о барьер, приставил острый конец к груди и резко на нее бросившись, пронзил свое чистое, безвинно оскорбленное сердце» (Mańkowska 1920, 80).

Так или иначе упоминают самоубийства многие польские мемуаристы. Очевидно, что они широко обсуждались и комментировались, превратившись в факт общественной жизни. При этом современникам-полякам смысл поступков офицеров, подвергшихся публичному унижению, был ясен. Об этом свидетельствуют их комментарии: «Говорили, что это от избытка экзальтации, от ощущения того, что воинская честь запятна-

на» (Lelewel 1966, 255); «Не смея требовать удовлетворения от брата царствующей особы, слишком порядочные, чтобы проступком отомстить за обиду, слишком чувствительные, чтобы жить после оскорбления, они в самоубийстве искали конец мучениям» (Niemcewicz 1871, 178). Так интерпретировались на шумевшие случаи лишения себя жизни офицерами, несмотря на то, что подлинные причины самоубийств военных тщательно скрывались (прежде всего, от самого великого князя), и налицо было стремление лишить их гражданской подоплеки. Т. Липиньский, вспоминая о случаях самоубийств в армии, свидетельствует, что главнокомандующему «о каждом следовало дать объяснение причины лишения себя жизни — часто, скрывая настоящий повод, ссылались на несчастную любовь, отсутствие взаимности, измену любимой женщины и т. п. Таким образом, великий князь должен был составить представление о нашем народе как о влюбчивом и романтическом» (Lipiński 1883, 4).

Интересно, что живущей в Варшаве русской даме из окружения Константина Павловича факт частых самоубийств ни о чем не говорит. Во всяком случае, фиксируя его в мемуарах, она никак это не комментирует, хотя сама привычность самоубийств в Варшаве позволяет ей даже принять уличные выстрелы, знаменовавшие начало восстания 1830 г., за один из подобных случаев (Голицына 2005, 53).

И. Паперно в книге «Самоубийство как культурный институт» приходит к выводу, что самоубийство «подобно губке, впитывает в себя различные смыслы, и что в ходе истории культуры... эти смыслы подвержены своего рода мутациям». Так, в эпоху сентиментализма акт самоубийства приобрел дополнительный смысловой оттенок: испытание чувствительности и триумф иррационального в душе человека. Такой смысл имели «Страдания молодого Вертера», оказавшие огромное влияние на романтическую культуру. «Романтизм культивировал образ самоубийства — сотворенной, эстетически организованной смерти как “болезни века”» (Паперно 1999, 16—21, 23).

Однако, очевидно, что мотивации поведения польских офицеров имели мало общего как со страданиями юного Вертера, так и с самоубийствами героев польской романтической литературы (например, Густава из IV части «Дзядов» А. Мицкевича). Их мотивации были сходны с вертеровскими. Общим для них было лишь одно: переживание личной ситуации как несовместимой с жизнью.

Смерть польских офицеров была актом гражданского поведения. Самоубийство осуществлялось во имя чести и достоинства, причем так восстанавливалась честь, поправная русским деспотом (заметим, собст-

венным военачальником и братом монарха, занимающего польский трон, — вместе взятое это исключало возможность иного способа удовлетворения). Они отстаивали и свой мундир, и свою родину. Неслучаен выбор места для лишения себя жизни, на который указывает М. Карпиньская. Кроме самоубийств на квартирах, офицеры кончали с собой в Лазенках, под памятником Яну Собескому. Явно декларативный характер носило самоубийство одного унтер-офицера из Школы подхорунжих, который в 1826 г. застрелился в Саксонском парке, написав мелом на скамейке: «жертва ошибки и сопротивления, но не проступка. Будьте здоровы, Отчизна и друзья». Он также разбросал листовки, конфискованные полицией (Karpieńska 1999, 47—48).

Налицо своеобразная модель поведения, в которой смерть превращается не просто в поступок, сознательный выбор, но в декларацию идеи чести и свободы личности. Эта модель вписана в систему ценностей своей историко-культурной эпохи. В ней сплетаются конвенциональные нормы, регулировавшие в начале XIX в. поведение шляхтича, офицера и поляка. Дуэль, служившая средством самоопределения для благородного сословия, воспринималась как единственное средство смыть нанесенное оскорбление, определить и защитить свое личное пространство, восстановить справедливость. «Будучи актом, требующим от человека готовности добровольно поставить свою жизнь под угрозу, дуэль имеет нечто общее с самоубийством. Дуэль и самоубийство могут быть культурно и психологически взаимозаменяемы. [...] в некоторых случаях самоубийство, как и дуэль, могло способствовать восстановлению поруганной чести. Такое замещение требовалось в тех случаях, когда оскорбленная сторона не могла принудить обидчика к дуэли» (Рейфман 2002, 20—21).

Поступки оскорбленных офицеров воспринимались современниками в контексте кодекса дуэльного поведения. Заметим, что подобную природу носили и конфликты русских офицеров с великим князем. Способом примирения могло служить декларативное предложение Константина Павловича дать удовлетворение тому, кто считал себя им оскорбленным. Таким образом был однажды исчерпан конфликт великого князя с кавалергардским полком. Хотя нашелся смельчак — М. С. Лунин — готовый принять предложение Константина (вызвать на дуэль брата императора было, конечно, невозможно, но принять его вызов кодекс чести не запрещал); до дуэли дело, понятно, не дошло. Служащие в Польше российские гвардейцы иногда находили способы добиться извинений от великого князя. Отпор, данный расходившемуся военачальнику офицерами Литовского полка, как-то раз вызвал даже восхищение польских офицеров

и способствовал дружбе русского и польского полков (Макаров 1882, 78). Но конечно, не всегда попытки поставить на место Константина кончались так удачно.

Одновременно поведение офицеров, ставивших честь выше жизни, было романтизированным следованием классическим образцам трагедиям эпохи классицизма, античному герою Катону младшему (Утическому). В прочтении античных авторов смерть Катона, который покончил с собой в момент падения Римской республики, предпочтя смерть подчинению диктатуре Цезаря, являлась образцовым актом гражданского поведения. В XVIII в. фигура Катона младшего приобрела популярность благодаря трагедии Дж. Аддисона «Катон» (1713). В Польше в начале XIX в. этот исторический герой появлялся на страницах многих произведений и на театральной сцене. Так, Александр Ходкевич по мотивам пьесы Аддисона написал трагедию «Катон, или Катон в Утике», которая в 1817 г. была поставлена в Национальном театре Варшавы (Chodkiewicz 1809; это же сочинение было опубликовано в: Chodkiewicz 1817. См. также Szwankowski 1973). На Катона как на высокий героический образец ссылался Я. П. Воронич в «Святынище Сивиллы» (Woronicz 2002, XL, 100). Катон упоминался в самых разнообразных контекстах. Например, в исторической трагедии Т. Шумского о Петре I (посвященной Александру I и поставленной в Познани в 1816 г.) царевич Алексей, не желая изменить своим политическим убеждениям, кончает с собой с именем Катона на устах: «О Катон! Мой любимый кумир...» В предисловии к этой пьесе автор признавался, что хотел изобразить Петра I «как Кодра», а сына его Алексея «как Катона» (Szumski 1819, 1, 104). О том, что Катон присутствовал в сознании поляков еще раньше, сразу после утраты независимости, свидетельствуют «Беседы умерших» И. Красицкого, которые открывают разговор Катона и Солона о самоубийствах (Krasicki 1987).

В самоубийствах по модели смерти Катона главную роль играли идея свободы и гражданственности. Ю. М. Лотман усматривал в самоубийстве Катона образец для аналогичного поступка А. Радищева в 1802 г. По его словам, самооценка Радищева как «русского Катона», определила не только его собственное поведение, но и восприятие его поступка современниками. Самоубийство Радищева Лотман называет актом борьбы, сознательным героическим поступком, призванным служить воспитательным зрелищем для сограждан, уроком патриотической твердости и несгибаемого свободолюбия (Лотман 2002, 250—252).

Можно предположить, что сходной была мотивация поступков польских офицеров. Однако их поведение было окрашено и в романтические

тона — и не только потому, что налицо было стремление слить высокие литературные образцы с жизнью, но и потому что у них на первом плане, как всегда, оказывалась национальная идея, что сближало эти самоубийства с теми случаями, которые случались после очередных разделов Польши. Об этом свидетельствует, например, предсмертная записка Михала Вильчека, имевшая широкий общественный резонанс. Отважный офицер, отмеченный лично Наполеоном, писал: «Никогда ни правители Польши, ни даже их близкие, не погибали от руки поляка. Оскорбления, наносимые нам великим князем, таковы, что смыть их может только кровь. Возможно, наступит момент, когда я не совладаю с собой, потому предпочитаю умертвить себя, нежели запятнать позором убийства мой доселе невинный народ» (Цит. по: Askenazy 1908, 73). Так Вильчек берет на себя ответственность за всю нацию, декларируя гражданский, политический смысл своего поступка. Записка придает его самоубийству национальный масштаб и одновременно задает польским патриотам дилемму, ставшую знаменательной для национального сознания: каким путем можно спасти нацию, не уронив ее чести и славы, — смертью, направленной на себя или на врага-тирана?

Подобная трактовка самоубийства Вильчека — как альтернативы убийства царского брата — была упрочена польской литературой после восстания 1830 г. Когда во время восстания и после него в эмиграции создавалась возможность открыто обсуждать политические реалии Королевства Польского и методы борьбы против деспотизма, на первый план вышла идея царевубийства, таившаяся ранее в планах конспиративных организаций. Открывшиеся сведения о замыслах покушения на Николая I во время коронации 1829 г. в Варшаве послужили сюжетной основой сразу для двух литературных произведений: драмы Ю. Словацкого «Кордиан» и «Истории Вацлава» С. Гарчиньского.

Я. Чиньский в историческом романе-памфлете «Цесаревич Константин и Иоанна Грудзиньская, или Польские якобинцы», написанном по горячим следам событий в 1833 г., с изрядной долей вымысла описал деятельность Патриотического общества и его переговоры с декабристами. Дело происходит во время последнего визита Александра I в Варшаву. Герои романа, Лукасиньский и Пестель, строят планы убийства императора, смерть которого станет «лозунгом... освобождения России и Европы» (Czyński 1956, 143). Заговорщики «предназначили для него вид смерти, которая покажется его сторонникам естественной. Он умрет от яда. Тот, кто подаст его царю, уже находится вблизи его особы...» (Там же, 145). Революционеры стремятся положить конец царствованию не толь-

ко императора, но всей династии, ибо в России «царь — это точка пересечения всех лучей власти. Стоит разорвать этот высший узел, и все нити рассыплются, и анархия, способствующая великим реформам, позволит революционерам установить новый порядок» (Там же, 178). Мотив ожидания гибели царской семьи появляется и на следующих страницах — во время описания восстания декабристов и польского заговора во время коронации Николая I в Варшаве. Великий князь Константин в романе умирает, отравленный графом Орловым. Последние слова Лукасиньского, обращенные к нему, звучат так: «Да умрет царь так, как умирает царевич Константин!» (Там же, 376).

Следует сказать, что идея незапятнанности польской истории убийствами королей была чрезвычайно важна для польского национального сознания. Отразилась она и в литературе. В частности, в «Кордиане» Ю. Словацкого заговорщики голосуют «за» или «против» цареубийства, собравшись в подземелье костела возле гробниц польских королей. Вопрос о том, достоин ли царь смерти, в «Кордиане» даже не ставится, проблема состоит в нравственной оправданности греха и преступления против национальной традиции и законов гостеприимства. Такой же дилеммой мучаются заговорщики и в «Истории Вацлава» С. Гарчиньского — ведь до сей поры ни один польский король не принял насильственной смерти от руки поляка. В свете этой традиции символическое значение приобретает роль цареубийств в русской истории. Они создают разительный контраст национальных историй. Преступность самих царей, причастных к этим деяниям, служит оправданием планов заговорщиков, которые должны кровью смыть кровь с польской истории.

Представление о русской истории как о кровавой было прочно укоренено в польском сознании. Еще Ю. У. Немцевич в «Литовских письмах» (1812) противопоставлял мирную польскую историю привычным для России цареубийствам: «Загляните в московскую историю от Рюрика до наших дней. Что вы в ней найдете? Череду убийств: Иван убил Ярослава, Ивана задушил Василий, Василию приказал выколоть глаза Алексей... и так до Екатерины, Петра и Павла. Найдется ли хоть один благородный поступок, хоть след великодушия в монархах или народе? Даже мнимый основатель вашего величия, этот Петр Великий, правящий уже в XVIII в., — сколько же он совершил жестокостей!.. И с такими-то зверствами вы хотите считаться европейцами!» (Niemcewicz 1812, 55—56). Воображение романтиков поражало живое в памяти убийство Павла I — отца царственных «врагов Польши». (То, что этот заговор имел ту же тираноборческую подоплеку, что и польское покушение на великого князя Константина,

при этом в расчет не принималось). Шарф, которым был задушен Павел, стал в польской литературе своего рода символом цареубийства. О влиятельной русской аристократии — «боярах» — Я. Чиньский пишет: «Послушным они расточают милости, непослушным несут смерть. Царь правит Россией, они царем. Бьют ему челом, падают в ноги, пока он их слушает; стоит ему на шаг отойти от указанного пути, его ждут шарф или яд» (Czyński 1956, 368). В его романе великий князь Константин перед смертью видит деда, отца и брата: «Убитый Петр, задушенный Павел, отравленный Александр, издевательски смеясь, тянули меня за собой» (Там же, 371).

О том, насколько сравнение в этом плане двух историй было популярно, насколько оно обсуждалось в обществе, свидетельствуют и воспоминания. Идею незапятнанности польской истории усвоил и русский офицер Н. П. Макаров, служивший в Королевстве Польском в 1820-е годы. Он пишет: «Ни одна страница этой (польской. — *Н. Ф.*) истории не запачкана ни единой каплей крови ваших королей... Никогда рука поляка не поднималась на своего короля, какого бы он сорта ни был... А мы-то? А у нас-то православных? Запачканы, опозорены страницы нашей истории, залиты кровью освободителя, добрейшего, благодущнейшего из русских царей!» (Макаров 1882, 90). Очевидно, что он «впитал» эти идеи, общаясь с поляками.

Задавались ли в действительности польские конспиративные организации целью лишить жизни царя и его семью? В польской историографии споры о существовании «коронационного заговора» 1829 г. ведутся давно (начались они сразу после восстания, когда эта тема стала дискутироваться сначала в повстанческой, а потом в эмигрантской прессе). Достоверно известно лишь о наивном и несерьезном заговоре шести студентов Варшавского университета, инициированном В. Смагловским. Эта тайная организация возникла в 1829 г., ее участники своей целью избрали покушение на царя и хотели возвести на польский престол сына Наполеона Бонапарта герцога Рейхштадтского. Заговор просуществовал несколько недель, после чего был раскрыт, а его участники подверглись шести дням административного ареста (Kamiński 1963, 184; Krauschar 1909). Результатом деятельности организации Петра Высоцкого, основанной в 1828 г., стало, как мы знаем, нападение на Бельведерской дворец с целью захвата в плен или убийства великого князя Константина. Известно, что на этапе подготовки покушения — когда влиянием в этой организации стал пользоваться Ю. Заливский, верх взяли радикальные планы. Смерть Константина должна была, по мысли Заливского, повер-

гнуть в страх всех союзников соглашения с Россией. Что же касается Николая I, то прямых подтверждений, что офицеры и подхорунжие — члены организации Высоцкого — готовились к его убийству, нет. Это вполне понятно, ибо после 1831 г. они стремились скрыть свои подлинные цели от следствия. Однако некоторые историки уверены, что такой заговор существовал, о чем, по их мнению, свидетельствуют высказывания многих людей, посвященных в него (Tokarz 1925, 242).

Как бы то ни было, для нас важно другое. Идея убийства царя и его наследников проговаривалась, обсуждалась и была актуальна для польского революционного дискурса конца 1820-х — начала 1830-х годов. Споры шли о средствах, ведущих к независимости Польши, о том, следует ли взять под стражу царственное семейство, или же уничтожить. О них рассказывали эмигранты, рассматривая цареубийственные замыслы как свидетельства готовности поляков к героическому поступку и неравной борьбе во имя великих целей — свободы нации и всего славянства. Покушение на жизнь властителя в их интерпретации представлялось подвигом. Оно должно было, по словам учащегося Школы подхорунжих А. Лаского, знаменовать «достойное пера Данте или Шекспира» начало восстания. Он вспоминал: «Несколько унтер-офицеров из Школы подхорунжих еще до 1828 г. отважились на великое, страшное, но верное дело. Их исполинский замысел сулил великие результаты. [...] Разыгрывалась судьба всего славянства; от Невы до Одера поднялась бы кровавая борьба, начатая на Саксонской площади кровью помазанника Божьего и всей его семьи, быть может, спустя несколько минут после того, как он возложил бы на свою голову непольскую корону и посмел бы уравнивать скипетр прекраснейшего славянского рода с астраханским, казанским и сибирским. [...] По чьему наитию была задумана эта сцена грандиозного цареубийства, которым хотели заложить краеугольный камень нового политического бытия Польши, а может быть, и облика всего Севера? [...] То, что царь не понес наказания за раздел Польши, что мы не показали тогда примера, как ужасно мстит народ за причиненные обиды, за преступления коронованных разбойников — преступления, невиданные в христианском мире, — кто тому виной?» (Bizan, Hertz 1972, 251—252).

Таким образом, смерть царя должна была стать не просто удалением неугодного правителя, но историческим возмездием за ликвидацию польской независимости. А. Гуровский называл цареубийство «страшной и одновременно прекрасной идеей». По его словам, «Москва могла бы в один момент понести заслуженную кару за раздел Польши» (Цит. по: Bizan, Hertz 1972, 255). Неизвестный автор на страницах эмигрантской

прессы сообщал о взглядах некоторых политических деятелей накануне восстания следующее: «М. Мохнацкий поддерживал идею революции, но при обязательном условии истребления всей императорской семьи — непременно всей, — а если нет, то нет. [...] Титус Дзялыньский... советовал убить царевича на балу у Замоиских, на прогулке, в собственных комнатах. Но только убить ...» (Цит. по: Bizan, Hertz 1972, 256).

Противники же этого деяния традиционно ссылались на несоответствие кровавых планов благородному польскому характеру, на то, что поляк никогда не поднимал руки на своих правителей. Впрочем, этот тезис мог оборачиваться и против его приверженцев. В 1831 г. провинциальная газета «Сандомежанин» писала: «Польский народ гнушается сегодня этой похвалой в отсутствии мужества — в том, что он “никогда не пачкал рук кровью властителя”». Если бы 24 мая 1829 г. он поразил в сердце русских деспотов, Франция, Австрия, Англия, а может быть, и сама Россия радовалась бы двум трупам. Бог простил бы это преступление как следствие исчерпавшегося терпения, а поляки скорее и действенное разожгли бы искру революции, которая должна вернуть Европе политическое равновесие» (Цит. по: Zajewski 1963, 85).

Искусство дописывает то, что не было осуществлено в жизни. В польской романтической литературе тираноборческий мотив стал одним из доминантных. Царь-тиран наделен в ней чертами не-человека. (Имеются в виду и патриотическая лирика, и романтические драмы А. Мицкевича и Ю. Словацкого, и произведения С. Гарчиньского, С. Гощиньского, Я. Чиньского и др.). Он воплощает абсолютное зло, подчинен дьявольским силам, что выводит его за рамки христианской общности, связанной одной верой. Его душа преступна и связана с миром не-живых. Убить царя — значит убить идею, чуждую польскому духу, уничтожить не человека, а символ деспотизма.

Проблема цареубийства стоит в этих произведениях перед романтическими героями. Преступный властитель и подстерегающий его заговорщик-мститель — это классические фигуры польской литературы 1830—1840-х годов. Константин Гашиньский в стихотворении «Видение царя» (1834) воспользовался библейским мотивом таинственной надписи на стене царского дворца, нанесенной во время пиршества, когда поднимались «забрызганные польской кровью бокалы». Смысл надписи таков: «Дрожи, царь, твои дни сочтены». Корнелий Уейский в стихотворении 1841 г. «Монолог Анкарстрема» — шведского дворянина, который в XVIII в. застрелил короля-тирана на бале-маскараде, — выражал настроения романтических бунтарей.

Сцены голосования заговорщиков по поводу того, следует убивать царя или нет, — один из кульминационных моментов в «Кордиане» и «Истории Вацлава». Художественные тексты убеждают в том, что рациональные аргументы против покушения чужды романтическому сознанию. «Царь, украв отчизну, нашу Польшу, ужель не знал, что смерти он достоин?» — вопрошает герой Ю. Словацкого Кордиан, одетый в мундир подхорунжего (Словацкий 1960, 641). Кордиан готов взять на себя ответственность за этот поступок, сняв грех убийства с душ остальных заговорщиков. Со шпагой в руках он идет ночью в царскую спальню, где царя мучают предчувствия собственной смерти, но осуществить задуманное герою мешают Дьявол, Страх и Воображение. На пороге царской спальни он падает без чувств.

Мотив цареубийства вводится в художественные тексты и как выражение народных чаяний. В стилизованной под фольклор песне Феликса из третьей части «Дзядов» тираноубийство становится целью жизни ссыльного узника. Он готов специально для этого выковать топор, вырастить лен и коноплю, чтобы из нитей сделать для царя «шарф», и даже жениться на татарке, «чтоб сын в изгнании рожденный / Как Пален, задушил царя» (Мицкевич 1952, 153). Стремлением к расправе пронизаны в драме «Кордиан» высказывания сапожника, солдата, поющего «Царя похорони нам, Боже» (Словацкий 1960, 625), «старика из народа», готового взять на себя и своих детей грех искоренения всего царского рода — царя, царицы, наследника и царских братьев. Можно утверждать, что не осуществленное в реальности цареубийство реализуется виртуально в аллегорически-символических конструкциях.

По-другому тема смерти царя обыгрывается в еще одном произведении Ю. Словацкого «Рассказе Пяста Дантышка герба Леливы о путешествии в ад». Используя архаический мотив путешествия в ад, поэт населяет преисподнюю реальными историческими персонажами — в первую очередь, русскими царями. Петр I и Екатерина II — две главные фигуры на пути героя по преисподней. Труп Екатерины II находится в самой жуткой стадии разложения. (Своего рода фасцинацию смертью Екатерины II, почти садистское описание ее умирания, описанного только через телесный код, можно встретить и в дневниках Ю. У. Немцевича (Rudkowska 2002, 105).) На трупе исполина Петра высится целая башня из мертвых тел. Будто царским пурпуром залит он кровью казненных. Мертвецы и на том свете присягают ему в верности, только в поднятых для присяги руках пылает адский огонь. Как и у Данте, эти страшные и отвратительные

сцены являют сущность земных дел самодержца, его подлинное обличье, за которое он несет справедливое наказание на том свете.

Помещен в ад не только умерший в 1831 г. великий князь Константин Павлович, которого там топчут копытами невымуштрованные дьяволы-всадники. Политические антипатии Словацкого побуждают его, подобно Данте, поместить в ад и еще живого в то время императора Николая I. Это, по его собственному признанию, должно было свидетельствовать, что «царь, восседая на троне, является лишь мимолетным призраком, что он уже труп, что он и душа его в действительности мертвы и пребывают в аду» (Словацкий 1960, 787).

Встречается на пути польского шляхтича по преисподней и лес самоубийц, которые, как комментирует Словацкий, «стрелялись в Саксонском саду и пистолетными выстрелами часто пугали соловьев, спокойно свивших гнезда в темных каштанах» (Примеч. Ю. Словацкого. Словацкий 1960, 785). Лес, в котором говорят деревья, заключающие души самоубийц, был изображен также у Данте. В интерпретации Словацкого офицеры, покончившие с собой, пребывают в аду и заслуживают порицания не только потому, что совершили грех. Они отказались от активных действий и сопротивления, борьбы со злом во имя освобождения родины:

Вы из-за личных мелочных обид
Пожертвовали всем... О грех! О стыд!
Проклятье вам! Томитесь тут — во мраке!
Нет, подлинные, честные поляки
В борьбе суровой в прошлые года
Себя не убивали никогда!
И о таком стыде не слышно было
Над гордою Тадеуша могилой![...]

Позор тому, кто сам в себя стреляет!
В нем Бога нет! В нем Польша умирает!
И, все святое в сердце погубя,
В неосвященной яме он ложится
И спит, когда в других душа томится.
О! Все вы, как предатели, черны!
Так стойте же — покорны и смиренны —
Под сводом тьмы на перепутьях мира!

Таким образом, если вспомнить дилемму офицера Вильчека, литература не только не возвеличила его поступок, а противопоставила смерть, направленную на врага, смерти, направленной на себя. Христианская

этика не могла оправдать самоубийства — не возвела его в разряд героического поступка и этика патриотическая. К. Бродзинский в произнесенной в разгар восстания «Речи о польской национальности» (1831) также упоминал самоубийства в негативном контексте. Он вспоминал о них, желая подчеркнуть результаты дурного влияния российского гнета на нравы в обществе. Случаи лишения себя жизни поэт считал неизвестными до той поры польскому народу и ставил их в один ряд с таким феноменом, как ненависть между поколениями.

Итак, романтическая литература возвела в абсолют жертвенность во имя идеи освобождения отчизны. Этика романтизма предполагала сознательный выбор пути, ведущего к мученической смерти. Однако понятие «патриотическая жертва» все же не подразумевало преднамеренного самоубийства (Kowalczykowa 1986, 212). На первый план романтизм выводил идею борьбы. Поэтому гораздо большую карьеру в литературе сделал мотив цареубийства. Рассматривая самоубийство и цареубийство как грех, романтики все же находили больше оправданий для последнего, вводя его в контекст борьбы добра и зла, романтизируя и героизируя.

Л и т е р а т у р а

Голицына 2005 — *Голицына Н. И.* Воспоминания // Война женскими глазами. Русская и польская аристократки о польском восстании 1830—1831 гг. Вступ. статья, составление В. М. Боковой, Н. М. Филатовой. М., 2005.

Лотман 2002 — *Лотман Ю. М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII в. // *Лотман Ю. М.* История и типология русской культуры. СПб., 2002.

Макаров 1882 — *Макаров Н. П.* Мои семидесятилетние воспоминания и с тем моя полная предсмертная исповедь. СПб., 1882. Ч. 4.

Мицкевич 1952 — *Мицкевич А.* Собр. соч. в 5 т. М., 1952. Т. 3.

Паперно 1999 — *Паперно И.* Самоубийство как культурный институт. М., 1999.

Рейфман 2002 — *Рейфман И.* Ритуализованная агрессия. Дуэль в русской культуре и литературе. М., 2002.

Словацкий 1960 — *Словацкий Ю.* Избр. соч. в 2 т. М., 1960. Т. 1.

Филатова 2007 — *Филатова Н. М.* Образ русского царя в литературе польского романтизма // Адам Мицкевич и польский романтизм в русской культуре. М., 2007.

Askenazy 1908 — *Askenazy Sz.* Łukasiński. Warszawa, 1908. Т. 1.

Bizan, Hertz 1972 — *Bizan M., Hertz P.* Głosy do «Kordiana» // *Słowacki J.* Kordian. Warszawa, 1972.

Chodkiewicz 1809 — *Chodkiewicz A.* Katon, czyli Katon w Utyce. Warszawa, 1809.

- Chodkiewicz 1817 — *Chodkiewicz A.* Pisma wierszem i prozą. Warszawa, 1817. T. 1.
- Czyński 1956 — *Czyński J.* Cesarzewicz Konstanty i Joanna Grudzinska, czyli Jakubini polscy. Warszawa, 1956.
- Kamiński 1963 — *Kamiński A.* Polskie związki młodzieży (1804—1831). Warszawa, 1963.
- Karpińska 1999 — *Karpińska M.* Oblicza romantycznego taedium vitae // Przegląd Historyczny. 1999. T. XC. Z. 1.
- Konopacki 1899 — *Konopacki Sz.* Pamiętniki. Warszawa, 1899. T. 2.
- Kowalczykowa 1986 — *Kowalczykowa A.* Samobójcy romantyczni // Style zachowań romantycznych / Pod red. M. Janion i M. Zielińskiej. Warszawa, 1986.
- Kowalczykowa 1987 — *Kowalczykowa A.* Warszawa romantyczna. Warszawa, 1987.
- Krasicki 1987 — *Krasicki I.* Rozmowy zmarłych / Oprac. Z. Libera. Warszawa, 1987.
- Krauschar 1909 — *Krauschar A.* Spisek koronacyjny z 1829 r. w świetle prawdy historycznej. Kraków, 1909.
- Lelewel 1966 — *Lelewel P.* Pamiętnik i diariusz domu naszego. Wrocław, 1966.
- Lipiński 1883 — *Lipiński T.* Zapiski z lat 1825—1831. Kraków, 1883.
- Mańkowska 1920 — *Mańkowska B.* Opowieści dziewczęce. Lwów, 1920.
- Niemcewicz 1812 — *Niemcewicz J. U.* Listy litewskie. Warszawa, 1812.
- Niemcewicz 1871 — *Niemcewicz J. U.* Pamiętniki 1809—1820. Poznań, 1871. T. 2.
- Rudkowska 2002 — *Rudkowska M.* Niemcewicz i Rosja // Julian Ursyn Niemcewicz: pisarz, historyk, świadek epoki / Pod red. J. Wójcickiego. Warszawa, 2002.
- Szumski 1819 — *Szumski T.* Piotr Wielki, czyli Miłość Monarchy do Narodu. Tragedia oryginalna w 5 aktach. Poznań, 1819.
- Szwankowski 1973 — *Szwankowski E.* Repertuar teatrów warszawskich, 1814—1831. Warszawa, 1973.
- Tokarz 1917 — *Tokarz W.* Armia Królestwa Polskiego (1815—1830). Piotrków, 1917.
- Tokarz 1925 — *Tokarz W.* Sprzysiężenie Wysockiego i Noc Listopadowa. Warszawa, 1925.
- Zajewski 1963 — *Zajewski W.* Uwagi historyka nad monografią o Kordianie // Przegląd Humanistyczny 1963. № 6.

Г. Д. Гачев

Смерть — как сотрудник Жизни

15.1.2007. Когда объявил тему: «Смерть — как сотрудник Жизни», Свирида тут же отозвалась, с-острила: «Внештатный?..»

А ведь тоже смысл имеет: входит ли как необходимый элемент, составная часть в корпус-состав Жизни — или сбоку пришла, как чуждое нечто, напасть?.. Так ведь и в Библии: Смерть вошла с грехопадением человека, по наущению Змия, Сатаны: за грехи покараны прародители: «Смертию умрете!» Но не от Бога она. И в Ветхом Завете чётко говорит он: «Бог смерти не создал» (Прем. 9.14). И цель человечества по Христу: чтоб «Главный враг истребится — Смерть!»

И в эту сторону трудится и мыслит линия «активно-эволюционного христианства», пророк которой у нас в России — Николай Федоров и более робко — мыслители русского религиозного философского ренессанса рубежа XIX—XX вв., начиная с концепции «БогоЧеловечества» Вл. Соловьёва. А ныне, после успехов науки и идеи ноосферы — идеология «русского космизма» — и то, что развивается последователями Федорова: борьба со смертью и изгнание ее не внешне, силою Бога, а в сотрудничестве Человечества, вооруженного наукой, что прекратило бы распри народов, стран и классов. Одоление Смерти воистину есть как цель — высшее, что может себе поставить Человечество в его развитии.

Но вся Культура Человечества в доселешней истории состоит в ориентации на присутствие Смерти — она вырабатывала пути и формы и одоления ее, и примирения, начиная с ритуалов погребения и плачей... Такое разнообразие и изощренность идей в этом ключе являет театр Культуры, что провести парад сюжетов и концепций в диалоге внутри Бытия меж Жизнью и Смертию — имеет смысл.

Во-первых, само замыкание их в такую именно пару, «оппозицию» — не обязательно. Это частный случай. Жизнь может тождествоваться с Бытием вообще — более широким понятием. Или выступает как Вечная Жизнь, а то, что мы видим, как смерть ЭТОГО существа, индивида, животного, растения, — это метафора, смена форм Жизни, метемпсихоз, переселение души в разные существа... И это уже одна из концепций

примирения со смертью: что из меня цветочек (или лопух Базарова) будет расти — и в этой интонации описание могилы Базарова Тургеневым: красота ее и мир свидетельствуют «о жизни бесконечной». Это — пантеизм, растворение, рассеяние остроты переживания кончины любимого существа. Тут расслабление полярности. Как и метемпсихоз. Религии с переселением души в разные существа в Индии (индуизм, буддизм...) — это инструмент воспитания живых существ: как провел ЭТУ жизнь — в соответствующее существо воплотишься... Но и ей потом дан шанс: прожить благочестивой свиноматкой — и тогда в очередном рождении она может и обезьяной божественной (как Хануман) или богом засуществовать... Воспитательную роль имеет и концепция грехопадения в книге Бытия. Смерть попущена Богом-Творцом в мир и жизнь людей, как завод-мотор эволюции, истории, совершенствования. Зная обреченность на срок, человек внутри этих рамок, под страхом и кнутом конца — «И жить торопится, и чувствовать спешит»*. В убегании от смерти он развивает таланты и потенции творчества — и вот труды и плоды Культуры: «Так, весь я не умру! Душа в заветной лире Мой прах переживет И тленье убежит...» Вот канал открыт для продолжения жизни — в делах, сочинениях, в памяти людей, истории. Ну и — деторождение: продолжаться в гене и роде, в потомстве Любви, в творчестве Эроса — тоже способ одоления Смерти Жизнью. Это — самый общий, божественный, благословенный: ибо в нем Любовь (что есть Бог, Его субстанция) побеждает Смерть.

Страх и Любовь — это уже из оперы чувств, воспитания Души в человеке. Страх высокий — Божий (не прогневить Отца-Творца!) может осилить страх низкий, животный — смерти. Так же и страх перед мнением людей, общества, стыд — чувство собственного достоинства: со-весть и честь — осиливают малодушие перед лицом Смерти. Ну и сказано: «Совершенная Любовь изгоняет страх». Это — в святых. Но и в матерях, готовых на жертву, и в любящих...

Теперь рассмотрим: как работает Смерть в хозяйстве Бытия?

По Гераклиту: «Огонь живет земли смертью, воздух живет смертью огня, вода живет смертью воздуха, а земля — смертью воды». И вот прямо уравнения: «Смерть земли = рождение воды, смерть воды = рождение воздуха, (смерть) воздуха = (рождение) огня, и обратно» (Антология 1969, 275). Тут идея Тождества сих существ: Жизнь, Смерть — без ценностно-нравственного акцента, как «Добро» и «Зло», к которым профанная мысль человека склонна приурочивать первую пару понятий. Но и высший

* Стих П. Вяземского, взятый Пушкиным в эпиграф к «Евгению Онегину».

ум Бога — как Вседержателя (Пантократа) Творения «философски» примирительно смотрит на сии различия и дифференциации человеческого ума. Богу-то все элементы Бытия надо согласовывать — и оправдывать. И вот в «Фаусте» Гёте в Прологе на небесах разговаривают благодушно Господь с Мефистофелем (= представитель антипода Бога, Сатаны) — и так объясняет надобность искушений и «зла» для воспитания человека:

Слаб человек: покорствуя уделу,
Душа его стремится к покою, потому
— Дам беспокойного я спутника ему:
Пускай его он побуждает к делу!

(пер. Холодковского).

Это идея Творческого Зла, особенно разработанная в культуре Германии. И Якоб Бёме в «Авроре, или Утренней заре в восхождении» влюбчиво лично сражается с «Господином Люцифером», нанося ему пощечины и радуясь, как спортсмен на ринге, после каждого удачного удара. И Новалис в «Гимнах ночи» развивает Гераклитов тезис «Война есть Отец всего» и Смерти как блага: «Люди должны убивать друг друга. Это благороднее, чем падать сраженным судьбой. Они идут навстречу смерти. В смерти живет воинственный дух. На земле война у себя дома. Война должна существовать на земле» (Цит. по: Горский 2004, 629). Тут Германский ум, Логос усиливается встать на точку зрения Бытия. Тут и Гегель — с позиции Абсолюта превзойдя человека — «человеческое, слишком человеческое». Туда же и Ницше: «Сверхчеловек», и Вагнер — приятие трагедии. И вообще: с точки зрения Бытия, Истории — есть ли Смерть?

Есть изменение, начало, конец явления какого: вон вспучилась гора на месте ровном, иль море образовалось (Каспийское... на провале земли, но «смерть» ли это равнины и «жизнь» горы иль моря?...). А в Эволюции «вымирание» ихтиозавров — просто смена «фауны» там пермского иль юрского периодов. Иль в Истории — когда «погибоша аки обре» — этнос такой)? Или когда Гея-Земля переполнилась населением человека и взмолилась богам облегчить ее бремя — и тогда с Олимпа наслали Эриду = Раздор — и пошли народ на народ войною, и облегчилась Гея... Да и Бог Библейский насылает потоп — истребляет род людской почти... Что ему до человечков. Он, Творец, и из камней может создать человечков, — сказано в Библии... Что это: Жизнь или Смерть? Нет: Творение и Изменение в «равнодушии природы». Как в том же «Фаусте» панорама

Возникновения и Разрушения и снова Сотворения: «На станке ткem одежду веков».

Так что понятия «Жизнь» и «Смерть» — это для Человечества, в его обиходе. А еще точнее — для человека: особи, индивида, личности. И тут целый универсум и понятий, и переживаний СУЩЕСТВОВАНИЯ. Экзистенциальная проблема. И тут уже вопросы: «Смысл Жизни», отношение к Смерти — своей, ближних, вообще: примирение, или борьба, темы: Бессмертие, Вечная жизнь... Религия — как «вос-соединение» себя, индивида — с Целым. И перенимаются термины-имена: от «Космоса» — человек = «микрокосм», в нем «Вселенная». И наоборот: экзистенциального уровня понятия: «жизнь», «смерть» — переносятся в метафоре — на ВсеЦелое. И тогда «гилозоизм» = весь мир — Живое существо; отсюда и «анимизм», «живое вещество» у Вернадского, «пантеизм» — и легче умирать, растворяясь, перевоплощаясь: в нарцисс, реку, пароход «Нетте»...

Также и экзистенциальное понятие «смерть» — из человеческого уровня переносится на Все-целое, как всеобщая категория Бытия. Такой ход — в стихотворении Баратынского «Смерть». Это — гениальная синекдоха = часть представляет за Целое.

Смерть дщерью тьмы не назову я
И, раболепную мечтой
Гробовый остов ей даруя,
Не ополчу ее косою.

Традиционные образы смерти — отвергаются как клише профанного сознания, из кругозора раба. Мудрый же, «гомо сапиенс» употребляет свою способность — разум, чтобы поднять себя за волосы и взглянуть из всеобщих (в)идей Бытия:

О, дочь верховного эфира!
О светозарная краса!
В руке твоей олива мира,
А не губящая коса.

«Эфир» — это самый тонкий из стихий вид материи на переходе в дух. «Верховный эфир» — это Зевс, и русский поэт-философ одаряет его еще одной дочерью, наряду с Афиной-Мудростью, Афродитой, Артемидой... и одаряет ее смысловым атрибутом: «олива мира» — эмблема Блага, не войны и вражды, как «губящая коса».

И далее идет музыкально-философская разработка этого мотива, как в сонатной форме после экспозиции:

Когда возникнул мир цветущий
Из равновесья диких сил,
В твое хранение всемогущий
Его устройство поручил.

То есть: из Хаоса — Космос, так что Смерть — хранитель структуры, заведующий порядком, чтоб одна сила не брала верх над другой, устоя цивилизации, страж законов.

И ты летаешь над твореньем
Согласье прям его лия,
И в нем прохладным дуновеньем
Смирять буйство бытия.

Как надзиратель свыше, архангел-хранитель с опахалом прохлады разгоряченным в страстях и распрях, учреждая гармонию, консонанс диссонансом.

Ты укрощаешь восстающий
В безумной силе ураган,
Ты на брега свои бегущий
Вспять возвращаешь океан.

Стихийные образования и силы Природы транспонируются в Культуру. Смерть — как садовник: вершит обрезание уродливо разрастающимся чудишам, титанам («титайноо», по-гречески, — «протягиваю»): аморфное «протяжение» структурируя в пространство и формы. Так ведь и Зевс по «Теогонии» Гесиода в борьбе с космогонической с титанами, сыроземными и безмерными, как ящеры, выжег огнем мир и всё расплывавшееся вогнал в свои формы-особи, так что выпростались пустоты, не занятое пространство и время для развития и свободы — в эволюции и истории: место для будущего!..

Даешь пределы ты растенью,
Чтоб не покрыл гигантский лес
Земли губительною тенью,
Злак не восстал бы до небес.

Тут главное слово — «предел». Среди знаменитых пифагорейских пар: Предел и Беспредельное (Апейрон, Безмерное) — и это на стороне негативных категорий, тогда как Предел — среди позитивов, где и Единое, Мужское, Свет, Мера, определение, рации.

Таково соработничество Смерти Богу-Творцу в устройении Бытия. Ну а во человечестве как?

А человек! Святая дева!
Перед тобой с его ланит
Мгновенно сходят пятна гнева
Жар любострастия бежит.

«Мemento мори» = память о смерти — инструмент воспитания души, чувств, умерения страстей и одоления смертных грехов. Вот жадность: что с собой ТУДА заберешь? И «много ли человеку земли надо?» Но и страданию, печали, болезни — наступит конец: «всё пройдет!», «всё равно!» — успокоение, примирение, благо...

Дружится праведной тобою
Людей недружная судьба:
Ласкаешь тою же рукою
Ты властелина и раба.

То есть устроитель она и Социума — Общества: Справедливость (что исследуется как искомое Сократом в «Государстве» Платона); равенство социальное и Братство (Дружба и Любовь) учреждаются: на страже «принципов 1789-го года». И агент она Истории: смена поколений и в творчестве, и во власти — особенно. И вот итоговая строфа в сем гимне Смерти, как божеству — наподобие гомеровских гимнов богам и богиням Олимпа:

Недоуменье, принужденье —
Условье смутных наших дней,
Ты всех загадок разрешенье,
Ты разрешенье всех цепей.

Тут — спад, шаг в сторону энтропии, упрощение Бытия. Насколько в предыдущих строфах вздымались «Альпы проблем» (по выражению Канта: «Где обычные люди и умы проходят мимо, передо мною возникают Альпы проблем») — и развертывалось богатство и многосложность Бытия, — настолько каденция недостойна разработки, если выражаться языком музыкальной, сонатной формы. Стиль равнины русской загасил огни, сравнял горы, уложил утомленного усилием жить — на обломовский диван, что тоже прекрасно выражено у Баратынского в стихотворении:

На что вы, дни! Юдольный мир явленья
Свои не изменит!
Все ведомы, и только повторенья
Грядущее сулит.

Так что — зачем и жить? Раз ряд однообразный впереди?.. И всё равно?
Через это стихотворение мы перешли от Космоса, от функции Смерти в организации ВсеЦелого, — к переживанию ее Жизни человека.

II

А уж этот, экзистенциальный оборот взятого сюжета я представлю записью из своего опыта, а именно — размышлением—переживанием в жанре «жизне—мысли» из сочинения «Зимой с Декартом», писавшегося зимой 1972—73 г., в котором я вел поиски смерти. Ведь выносят смерть в место вне себя: где смерть найдешь, встретишь — как герой сказки: по этой дороге пойдешь — Смерть свою найдешь, по той — голову сложишь (значит, это не то же самое, что найти Смерть)... Кошей Бессмертный оттого таковым себя сделал, что сумел реально опредметить свою смерть, вынести ее вне себя, из дома-тела, существа своего — и запрятать. Но зато он и стоит как жуткий образ совершенного отчуждения, образ Смерти. Он ведь не «Вечно живой», а именно «Бес-смертный»: т. е. Смерть дает ему атрибут и суть. Мы же, люди, — смертные, зато и истинно живые: оттого, что не реально, а в иллюзии можем вынести смерть за скобки себя, отчуждить от себя — просто не думать о ней (как Эпикур рассуждением удалил ее, доказав, что мы со Смертью не встречаемся, так как, когда я есть, — ее нет, когда ж она есть — меня нет).

Но тогда почему душа имеет эпитет «бессмертная», как Кошей, а не «вечно живая»?

Л и т е р а т у р а

Антология 1969 — Антология мировой философии. М., 1969. Т. 1.

Горский 2004 — *Горский А. К.* Н. Ф. Федоров и современность // Н. Ф. Федоров. Pro et Contra. СПб., 2004.

Т. И. Чепелевская

Темы жизни и смерти в повести Ивана Цанкара «Курент» (1909)

Древний сказ «Курент», а именно такое авторское жанровое определение получило произведение, написанное в 1909 г., восходит к тем произведениям словенской литературы, которые, опираясь на фольклорно-мифологические сюжеты, поднимали важные темы современности.

Отношение И. Цанкара к фольклору менялось на протяжении всего его творчества: от почти индифферентного в начале его писательской карьеры, когда «наивность» народной культуры воспринималась им как нечто чуждое, не соответствующее поэтике символизма, до глубоко заинтересованного в более поздние годы, когда он активно использует и трансформирует фольклорное наследие словенцев, добиваясь необычайного символического обобщения фольклорных образов. Они становились сюжетообразующей основой таких его произведений, как повести «Бродяга Марко и король Матьяж» (1905), «Курент» (1909), драма «Прекрасная Вида» (1911).

Внимание к фольклорным и мифологическим сюжетам активизируется у Цанкара как своеобразный протест против умаления значимости, а подчас и неприятия народного искусства представителями современной ему профессорской среды и рядом литераторов того времени. Вовлеченный в начале XX в. в дискуссию по поводу того, что считать истинно народным творчеством, он решил (и не раз выделял эту мысль в своих письмах) создать пример того, как нужно писать «для народа» и в «народном духе». Это решение развивалось параллельно с замыслом исторической драмы о народных восстаниях XVI в. и окончательно сложилось, когда он работал над статьями, посвященными произведениям Я. Трдины (о «Религиозных сказках» и «Сказках и повестях о горянцах»). У Я. Трдины Цанкар выделял два типа обработки народных сюжетов: во-первых, художественное переложение (идущее еще с начала XIX в. от Ф. Прешерна и альманаховцев) и, во-вторых, обновленную обработку, когда фольклорный мотив расширялся и соединялся с современной общественно-исторической и культурной проблематикой, а фольклорный образ на-

полнялся новым символическим звучанием. Самому Цанкару был ближе именно второй тип восприятия народной культуры, причем его обработка традиционных сюжетов оказывалась гораздо свободнее, чем у Я. Трдины. Как отмечал словенский исследователь Ф. Задрavec, «Цанкар использовал фольклорные мотивы так, что углублял их, расширял или сужал, добавляя новые смысловые оттенки» (Zadravec 1980, 156).

В ряду наиболее любимых фольклорно-мифологических героев Цанкара оказались король Матьяж, Курент, Прекрасная Вида, Петер Клепец и др. Каждый из этих образов, являющихся сквозными в творчестве словенского писателя, становился основой для создания на базе мифа нового символа. Так, роль могущественного хорватско-венгерского короля Матьяжа в деле освобождения и защиты всех угнетенных у Цанкара в новых исторических условиях должен взять на себя сам человек. Предельно обобщенный фольклорный образ Прекрасной Виды в произведениях словенского писателя становится символом вечной недостижимой мечты.

Значительно видоизменяется в его произведениях и образ Курента, ставший центральным в повести 1909 г., хотя упоминания о нем есть в более ранних произведениях писателя¹. По мнению Ф. Берника, «писатель активно искал соответствующий образ для своей повести, пока... не нашел идеального соотношения между фольклорным источником и собственным замыслом характера героя и его идейного содержания» (Bernik 1987, 166—167).

Согласно краинскому преданию, Курент — это богоподобное существо, спасшее человека от потопа. Стоя на высокой горе, Курент высоко над облаками поднял виноградную лозу, служившую ему палицей. Этим он спас человеческий род от полной гибели — пока продолжался потоп, человек висел в воздухе, держась за виноградную лозу, питаясь ее гроздьями и вином (Šmitek 2004, 26). Вместе с тем Курент — это и лукавый, веселый бес, который игрой на гусях и дудке исцеляет болезни и заставляет всех плясать без отдыха. Он считается единственным из всех бесов, от которого есть хоть какая-то польза.

Курент — неизменный персонаж масленичного обряда². У словенцев Масленица (Пуст) — один из самых любимых народных праздников (наряду с Рождеством), восходящих к языческой традиции. Так, в штирийском Птуе, городе с древнейшими традициями, и сегодня устраивается самый большой в Словении масленичный карнавал, главным героем которого является Курент. Обычный его наряд — одежда из кроличьих

шкурки и овчины (часто вывернутый наизнанку меховой тулуп). На лице у него кожаная маска с зубами из белой фасоли, с длинным кроваво-красным кожаным языком, свисающим на грудь. Эту маску украшают усы, сделанные из тонких веток, и огромный нос, подобный клюву. На голове Курента красуется фантастический убор из перьев, цветов из разноцветной жатой бумаги, или огромные рога. На поясе из цепей висят коровьи боталы и устрашающего вида дубинка, часто обитая колючими ежовыми шкурами. На ногах этого персонажа ярко-красные или зеленые носки и высокие башмаки. (Вес всего костюма порой достигает 50 кг.) Ритуальные движения Курента — это прыжки, пляски, сопровождаемые шумными выкриками, с помощью которых он должен изгонять зиму и отпугивать духов смерти в период возрождения природы.

Некоторые словенские ученые скептически относятся к отдельным чертам, приписываемым данному мифологическому персонажу. Известный словенский этнолог М. Матичетов, отмечая двойственность Курента, который, с одной стороны, является персонажем словенских сказок и этимологических легенд, а с другой — карнавальной маской, участником народных игр и традиционных обрядов, считает фольклорного Курента результатом «кабинетной мифологии», одним из «светлых замков», которые за последние двести лет были воздвигнуты словенскими интеллектуалами (сочинения Я. Трдины, Я. Бильца), а карнавального интерпретирует как «дитя христианства, порожденное свойственной человеческой душе потребностью в конкретизации абстрактного» (Matičetov 1985, 27—28). Российский исследователь Н. Михайлов, напротив, настаивает на признании единства двух Курентов: мифологического персонажа, или «перво-Курента», и сказочного, допуская его вторичность, но никак не неподлинность³.

Помимо различных вариантов описания данного мифологического персонажа, существуют и различные интерпретации Курента — литературного образа, в первую очередь, в произведениях И. Цанкара. Так, словенский историк литературы А. Слодняк подчеркивает, что на основе словенского мифологического мотива писатель «дал толкование своего поэтического призвания, своего искусства и ответы на наиболее острые национальные вопросы» (Slodnjak 1968, 312—313). Ф. Берник акцентирует внимание на представленной в «Куренте» своеобразной модели, художественной картине национальной жизни Словении рубежа XIX—XX вв., выполненной в символической манере (Bernik 1987, 168—169). Соглашаясь с трактовкой А. Слодняка, Е. И. Рябова считает, что Цанкар

создал «аллегорический образ народного поэта, живущего одной жизнью с народом, боль которого тысячекратной болью отзывается в его сердце» (Рябова 1981, 18). А. Г. Бодрова, исследующая автобиографическую прозу И. Цанкара, полагает, что «Курент» «в зависимости от осведомленности читателя может быть прочитан или как повесть-сказ, в которой описывается жизнь и судьба народа, или как стилизованная автобиография Цанкара — писателя, выступающего в роли духовного вождя словенской нации» (Бодрова 2007, 17), в которой нашли воплощение черты его бытийной и творческой биографии⁴.

Хотелось бы добавить, что в произведениях И. Цанкара, наполненных фольклорно-мифологическими мотивами и образами, весьма значима глубинная связь символических образов с душевным строем современника писателя, словенца рубежа веков, переживающего глубокий духовный кризис в период глобальных экономических и общественных перемен. Он выражается в потере нравственных ориентиров и в угнетающем ощущении разрыва с родиной, т. е. потерей чувства национальной сопричастности. Это чувство можно считать проявлением процесса национальной идентификации (или самоидентификации). В словенской литературе оно всегда сливалось с контекстом общечеловеческих философских проблем. Сам Цанкар не раз подчеркивал эту мысль. Так, отправив рукопись «Курента» своему издателю, Л. Швентнеру, и получив от него ответ, который свидетельствовал о непонятости идеи произведения (тот дал ему «мрачную оценку»), свой внутренний протест против такого понимания писатель развернул в письме к издателю (от 04.07.1909 г.): «Я хотел в форме простой романтической истории показать грустную символику словенского веселья и словенского бытия. И мне кажется, что это удалось...» Он признавался, что уже долгое время размышляет над идеей произведения и уверен, что она *«более высокая и глубокая»* (курсив мой — Т. Ч.), а форма его не слабее, чем в «Ернее»⁵...»

Опираясь на это положение автора, рассмотрим интересующее нас произведение сквозь призму оппозиции жизнь/смерть, что позволит по-новому высветить главную идею произведения и образ самого Курента. Задача нашего исследования заключается не в том, чтобы полностью описать данный персонаж. На первом плане находится его двойственность, являющаяся главным принципом его «устройства». Она проявляется в его погруженности в реальную, хорошо узнаваемую жизнь Словении, и одновременно в принадлежности его миру давней сказки. Писатель постоянно меняет ракурс повествования: то рассказывает под-

робно о «реальной» жизни своего героя, то поднимает его над действительностью, заставляя действовать подобно мифологическим персонажам, которые бывают способны оказывать помощь людям, а не только вредить им.

В тексте «Курента» отчетливо прослеживается имитация мотивов народной культуры, взятых в оправу современной писателю техники письма. Это сложно выстроенное произведение импрессионистского толка, в котором оппозиция жизнь/смерть является доминантной во всем его тематическом строе. Она организует смысловой строй всего произведения. Следует подчеркнуть, что эту оппозицию высвечивает не мифологический, а литературный персонаж — Курент. Назвав свое новое творение «старинным сказом», Цанкар тем самым указывает на то, что не настаивает на сюжетно оформленном тексте. Практически все пять глав «Курента» самостоятельны, однако они связаны общей идеей — их объединяет тема жизни и смерти, звучащая с первой до последней страницы.

Начало произведения почти сказочное. Мы не знаем, где и когда родился Курент, только имя, данное ему родными, отсылает нас в словенское пространство. Однако, едва родившись, он уже оказывается на грани жизни и смерти. Никто, даже родная мать, не верил, что он выживет. «Сморщенное, никудашное дитя, однако, выжило и окрестили его Курентом» (Цанкар 1981, 175)⁶. Здесь впервые намечена двойственность главного персонажа. Его облик и характер поведения отмечены многими чертами, роднящими Курента с автобиографическим персонажем более поздней повести писателя «Моя жизнь» и других его произведений с автобиографическими мотивами. Однако те же черты и ситуации первых лет жизни, в достаточной степени утрированные, с учетом данного героя мифологического имени могут быть прочитаны и в ином ключе.

Его особость, непохожесть на других писатель подчеркивает местом его первоначального пребывания — «за печкой», а не «на печи» или на улице, где проводили свое время, барахтаясь в пыли, другие дети. Так намечается связь Курента с мифологическим локусом дома⁷ и косвенно — делается намек на такой концепт, как грязь или зола. Он, как известно, связан со многими сказочными и литературными персонажами (назовем среди них Золушку). Связь Курента с печью, как медиатором «того» и «этого» мира, роднит его, например, с былинными героями (Илья Муромец).

Курент выделяется неспособностью к любой работе (из него не вышел помощник по дому, пастух), необычными для его среды желаниями (стать кесарем или папой). «Ободранный, босой, без шапки», с густой

копной волос Курент и внешне отличается от других. Так же необычно его бытовое поведение: он ест в сенях, словно «странник из чужих краев» (в чем видится намек на его «чуждость»); он избегает людей и только в скитаниях по окрестностям находит отдохновение, как и в уединении и на лоне природы. Излюбленное место его обитания — лес, именно ему Курент поверяет свои мысли о первой любви к девушке с алым платком и смутные предчувствия неминуемого разрыва с родным домом. Выбор Цанкаром излюбленных мест героя неслучаен. Лес в славянской мифологии и фольклоре имеет ярко выраженные демонические черты. Как пишет Т. А. Агапкина, лес — это «локус, наделенный признаками удаленности, непроходимости, необъятности, сближаемый с “тем светом” и понимаемый как место обитания хозяина леса и других мифологических существ (русалок и т. д.), а также как пространство небытия (наряду с морем и горами). Лес противопоставлен дому / двору / саду в рамках оппозиции “чужой” — “свой”». В целом ряде текстов этот локус напрямую связан с «тем светом» и смертью»...; «в некоторых духовных стихах удаление в лес или пустыню — способ ухода человека от “этого”, грешного мира» (Агапкина 2004, 97).

Однако ни родной дом, ни лес не могут удержать героя Цанкара; он сам предчувствует для себя иной удел. Однажды увидев старую гармонику, Курент просит отца отдать ее ему в наследство и покидает родное село. В этом эпизоде как рефрен звучит тема грешника, недостойного рая, вынужденного покинуть этот рай, свою любовь и родину. Так, через совмещение мифологического и религиозного кодов писатель акцентирует внимание на пространстве пограничья, а само преодоление границы, уход героя, он показывает через вегетативный код: его герой, покидая село, прощается не с родными и девушкой с красным платком, а с растущей под окном любимой красной гвоздикой (ставшей одним из национальных символов Словении). Через этот хорошо узнаваемый символ автор намечает весьма важную для всего его творчества тему: личное — национальное.

Странствуя по белу свету, «с одной свадьбы на другую, с одних поминок на другие, с одного престольного праздника на другой» (179) Курент пытается петь песнь любви и счастья, но поет «о печали и смерти» (Там же), вызывая у слушателей лишь горькие упреки. Затем начинает проявляться его умение зачаровывать людей своей музыкой: на одной сельской свадьбе он заставляет гостей танцевать три ночи подряд (впервые вклю-

чается код времени в его фольклорном варианте), а способности музыканта приобретают демонические черты.

Проявление демонической сути Курента происходит в мифологически отмеченном пространстве. В лесу, где Курент скрывается от людских глаз, он встречается с нечистым в образе горбатого карлика, здесь же происходит судьбоносная для героя сделка. Его душа, жаждущая радости жизни и сочувствия окружающих, и сердце, переполненное любовью, не могут смириться с отторжением: «С тех пор как открылись мои глаза, я не видел ни одного веселого лица, с тех пор как я научился ходить, меня начали колотить, когда в мое сердце пришла любовь, меня высмеяли, наплевав мне в сердце» (Там же, 182). Обещание особой власти над людьми и безграничной любви окружающих определило решение героя продать свою душу дьяволу, тот вручает Куренту в обмен на подписанный кровью договор волшебную скрипку — «такова плата за плату, рай за рай» (182). Здесь двойственность персонажа Цанкара подкрепляется темой музыки. Музыкант в народной мифологии, как пишет Е. Е. Левкиевская, всегда относится к «знающим (наряду с пастухом, мельником, охотником, кузнецом и т. п.). Чтобы овладеть музыкальным мастерством, ему приходится прибегать к помощи нечистой силы. Отсюда его демонические способности и магические знания. (Левкиевская 2004, 327—330). Кроме того, он всегда оказывается участником календарных обрядов, праздничных гуляний, т. е. никогда не имеет своего четкого места: он то появляется, то исчезает. Как и цанкаровский Курент, музыкант всегда в движении — вечный странник с определенно выраженной мифологической функцией.

До тех пор пока он не вступает в сделку с нечистой силой, герой Цанкара выступает как персонаж в человеческом облике. Теперь его двойственная натура поворачивается другой стороной, о чем свидетельствует сон Курента, пришедший к нему как бы на стыке старого и нового мира, прежней и будущей жизни: «...Из-за холма поднялась огромная тень, ноги ее двигались по земле, а лохматая голова упиралась в небо. В левой руке она держала скрипку, а в правой смычок. Тень двигалась по земле из долины в долину, одним шагом перемахивая холмы, которые, если она спотыкалась, рассыпались под ее ногами, точно кротовые норы. Вокруг нее кишели вереницы черных взбудораженных муравьев. высокая тень с лохматой головой и скрипкой в руках, двигавшаяся огромными шагами по земле, наступавшая своими тяжелыми сапогами на кишаших под ними черных взбудораженных муравьев. Иногда тень наступала на них

тяжелой стопой и давила; черные сапоги до самых голенищ были покрыты кровью...» (Там же, 183). Страшное видение физической смерти было похоже на предсказание и предупреждение.

Доминирующая в первой главе тема смерти во второй — сменяется темой жизни (новой жизни Курента). Для персонажа в человеческом облике заканчивается юность, для мифологического героя начинается отсчет нового времени. Благодаря своим магическим способностям и обрядовым функциям, Курент начинает активно перемещаться в пространстве, переходит с места на место, входя в отношения с разными социальными слоями, наблюдая разные человеческие характеры. Как мифологический персонаж, он действует строго в определенное время: ночью, до первых петухов, до первых проблесков зари, чаще всего осенью. Кажется, зловещая символика первых страниц произведения, где описывается детство героя с его полной отрешенностью от мира, сменяется радужной картиной цветущей благословенной земли. Автор дает импрессионистические картинки-зарисовки, идет постоянная смена словенского пейзажа: «от Штирийских гор до крутого Триестского берега, от Триглава до Верхней Крайны...» (184). Благодаря приему монтажа, автор все время меняет ракурс изображения. При этом в центре внимания оказывается не природа, а человек.

«Здесь будут жить веселые люди», — повторяет Курент слова из древнего предания. И себя он воспринимает, как «живой среди живых, веселый среди веселых, гость среди гостей» (Там же, 184). Резким контрастом этим мыслям героя становятся реальные картины всеобщего запустения. Предание о счастливой земле и веселых людях, языком которых будет праздничное песнопение, Цанкар буквально переворачивает с ног на голову. Образ счастливой земли оборачивается картиной повсеместного опустошения, которое передается в произведении через образ мертвого, покинутого хозяином дома. «Подошел он к первому дому. Он был пуст и мертв. Двери были открыты, но порог зарос травой, окна глядят, как слепые глаза. И дом, и сад, и хлев — все точно спрашивают: Где же наш хозяин? Куда ушел?» (Там же, 184)⁸.

Веселыми людьми в этом заброшенном уголке оказываются полубезумные старики и старухи, а счастливой песней — почти автоматический танец персонажей с неподвижными лицами под дьявольскую музыку, исполняемую Курентом на волшебной скрипке. Его музыка буквально подчиняет себе людей, у которых нет повода для веселья. При этом веселятся и танцуют все поколения: старики, в могилу глядящие, молодые, поте-

рявшие веру в будущее, дети, также ощущающие близость смерти. Благодаря введению оппозиции юность — старость перед нами проходит вся жизнь человеческая, весь цикл: от рождения до Судного дня, т. е. до последнего часа.

Постепенно автор раздвигает границы художественного пространства: из двора дома музыкант попадает сначала в корчму, затем его песня выливается на кесарскую дорогу, льется над всей долиной. А когда волшебная музыка стихает и танцующие в изнеможении падают, как снопы, и засыпают, вся долина покрывается темными пятнами людских тел, придавая ей вид долины смерти.

Образ смерти писатель создает разными средствами. Он использует мотив «сон как смерть», поскольку всякий раз, как Курент начинает играть, подчиняющиеся ему люди танцуют до изнеможения, а затем падают и засыпают. Цанкар активно вводит и цветовой код: в ярких тонах развивается тема жизни, а картины смерти всегда окрашиваются в черный цвет, который начинает превалировать (черное болото, черная пыль, черные воды и небо, тучи, которые не может прогнать ветер, а солнце растопить лучами). Особо маркируется красный цвет, цвет любви (красная гвоздика, красный платок на плечах девушки). Для темы жизни автор все же выбирает многоцветие.

Цветовой код, связанный с темой смерти, у Цанкара дополняется и усиливается кодом запаха. «Не жизнью пахнет здесь, а смертью!» — повторяет его герой, взирая на долину. Как с черным цветом, смерть постоянно связывается в произведении с запахом тления, разложения: «затхлый тяжелый запах поднимался от долины, как от ядовитого болота» (190), «тяжелый ядовитый воздух» наполняет корчму (195), «город был немой, мертвым и дышал гнилью» (211). Ближе к концу произведения добавляется код холода («холодный ветер подул с севера. Глухо загудело в лесах» (219)) который усиливает ощущение безысходности. Писатель маркирует смерть и признаками неподвижности: это и неподвижные застывшие лица, и словно остекленевшие глаза танцующих (195).

Для того чтобы усилить ощущение запущенности, потерянности для жизни пространства по ту сторону горы, Цанкар вводит дополнительные символические образы. Здесь нет знакомого силуэта белой церкви на холме, а дома вдоль кесарской дороги делаются похожими на могильные кресты. «Только далеко, на краю небосклона (а значит уже по ту сторону горы), белело что-то на холме и неся оттуда приглушенный вздох матери-церкви: “Дети мои милые, сироты бедные, куда разбежались вы, где несете свой крест?”» (194).

Курент идет по этой словно вымершей черной долине, и ему навстречу поднимаются люди, «словно кроты из-под земли», образуя страшный хоровод. Вслед за музыкантом они направляются в корчму с черным потолком и свисающим с него красным фонарем — символический дом смерти (дом-мертвецкая), где вновь рядом оказываются люди разных возрастов, женщины и дети, молодость и старость. (Эта оппозиция снимается в причудливом образе старика-ребенка, также значимого мифологического персонажа.) Курент начинает играть, и вся эта масса осужденных на смерть людей превращается в бесшабашных пьяных танцоров, а их танец — в пляску смерти. Цанкар не случайно вводит в повествование этот мотив, связанный с известным средневековым сюжетом «Пляски смерти» (или «Пляска мертвецов»)⁹, который нашел отражение и в средневековой культуре Словении — в знаменитой фреске 1490 г. (*Mrtvaški ples*) Янеза из Каства, сохранившейся в храме Св. Троицы в Храстовье (Словенское Приморье, XII—XIII вв.). Писатель как бы переносит в свой текст хорошо известный изобразительный ряд.

Создав яркую картину абстрактной долины смерти, Цанкар в четвертой главе проецирует ее уже на конкретное пространство — родную Словению. Глазами Курента, странствующего музыканта, дается описание Любляны во время празднования по случаю установления памятника Ф. Прешерну в 1905 г., что позволяет автору многократно увеличить галерею человеческих типов и характеров своих земляков.

Постепенно в тексте все более отчетливо начинает звучать тема жизни, которую поддерживают оппозиции: радость — печаль, свет — тьма, заря — ночь. Автор сравнивает безграничное веселье и беспредельную тоску своего народа (205), а общую картину процессии идущих на богомолье словенцев из разных краев (5 глава) дополняет описанием чувств каждого из странников: «В сердце постучалась тихая надежда, в печальных мыслях светлым лучом вспыхнула радость» (213). Эту надежду питало всеобщее ожидание новой жизни, которое в произведении Цанкара облекается в форму символического образа зари: «Перешел он долину, взошел на гору и встал на вершине. Здесь небо было светлее, вдали на востоке просыпалась прекрасная заря. Радостными глазами приветствовал ее Курент, и печаль задремала в его сердце» (200). Цанкар не распространяет картину смерти на все пространство, он включает образ границы — горы, по одну сторону которой — виды прекрасной земли, по другую — «черного печального края», «широкого темного ущелья». Жизнь и смерть всегда рядом, словно напоминает он нам и подключает

новые оппозиции: верх — низ (гора — долина, ущелье), сухое — мокрое («черное болото тянулось вдоль дороги») (213).

Важной составляющей произведения становится тема любви. Постоянно повторяющиеся, начиная со второй главы произведения, встречи героя с любимой позволяют по-новому увидеть образ главного персонажа Цанкара. Казалось, мечта его юности осуществляется: девушка с красным платком, очарованная его игрой, сама предлагает свою любовь и просит забрать ее с собой из этого «проклятого края» (196), спасти от этой горькой жизни: «Видишь, я умерла раньше, чем начала жить. Хлеб мой — черная пыль, работа моя — черная пыль, черная пыль — моя молодость, и моя радость, и моя любовь» (196). Кажется, что наконец-то Курент может добиться любви, о которой мечтал, заключая судьбоносный договор с нечистым. Однако каждый раз что-то, вернее, кто-то отрывает любимую от героя. Так еще и еще раз подчеркивается звучащая лейтмотивом мысль произведения об особом предназначении Курента.

В заключительной главе произведения Курент оказывается среди тех, кто, стремясь сохранить жизнь, устремляется в Америку, Германию и другие дальние страны, что позволяет писателю подать оппозицию жизнь/смерть через тему родины и удаления от нее. В картине прощания с родиной сконцентрированы все возможные мотивы и коды, расширяющие и подпитывающие главную оппозицию произведения, а также такие оппозиции, как: молодость — старость, черное — белое, тепло — холод. Фоном повествования оказывается не проявленный в данном произведении, но хорошо воспринимаемый каждым словенцем мотив Прекрасной Виды — мотив неутолимого стремления к лучшей жизни (попасть за море, в благословенную страну), оборачивающегося тоской по родине. «Или смерть, или рай!», «тюрьма или свобода» — так звучат слова устремляющихся за море, но в глазах прощающихся с родиной путников стояли слезы, а на сердце их — давила тоска, ибо благополучная жизнь на чужбине неминуемо обернется для них духовной смертью. В этих картинах образ Курента вновь двоится: то он выражает народный дух и встает во главе процессии и даже идет впереди несущего крест, то он становится вестником смерти, своей игрой на волшебной скрипке ведущий путников в небытие.

В финале произведения уже в третий раз появляется образ огромного исполина. Раньше это была огромная тень с волшебной скрипкой в руках. Можно сказать, что это символический образ некоего предчувствия. Ее сменяла темная фигура, вызывающая к людям и о чем-то их предупрежда-

дающая. Теперь рядом с огромной тенью оказывается образ другого плана, отсылающий нас к началу произведения: «Ярко светила луна, но из-за чужеземных гор встала огромная тень», покрывшая все небо. «Это была сама смерть, черная и нагая, на голове у нее шапка клоуна, в левой руке — гусли, в правой — лук. Быстрыми шагами переходила она с горы на гору. Песнь ее была злой насмешкой над бедняками, издевательством над надеждами, презрением к печали. Ноги ее были до колен в крови, и куда ни ступала она, падали леса, рушились дома, увядала трава» (Там же, 219). Но вслед за ней «шагал босой человек, без шапки, в коротких по колено штанах, подвязанных веревкой, подобранной в придорожной канаве. Бледным и больным выглядело его лицо, под мышкой он держал гармонь. Печальны были его глаза, слезы катились по щекам. И там, где падала его слеза, снова зеленела трава, шумели леса, и жизнь начиналась у разрушенных жилищ» (Там же). Цанкар осторожно вводит и наблюдателей таинственных образов жизни и смерти: «Твердым шагом шла тень через всю страну, и тысячи глаз следили за ней, тысячи сердец замирали в страхе. Прошли тень и ее спутник, исчезли оба в далекой тьме. Холодный ветер подул с севера. Глухо загудело в лесах» (Там же). Жизнь и смерть — это вечные спутники, человек сам выбирает отчаяние или надежду на рассвет и жизнь. Последние строки произведения — это слова надежды самого автора: минет полночь, придет заря.

Итак, Цанкар не следует структуре мифологического образа, не подчиняется правилам, по которым строятся поверья. Он «демифологизирует Курента, одновременно изменяя его роль, углубляя его характер» (Zadravec 1980, 163). Чем ближе к концу произведения, тем в большей степени проявляется двойственность героя. Курент заставляет людей, забывая обо всем, предаваться буйным и страшным танцам, а вместе с тем в нем отчетливо проявляются иные качества: он сочувствует и сострадает, порой предсказывает и предупреждает людей, живущих на этой земле. Демоническое в персонаже сменяется человеческим, которое начинает превалировать. Так, опираясь на фольклорно-мифологическую основу образа Курента, писатель выстраивает новую мифологию национального возрождения в очень условных, размытых терминах и формах. Ему это удастся потому, что он наделил своего героя двойственностью: его Курент обладает и человеческой, и демонической природой, но не только в этом проступает его двойственность — через этот противоречивый и литературный, и фольклорный образ проходит, рассекая его, оппозиция жизнь/смерть, постоянно меняющая свои контуры. Так усложняется

образ Курента, «работающий» и на национальную идею. Введение оппозиции жизнь/смерть, как представляется, приводит к более действенным результатам, видимо, большим, чем чистая социальная критика или сатира, которыми Цанкар занимался ранее. Если король Матьяж Цанкара утверждал, что человек должен сам способствовать своему освобождению, то его Курент уже призывает народ изменить свою судьбу.

Вновь вернемся к антитезе жизни и смерти, чтобы сказать следующее. Чем ближе к финалу произведения, тем громче звучит тема жизни, тема преображения, победы света над тьмой; эту тему Цанкар продолжает и в написанных специально для «Курента» трех сонетах, пронизанных теми же надеждой и оптимизмом, каким пронизан финал произведения:

Есть свет и Бог, радость и жизнь!
Еще светлее из ночи родится день,
Жизнь молодая выбивается из старых ран
И из тления возродится вновь

(Третий сонет — Cankar 1973, 111).

Л и т е р а т у р а

Агапкина 2004 — *Агапкина Т. А.* Лес // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / Под ред. Н. И. Толстого. В 5-ти т. М., 2004. Т. 3.

Байбурин 2005 — *Байбурин А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. М., 2005.

Бодрова 2007 — *Бодрова А. Г.* Автобиографическая проза Ивана Цанкара. Автореферат дисс. на соиск. канд. филолог. наук. СПб., 2007.

Левкиевская 2004 — *Левкиевская Е. Е.* Музыкант // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Под ред. Н. И. Толстого. В 5-ти т. М., 2004. Т. 3. С. 327—330.

Михайлов 1994 — *Михайлов Н.* Еще раз о словенском Куренте. Некоторые параллели // Балканские чтения — 3. Лингво-этнокультурная история Балкан и Восточной Европы. Тезисы и материалы симпозиума. М., 1994.

Невская 1979 — *Невская Л. Г.* Дом в литовской загадке (параллели к балканским текстам) // *Balkanica*. Лингвистические исследования. М., 1979.

Рябова 1981 — *Рябова Е. И.* Иван Цанкар // *Цанкар И.* Избранное. В 2-х т. М., 1981. Т. 1.

Топорков (в печати) — *Топорков А. Л.* Печь // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Под ред. Н. И. Толстого. В 5-и тт. Т. 4 (В печати).

Цивьян 1978 — *Цивьян Т. В.* Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. Т. X. Тарту, 1978.

Хёйзинга 1988 — *Хёйзинга Й.* Осень средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV вв. во Франции и Нидерландах. М., 1988.

Bernik 1987 — *Bernik F.* Ivan Cankar. Ljubljana, 1987. С. 166—167.

Cankar 1949 — *Pisma I.* Cankarja. Ljubljana. 1948. Т. I—III.

Cankar 1973 — *Cankar I.* Zbrano delo. Ljubljana, 1973. Knj. XVIII.

Matiččetov 1980 — *Matiččetov M.* O bajnih bitjih Slovencev s pristikim o Kurentu // Traditiones. Ljubljana, 1985.

Slodnjak 1968 — *Slodnjak A.* Slovensko slovstvo. Ob tisočletnici Brižinskih spomenikov. Ljubljana, 1968.

Šmitek 2004 — *Šmitek Z.* Mitološko izročilo Slovencev. Ljubljana, 2004.

Zdravec 1980 — *Zdravec F.* Cankarjevi folklorni junaki // Slavistična revija. Ljubljana. 1980. Št. 2.

Примечания

¹ Впервые упоминание этого образа мы встречаем в повести И. Цанкара «Бродяга Марко и король Матяж» (1905) — так называет главного героя Марко крестьянка, встретившая его на пути. В других произведениях этого периода (повести «Батрак Ерней и его право» (1907) и некоторых рассказах) данный образ становится олицетворением веселой бесшабашной жизни.

² Известный словенский этнограф М. Матичетов считает, что основная территория распространения обряда, включающего этот персонаж, располагается на северо-востоке Словении, хотя ареал его распространения гораздо шире (Matiččetov 1985, 29).

³ Обращаясь к реконструкции этого персонажа с опорой на многочисленные этнографические данные («Курент — маска, чучело, соломенная кукла, ряженный с козыми рогами и в кафтане, набитом соломой, или существо с двумя головами, тремя ногами и т. п. — соответствует ритуальной персонификации божества плодородия, отмеченного при этом рядом хтонических признаков»), ученый вслед за словенскими коллегами склонен отнести Курента к карнавальной персонификации некоего тотемного демона. При этом Н. Михайлов вводит типологические параллели: функциональное сходство Курента и корантов (ряженных) с древнегреческими куретами, божественными существами, которые охраняли младенца Зевса на Крите, являлись участниками ритуальных плясок, сопровождаемых шумом, с одной стороны, и с прусским божеством Curche, связанным с урожаем, с другой. Это позволяет ученому «возвести как Курке, так и Курента к условному образу некоего индоевропейского аграрного протодемона» (Михайлов 1994, 121—122).

⁴ Идею своеобразной переклички образа юного Курента и автобиографического героя Цанкара из повести «Моя жизнь» впервые высказал Д. Моравец — см. об этом: Bernik 1987, 259—260.

⁵ Речь идет о повести «Батрак Ерней и его право» (1907), которая принесла писателю широкую известность (Санкар 1949, II, 247).

⁶ Далее ссылки на это издание даются в скобках с указанием страницы.

⁷ Так, например, А. Ф. Байбурин, характеризуя семиотику внутреннего пространства жилища (горизонтальный план) у восточных славян, связывает печь с категорией «своего»: «Кто на печи сидел, тот уже не гость, а свой». Говоря же о пространстве северорусского жилища между печью и стеной (запечек), «где оборудовали чулан... и откуда нередко шел ход в подполье», ученый акцентирует внимание на вертикальном членении его внутреннего пространства и здесь особенно важным, по его мнению, оказывается «предположение о связи “низа” (подполья) с умершими, а “верха” с живыми...» (Байбурин 2005, 195—196). А. Л. Топорков отмечает, что «согласно русским поверьям, под печным столбом, под печью или возле нее, живет домовый (рус. запечник, подпечник)... За печкой живут злыдни (укр., бел.). Кикимора днем сидит за печкой, а по ночам выходит проказить с прялкой, веретеном и пряжей (рус.) (Топорков, в печати).

⁸ Автор повести выделяет наиболее значимые составляющие для понимания образа Дома как локуса семьи и как центра «своего» мира. Особо выделяются значимые зоны контакта «своего» и «чужого» мира (двери, порог, окна), имеющие в мифопоэтической традиции славян важную семиотическую нагрузку. См. об этом: Цивьян 1978; Невская 1979; Байбурин 2005 и др.

⁹ По мысли Й. Хёйзинги (Хёйзинга 1988) в его основе раскрытие театральности, маскарадности, игрового и символического характера средневековой культуры, где «Пляска смерти» выступает формой выражения страха перед жизнью. Напротив, для французского историка Ф. Арьеса «Пляска смерти» воплощает необычайную любовь и жажду жизни средневекового человека. Иеремия Иоффе, российский культуролог, в работе 1937 г. (он использовал не только знаменитую иконографию на эту тему Г. Гольбейна и А. Дюрера и широко известную базельскую серию «Плясок мертвых»), рассматривал не только иконографию на эту тему, но и поминальные мистерии как один из этапов синтеза искусства в европейской культуре.

Н. В. Шведова

Образ Софии как антипод смерти в поэзии Валентина Бениака 1940-х годов

Темы любви и смерти — вечные темы поэзии, чья недосказанность и смысловая емкость сохраняет тайну этих явлений, звучащую в самой музыке стиха. О любви больше пишут молодые, о смерти — люди зрелого возраста, хотя бывает иначе. В годы общественных потрясений — таких, как война, тем более мировая, тема смерти неизбежно актуализируется в литературе. Так было и в словацкой поэзии времен Второй мировой войны. В этот период было создано немало значительных произведений такими поэтами, как Э. Б. Лукач, В. Бениак, Л. Новомеский, Р. Фабри, П. Горев, В. Райсел, Я. Смерек, А. Плавка, Я. Костра и многими другими.

Мир, охваченный войной и осененный крылом смерти, требовал некоего поэтического контрапункта. Им нередко становилась тема любви, сопряженная с мотивом прекрасной женщины, идущим от средневековой поэзии, Данте и Петрарки к словацким классикам XIX в., Коллару и Сладковичу, а затем — к выдающемуся символисту Ивану Краско с его национальным вариантом Вечной Женственности. Еще одной темой, вовлеченной в этот контрапункт, была тема родины (как правило, деревни), всегда присутствовавшая в словацкой поэзии. Светлые, достойные поклонения женские образы, играющие роль спасительниц человечности, создавали Павол Горев (грядущая королева в сб. «Ниобея мать наша», 1942), Ян Костра (обобщающий женский портрет в цикле «Аве, Ева», 1943), Рудольф Фабри (возлюбленная в поэме-предостережении «Я это кто-то другой», полная публикация — 1946), в определенной степени Владимир Райсел (сломленная войной любовь к пражанке в поэме «Нереальный город», 1943). Ведущие позиции занимает в этом ряду и Валентин Бениак с поэтическими книгами «Жофия» (1941) и «Священный пепел» (1942).

Валентин Бениак (1894—1973) вначале писал и публиковал стихи на венгерском языке, затем перешел на словацкий. Первая публикация его словацких стихов относится к 1923 г. Первый сборник «Тянемся дальше, облака» вышел из печати в 1928 г. До вышеназванных он выпустил восемь стихотворных сборников и вошел в число поэтов первого ряда. Долгое

время В. Бениак был представителем государственной власти в родной деревне и в городке Нова-Баня, что не помешало ему в 1930-е годы съездить в Италию и Францию; он вернулся, обогатившись плодотворными эстетическими импульсами. Затем наступает резкая перемена в жизни 45-летнего провинциала. Переехав в 1939 г. в Братиславу, Бениак получил должность чиновника в высших эшелонах власти Словацкой республики, сателлита нацистской Германии, и был избран сначала секретарем, а через год — председателем Союза словацких писателей и оставался на посту весь военный период. Это упрочило его положение как национального поэта-католика в клерикальной Словакии, возглавлявшейся католическим священником Й. Тисо. Данная ситуация сыграла против него в послевоенные годы, когда Бениак не мог печататься около двадцати лет и напоминал о себе лишь переводами, прежде всего с венгерского.

В положении «отлученного от литературы» тогда оказался не только Бениак: из поэтов, например, до 1960-х годов не печатали Я. Смерка, Л. Новомеского, Э. Б. Лукача — по политико-идеологическим причинам. Однако Бениак, находясь во главе писательского союза, лишь отчасти «запятнал» себя. Как отмечал Ю. В. Богданов, «даже политически скомпрометировавшие себя сотрудничеством с режимом литераторы, подписавшие, в частности, инспирированное властями “Воззвание словацких писателей” в пору восстания (Словацкого национального восстания 1944 г. — *Н. Ш.*) (В. Бениак, М. Урбан, эмигрировавшие за рубеж Й. Цигер-Гронский, Р. Дилонг и др.), были далеки в своем художественном творчестве от пропаганды официальной доктрины» (Богданов 1995, 250). В то время, пожалуй, только «живой классик» Янко Есенский (1874—1945) мог позволить себе резкие выпады против режима. Другие в знак протеста уходили в «образные дебри» неосимволизма или сюрреализма. Есенский демонстративно оставил в 1940 г. пост председателя Союза словацких писателей; на этом посту его сменил, как уже упоминалось, В. Бениак, находившийся в плену патриотических иллюзий.

Частично отдав дань оптимистическому видению событий в книгах «Всенощное бдение» (1939) и «Второе всенощное бдение» (1942), Бениак совсем иначе представил катаклизмы войны в своих лучших произведениях, о которых и пойдет речь. Поэтический диптих Бениака «Жофия» и «Священный пепел» по праву считается вершиной его творчества, как и примыкающая к ним книга «Трубадур» (1944). Образ Софии (в словацкой транскрипции — Жофии) проходит лейтмотивом через одноименную книгу и во многом определяет вторую.

Современный словацкий поэт и литературовед Ян Замбор, один из ведущих исследователей поэзии, пишет о поэтике Бениака: «В своей поэзии он соединил аполлинеровские достижения, импульсы поэтизма, сюрреализма и экспрессионизма с символизмом и с традицией европейской и отечественной поэзии от средневековья через барокко до романтизма» (Zambor 2005, 104). Он же верно назвал один из основных принципов поэзии Бениака — «изменение» (premena), «который выражает протеевское начало и фантазийность как определяющие черты его поэтической личности» (Zambor 2007, 53). Своего апогея, по Замбору (и мы склонны с ним согласиться), воплощение принципа изменения достигает в «Жофии» и «Священном пепле»: «Значительную роль здесь играет изменение облика лирических протагонистов» (Там же, 56). «Лирические протагонисты» — это проходящие через всю поэтическую ткань двух книг образы поэта и его возлюбленной, мужчины и женщины вообще, творца и Музы, спонтанной эмоциональности и мудрости (значение имени «София», впрочем, не единственного здесь), агрессивности и материнской терпеливости. Переменчивость отражена, в частности, в названии одной из частей «Священного пепла» — «Вариации» — и подцикла «Rediviva» («уже бывшие, обновленные»).

Наиболее полно «протагонистка» Жофия раскрывается в одноименной книге, кульминацией которой стал антивоенный цикл из двенадцати сонетов «Рах» («Мир»). Названия других частей лиро-эпического полотна — «Галлюцинация» и «Слезы» — говорят сами за себя. «Галлюцинациями» были пронизаны и стихи словацких сюрреалистов в те годы (Р. Фабри, В. Райсел и др.). Если в начале «Галлюцинации» время и место конкретизируются — 1940-й год, Словакия, — то вскоре временные и пространственные границы раздвигаются, и координаты мыслятся обобщенно, что усиливает символичность образов поэта и Жофии. Калейдоскопичность характеристик и судеб постепенно нарастает, становясь во второй книге постоянной сменой красок, линий, углов зрения (словно одни и те же цветные стеклышки-слова создают новые узоры). Образ Жофии утрачивает четкость, а затем исчезает и само имя. Возлюбленная и Муза предстает в других обликах (принцип, использованный Блоком: Прекрасная Дама — Незнакомка, Фаина; «падшая звезда», «каскадная певица» в лирических пьесах). У Бениака она и «женщина та чудесная», и девушка из портового трактира, очаровавшая некоего капитана, и «моя прорицательница», и хозяйка острова одиночества. В результате она получает имя «Chudobka» (от слова «chudoba» — «бедность, нужда»), которое становится постоянным. Его можно перевести как «Беднячка», «Беднушка», «Нуж-

душка», но это не самый благозвучный перевод. Лучше оставить оригинальное имя, но в результате возникает трудность в фонетической транскрипции: нечто среднее между «Ху́дуобка» и «Ху́двобка». Название «Священный пепел», предложенное Ю. В. Богдановым, в оригинале звучит как «Роролес» и означает ритуал начала Великого поста у католиков — Пепельной среды. Для православного читателя это название можно было бы перевести как «покаяние». Данный мотив, наряду с мотивом смерти, выходит в книге на первый план, мудрость Жофии оттесняется выражением веры и смирения. Можно назвать книгу «Пепельная среда», такое значение слова «Роролес» (с заглавной буквы) также встречается в тексте.

Жофия даже в первой книге — образ многоликий и противоречивый. Вначале она говорит поэту: «Скажи, какой тебе нужна я» (Beniak 1967, 23). Она верна и неверна, она королева и служанка, возлюбленная и сестра, она кроткая и дикая, смертная и бессмертная, как сама любовь — лишь мудрость ее, заложенная в самом имени, неизменна. Впоследствии другая ипостась Жофии — мечтательница, фантазерка — «blúznivá» (125) — под стать лирическому герою, который однажды называет себя «фантастом». «Но в этом облике я только твоя», сообщает ему Жофия в «Галлюцинации» (23). Поэт говорит: «Сиж у ног твоих, как пес» (16), но он же обращается с ней как «грабитель» (28). Одно из основных определений Жофии — «предостерегающая» («vagróna»). Понятно, что в 1940—1941 гг. она предостерегала от опасных шагов, ведущих к гибели в охваченном войной мире. Она в одноименной книге также характеризуется как «молчаливая», «жалостливая», «нежная», «сердечная», «прелестная», «изящная», «скромная», «чудесная», «прекрасная», «свежая», «широкая» (очевидно, с широкой душой) (31—35, 45—46). В конце композиции «Слезы» есть признание Жофии: «Я — это ты» (71), а это уже предел превращений «лирических протагонистов» — их слияние в одном лице. Жофия бессмертна как созидующий принцип, как источник рождения нового и изначально позитивного.

Цикл «Рах» начинается картинами мирной жизни. «Паукам отдать оружие и хлопнуть в ладоши» (75). Идиллия возвращения на родину, к крестьянскому труду, к ласковой природе не раз звучала в «Галлюцинации», перебиваясь картинами военного времени. Но и в сонетах «Рах'а» мир и согласие не наступают в одночасье и бесповоротно. Возможность войны заложена в несовершенстве человека: «Жалом смерти мы кололи друг друга» (76), «убивали мы досыта» (77), земля — «переполненная кровью миска», которую удерживал «корень любви» (77), простой союз мужчины и женщины. Голубка мира «во власти ястреба» (79), поля боев

еще не остыли, лирический герой окликает мертвых — такое видение войны характерно и для других ведущих словацких поэтов (Э. Б. Лукача, Л. Новомеского, П. Горова, Р. Фабри). Сама традиция — представить картину войны в сонетном цикле — идет от крупнейшего словацкого поэта Павла Орсага-Гвездослава (1849—1921).

«Протагонист» желает мира, но твердо уверен в катастрофе и спрашивает, что думает об этом Жофия. Так она появляется в середине цикла, чтобы стать его героиней, переломившей драматичный ход событий. В сонеты вложены символические рассказы об игре в короля, который слишком «заигрался», и о червяке, который гордится своей властью над мертвыми и готов пожрать всё «племя людское», чтобы для него настал «покой и мир, золотой век» (82). Жофия спасает человека, но он, как неразумное дитя, опять валится в пропасть, Жофия еще раз спасает его, «превратившегося в рыбу», отчитывает и наставляет. Но они оба изменятся — «И ты не тот, что был, и я уже другая», — чтобы Жофия могла показать свою истинную силу.

...Чуть от меня уйдешь, сорвусь я, как борзая,

найти тебя в глубинах, к солнцу вознести,
удел смертельный я лишь в силах отвести,
я перекрою пропасти и транса половодье.

И дремлет цвет любви в тени моих волос,
уходит с нашей встречи смерть во власти грез... (85)

Вроде бы и люди поняли, что нужно положить конец войне, и Ангел приносит на землю слово «Рах», и опять человек не может овладеть ситуацией. «Море слез поднялось у него в горле; // к чудовищам всех кругов ада он упадет опять» (86). Аналогичный поворот мы находим в книге «Священный пепел»: пространные картины рая на земле, когда Жофия «позолотит времена, которые настанут», и «зло будет выжжено с корнем» (106, 108), рассыплется в прах, «ибо сердце нельзя было изменить, // Заваска боли в нем сохранилась, // А мне жизнь мила такой, какая есть... Как я ее лопнувшим сердцем любил... А Жофия меня в грязь столкнула // И, придавив меня еще коленом, // Плакала по мне в страшном одиночестве» (108). То есть Жофия наказывает лирического героя за несовершенство, за неспособность принять лучшую жизнь, что обусловлено «слезами», «болью» — живой человеческой реакцией на драму существования и одновременно слабостью, нестойкостью. Но это уже во второй книге, где «лирические протагонисты» будут находить и терять друг дру-

га, представлять в разных обликах, балансировать на грани жизни и смерти, оступаясь в обе стороны. В конце «Вариаций» и в композиции, одноименной с названием книги, смерть становится лейтмотивом и Худвобка борется с ней с переменным успехом, чтобы подытожить все приключения в последней части, «Разговорах во сне»: «Вот так дороги наши разошлись... ты уже никогда о моей любви не узнаешь, // разве что я вырасту из могилы, // как роза с шипом... и ты нашел бы ее, как слепой поводыря» (221).

Однако в цикле «Рах» конец оптимистичен, и мы хотели бы вернуться к нему. Итак, человек в очередной раз отброшен в гибельную пропасть. Словно в сказке, Жофия должна его спасти в третий раз. «София-мудрость, тут уж твой черед — // помочь бедняге к жизни возвратиться, // он снова должен у тебя родиться... а будет сын бахвалиться, сердиться, // дай молока смирения напиться, // нам милость высшую лишь Бог дает!» (87). Жофия, таким образом, выступает последовательно как хозяйка слуги, своего рода старшая сестра и, наконец, мать. В последнем терцете двенадцатого сонета мир обретается «синтезом» военной и мирной линий цикла:

С курганов ветер, странник и монах,
цветы целебно-пряные всё сеет,
век золотой над целым миром веет (87)

Своеобразным откликом на «Рах» стал сонетный цикл Павла Горова — поэта, который был моложе Бениака на 20 лет — «Надписи на могилах» (1942). Цикл пессимистичен, как почти вся военная поэзия Горова; яркие исключения в те годы — стихи, посвященные женщине-спасительнице («И всё ж останешься...», «Вопреки всем» и др.), и сборник, тематически связанный с родным краем, — «Возвращения» (1944). Интересно, что уже в начале войны она видится жестокой и бессмысленной. Различие же в восприятии войны, очевидно, обусловлено возрастом и опытом (Горов родился в год начала Первой мировой войны, на которой погиб его отец), психическими склонностями и, вероятно, религиозной принадлежностью (католик Бениак и кальвинист Горов).

В богатой ассоциативности и отмеченной Замбором изменчивости образов «Священного пепла» преобладает барочное ощущение преходящей жизни и близящейся смерти, но в «лирической протагонистке» все равно заложено женское положительное начало, воплощена надежда поэта и человечества. Поэт подчиняется ее воле (131—132, 172), однако потом говорит: «Ты не имеешь власти надо мной» (193). Любовь и поэ-

зия — то, что украшает жизнь, и в них превращается «лирическая протагонистка» («От буйной образности я не ушла», 133), но и сама жизнь превращается в любовь... В любви и творчестве проявляется волшебная сила «протагонистов»: героя неоднократно называют «магом», его любимая — тоже «волшебница». «Он из мудрых магов», — говорят о поэте (129); вновь след Софии, оставившей поэту свою «ауру». Стихи поэта, впрочем, могут оказаться просто недостойными возлюбленной: «Нет дара подходящего для нее под небосклоном... Слово что я шлифовал из мрамора чистая фраза // От стыда и бедности в судорогах перед ней бьется» (152). (В некоторых частях книги отсутствует пунктуация.) Стихи могут стать и «убийственными»: «... Как разбойник который убивал в обличье влюбленного // Убийственные стихи я слагал ей для венка // И испытывал силу поэзии вероломную // Словно маг» (171). Смерть постоянно идет рядом с «протагонистами» и порой констатирует: «Нечего уж умерщвлять тут // Кого я искала того уже положили в склеп // Без меня он умер» (153), — но они опять «возрождаются» силой любви и творчества.

Одноименная со сборником композиция «Священный пепел» несет в себе церковные и военные реалии. «Протагонисты» склоняются к ногам Марии, «под охрану Пастыря» (178). «Ах души христианские ах души набожные // Помолимся за двух мертвых влюбленных» (175). Мотив пепла, «porolca» (и Porolca как дня, напоминающего о смерти и покаянии) проходит через всю композицию. Поэт появляется, в частности, в образе рыцаря (об этом говорит возлюбленная): «Истекает кровью рыцарь мой после боя коварного // Когда он защищал свою честь и память обо мне»; «Со смертью он бился за меня у смерти косу взял» (181, 186). Он видит, как она приходит на его могилу с детьми от другого (повторяющийся мотив) — жизнь продолжается. «Но ты до смерти будешь вести себя разумно», — говорит поэт о возлюбленной, вновь намекая неявно на Софию-мудрость. Если она чем-то и согрешила, так это привязанностью к поэзии (189). Последний раздел книги, «Разговоры во сне», опять вводит читателя в мир сна, видений, галлюцинаций. С одной стороны, во сне «можно лучшую жизнь вымечтать ...тут я найду тебя, моя вечная возлюбленная» (198). С другой стороны, сон подобен смерти. Худвобка ведет борьбу за любовь, «за любовь победную, что мертвых пробуждает» (205). «Пробуждение ото сна», в свою очередь, может оказаться столкновением с мертвящей действительностью; финальные строки «Разговоров во сне», написанные от имени возлюбленной, говорят о том, что смерть может воссоединить их в любви.

Так Бениак ведет своих «лирических протагонистов» через многочисленные перемены характеров и декораций, через «memento mori» к утверждению вечной ценности любви и поэзии.

Бениак — мастер стихотворной формы. Он, например, усложнял конструкцию сонета, писал его на две рифмы (а на склоне жизни «поиграл» с нерифмованными). В рассматриваемых книгах он использует рифмованные и нерифмованные четверостишия, сонет, нерифмованные двустишия, астрофический стих — белый и с парной рифмовкой (александрин), а также верлибр. Все это и с пунктуацией, и без нее. Силлабо-тоническая основа его стиха часто ослаблена; при сохранении постоянного числа слогов метрической константой становится также интонация (как в верлибре). Отличительным знаком «Жофии» и «Священного пепла» являются «интермеццо»; во второй книге они небольшие, лирические и чередуются с более «основательными» фрагментами лиро-эпического характера. «Интермеццо» — своеобразный отдых от «многословия» основных частей. Рассказ в обеих книгах ведется то от лица лирического героя, то от лица Жофии (или какой-то другой ее ипостаси). В одном из самых проникновенных интермеццо, написанном нерифмованными двустишиями, кратко и емко выражено роковое притяжение и отталкивание «лирических протагонистов», неизбежность их воссоединения хотя бы и на пороге смерти:

Ты помнишь, строили гнездо мы из ладоней?
Его разрушил рок, и под ногой обрыв.

И если нам еще под силу расставанья,
как птица, улетай, исчезни к холодам.

И если в силах ты к той пристани вернуться,
ступай же; что найдешь, всё пустота и грусть.

И если в силах ты прильнуть к другому сердцу,
ступай же навсегда. Замрешь на полпути.

Ты зря уходишь, зря, ведь я к воротам смерти
готов пойти и встать, я там дождусь тебя

(Цит. по: Голоса столетий 2002, 166).

У носителя русской литературной традиции закономерно возникнет вопрос: как соотносятся София Бениака с Софией русского философа

и поэта Владимира Соловьева? В русской поэзии Соловьев оказал весьма сильное влияние на вторую волну символизма. Вот как определял это влияние в 1920-е годы Е. Шамурин: «В лирике В. Соловьева впервые отчетливо был выявлен образ “Царевны”, мистической “Мировой души”, “Софии”, “Вечной Женственности”, получивший дальнейшее завершение в образе в образе “Прекрасной Дамы” Блока, в “огненности” и “золоте в лазури” Андрея Белого, в органной торжественности поэзии Балтрушайтиса и “Прозрачности” Вячеслава Иванова» (Шамурин 1991, XXI). На наш взгляд, Бениак сам «придумал» свою Софию, безотносительно к Соловьеву. Она у него вполне земная, хоть и с чертами идеализации. Это не Прекрасная Дама русских символистов, но и не Незнакомка, не Фаина. Жофия Бениака — воплощение противоречивой женской сущности, источник вдохновения для поэта; ее любовь животворна, ее материнское начало обновляет человека, а мудрость охраняет от роковых шагов. Но Бениака, несомненно, роднят с Соловьевым известные строки русского поэта:

Смерть и Время царят на земле, —
Ты владыками их не зови;
Всё, кружась, исчезает во мгле,
Неподвижно лишь солнце любви.

В заключение хочется отметить художественное многообразие и гуманизм «военной» поэзии Бениака, создавшего возвышенный и проникновенный образ прекрасной женщины, Софии-Жофии, спасительницы человека и мира на Земле. Нельзя не согласиться с Ю. В. Богдановым: «За вариантами взаимоотношений лирического героя с Жофией постепенно вырисовывается сложнейшая картина бесконечных поисков человеком некоего идеала гармоничного бытия с неизбежным — увы! — чередованием полос света и тьмы, счастливых мгновений и горьких разочарований, душевного покоя и драматических конфликтов» (Богданов 2001, 811).

Понимание женщины-музы как существа многоликого и изменчивого, трудноуловимого в деталях, отзовется через тридцать пять лет в стихах выдающегося поэта Мирослава Валека (1927—1991) — прежде всего в поэме «Из воды» (1977), а также в поэме «Слово» (1976). Валек начал публиковаться в 1942 г. как поэт католический и, несомненно, еще тогда испытал влияние Бениака; в душу юноши, естественно, запали перипетии любви, изображенные старшим поэтом. Осознание единства любви и поэзии у Валека выражено даже резче, чем у Бениака.

Появление образа Жофии на фоне трагических событий начала 1940-х годов было настоящим требованием времени, на которое творчески откликнулся «самый официальный» поэт тех лет. Любовь в его стихах шла бок о бок со смертью и помогала человеку вновь и вновь возродиться.

Л и т е р а т у р а

Богданов 1995 — *Богданов Ю. В.* Словацкая литература // История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. Т. 1. 1945—1960 гг. М., 1995.

Богданов 2001 — *Богданов Ю. В.* Словацкая литература // История литератур западных и южных славян. Т. 3. Литература конца XIX — первой половины XX века. М., 2001.

Голоса столетий — Голоса столетий. Антология словацкой поэзии. М., 2002. (Перевод автора статьи.)

Шамурин 1991 — *Шамурин Е. И.* Основные течения в дореволюционной русской поэзии // *Ежов И. С., Шамурин Е. И.* Антология русской лирики первой четверти XX века. М., 1991. Репринт 1925 г.

Beniak 1967 — *Beniak V.* Zofia a Popolec. Bratislava, 1967. S. 23.

Zambor 1997 — *Zambor J.* K poetike Beniakovej poézie // *Zambor J.* Báseň a ticho. Bratislava, 1997

Zambor 2005 — *Zambor J.* Valentin Beniak // *Zambor J.* Interpretácia a poetika. Bratislava, 2005.

П р и м е ч а н и е

¹ Далее цитаты приводятся по этому изданию, страницы указаны в скобках. Подстрочный и стихотворный перевод сделан автором статьи.

Н. М. Куренная

Мотив «доли/нядоли» в творчестве Янки Купалы

Основу классической белорусской литературы составляют в первую очередь богатые традиции национального фольклора. В связи с этим представляется вполне закономерным, что основополагающие фольклорные мотивы и сюжеты естественным образом перекочевали в поэзию многих белорусских поэтов, в том числе ими наполнено и творчество классика национальной литературы Янки Купалы (1882—1942).

Бытийные сюжеты — основная часть его поэзии, и в этом нет ничего сверхординарного или исключительного. Отличительной чертой, присущей только поэзии Купалы, особенно первого периода его творчества (1905—1917 гг.), можно считать чрезмерность употребления одного и того же мотива (едва ли не в каждом втором стихотворении), — мотива доли/нядоли, который, по существу, или спаян с темой жизни/смерти, или, по крайней мере, с ней ассоциируется. Причина подобной частотности, на наш взгляд, кроется в особенностях картины мира, как индивидуальной — самого поэта, так и национальной. Я. Купала ставит смысловые акценты на составляющих мотива доли/нядоли. В этом едином смысловом комплексе проступают представления об индивидуальной неустроенности, бедности и бесконечного терпения. Они столь значимы для поэта, что судьбу своего народа он описывает через них, например, допускает отсутствие доли-судьбы у Беларуси и народа, ее населяющего. Знаменательно, что одним из первых произведений Купалы стало стихотворение «Моя доля», именно этим стихотворением открывается собрание сочинений поэта на русском языке: «Ну и доля, моя доля, ты всегда такой была, что уж лучше в чисто поле от меня бы ты ушла» (здесь и далее цитаты по: Купала 1982). В начале своей литературной деятельности Купала создает цикл «Песни о мужицкой доле», стихотворения «Сиротская доля», «Что дашь завтра ты, доля постылая...», «Две доли» и др. Представляется интересным хотя бы в самых общих чертах определить круг тех смыслов, которые поэт вкладывал в эти многократно повторяющиеся концепты.

Следует сказать, что концепт доли, судьбы уже многие годы находится в центре внимания фольклористов, культурологов, лингвистов. Напомним о работах А. Н. Афанасьева (Афанасьев 1995) и А. А. Потебни (Потебня 1914) на эту тему. Этнолингвисты полагают, что доля — это «одна из важнейших бытийных категорий и ценностей; индивидуальная или совокупная судьба, жизненное предопределение, назначенная участь, удел, жребий, реализованные как удача (удачливость), счастье, благополучие, “талан” или, напротив, невезение, обделенность, бесталанность» (Журавлев 1999, 113). Обратим внимание на то обстоятельство, что в русском языковом сознании концепт доли вбирает в себя и положительные, и отрицательные значения. В белорусском доля также может означать и «плохое», и «хорошее», но «плохому» отведен специальный вариант этого концепта — нядоля. Концепт доли, как видим, — это концепт судьбы, который, по мнению Н. Д. Арутюновой, составляет ядро любого национального и индивидуального сознания (Арутюнова 1994).

Как же понимает оппозицию доля/недоля Янка Купала? Доля в его поэзии — не только судьба, удел, доля, выделенные человеку свыше, на которые он не может повлиять, но и сложная система взаимоотношений человека и окружающего его мира — одушевленного и неодушевленного — природы, людей, животных, вещей, которые привязывают человека к жизни, способствуют формированию пресловутой «привычки жить». Доля, таким образом, выступает синонимом жизни, и она, как жизнь, многообразна. Поэтому концепт доли/судьбы, как и жизни, наполнен различными коннотациями, позитивными и негативными. Доля у Купалы может быть счастливой, светлой, недоброй, проклятой, горькой и злой. Приведу всего несколько строк, расширяющих этот ряд:

Понапрасну я стремлюся хоть немного лучше жить,
а как только оглянуся,
Доля рядом, как тут быть?
Почему ты, доля злая, все мне счастья не даешь?
Что ж ты, горькая такая.
Скорой смерти мне не шлешь?

Заметим, что значения концепта доли расширяются. Доля в поэзии Купалы может выступать одновременно и синонимом счастья: «Нету счастья, нету доли». Анализ творчества Купалы подтверждает тесное родство его поэзии с народным языковым сознанием, в котором наблюдается объединение в одно лексико-семантическое поле слов со значением судьбы, доли, с одной стороны, и слов со значением счастья, удачи, —

с другой. Лексика, отражающая понятие счастья, обнаруживает теснейшую связь этого понятия с представлениями о доле как о силе, посылающей человеку счастливую жизнь. Здесь уместно вспомнить и об олицетворении судьбы в традиционной культуре славян, ее представление в виде мифологического персонажа, наделяющего людей той или иной жизненной долей.

Такое частое употребление в поэзии Купалы концепта доли объясняется, с одной стороны, высокой ценностной значимостью категории судьбы для белорусского языкового сознания, и, к слову сказать, для языкового сознания других славянских народов, например, русского и украинского — лексемы «доля» и «недоля» известны только восточнославянским и части западнославянских языков (А. Ф. Журавлев), с другой же — твердой верой самого поэта в предопределенность судьбы.

С белорусским концептом недоли дело обстоит несколько сложнее, поскольку в русском языке нет подобной лексемы, наполненной аналогичными смыслами. Перевести на русский язык слово «нядоля» можно только описательно: это, по существу, несчастливая, недобрая, злая судьба, или же — отсутствие у человека доли, части, которую при рождении ему посылают высшие силы, если следовать этимологии этого слова («бездолье», («бездолица») трактуется Далем как «невзгода, беда, горе, несчастье, продолжительное бедствие, безвременье, плохая судьба» (Даль 1981). Белорусская «нядоля», как и смерть, имеет только один смысл — негативный. Поле ее значений гораздо уже, чем доли. И здесь, вслед за Т. И. Вендиной, можно констатировать, что лексикон «нядоли», как и смерти, гораздо беднее, чем репертуар лексем с общим значением доли (Вендина 2002). Это объясняется по-видимому, тем, что человек, как правило, не любит говорить на тему «нядоли», тем самым он как бы замалчивает ее. «Нядоля» у Купалы — это беда, несчастье, она кандальная, горькая, черная, нередко оканчивается смертью: «Смерть пришла, и нет отныне неволи, недоли». «Не страшись недоли хмурой», «К чему напрасные страданья? Дитя недоли, бедноты», «Расстанемся с горем-бедой, С печальной недолей своей». О значении нядоли как символа белорусской национальной судьбы в поэзии Купалы свидетельствует и название одного из его стихотворных циклов — «Из песен нядоли».

Главными персонажами поэзии Купалы, особенно первого дореволюционного этапа его творчества, был крестьянин со своей долей—недолей, волей—неволей, не изолированный от окружающего его мира, свидетельствующего о его состоянии. Через материальный, вещный быт поэт последовательно проводит тему «недоли». Этот мир был беден

и убог. Вещи в жизни белорусского крестьянина на рубеже XIX—XX вв. — времени, о котором писал Купала, — имели огромное значение, поскольку все они были строго функциональны, с их помощью он зарабатывал на жизнь, они согревали и кормили его самого и его потомство. Приведем суждение Ю. М. Лотмана о том, что памятники материальной культуры, орудия производства в создающем и использующем их обществе играют двойную роль: с одной стороны, они служат практическим целям, с другой же, концентрируя в себе опыт предшествовавшей деятельности, выступают как средство хранения и передачи информации (Лотман 1970, 14).

Действительно, вещь в традиционном обществе имеет особое значение в первую очередь по причине раз и навсегда определенной роли и функции в крестьянском быту и труде. Отношение к вещам в деревнях всегда было подчеркнуто уважительно-почтительным. Одновременно между человеком и окружающими его вещами нередко устанавливались особого рода антропоморфные связи. В художественных произведениях, как правило, именно эти связи образовывали своеобразную систему, в которой значительную роль играли монологи и диалоги. Вещи думают, разговаривают, помогают человеку, спорят с ним. Они символически выражают долю человека.

Вещь, особенно в поэзии, как правило — это символ, знак, что продиктовано, в первую очередь, возможностями стиха, который, как пишет Твардовский, вспоминая Гёте, предназначен «сообщать предметам мощь и крутизну» (Твардовский 1972, 22). Кстати, о поэме другого белорусского поэта Аркадия Кулешова «Знамя бригады» А. Твардовский пишет, акцентируя тему вещи, собирая воедино все ее приметы, разбросанные в тексте произведения. Они выступают знаками «домашности», освоенности мира, с которым приходится прощаться лирическому герою — он уезжает на фронт. «Ложки, миски, книги, игрушечный конь на колесиках — вещи, оставленные хозяйкой, просят хозяина взять их с собою, хотят служить ему ту службу, что и до войны, и символизируют память мирной жизни, радость и сладость ее...» (Там же, 37). Этот пример подтверждает мысль Ю. М. Лотмана о двойственности вещи, о «двойной природе вещей». Она одновременно знак спокойной счастливой жизни и объект материальной культуры (ее утилитарный характер очевиден). «Речь идет о том, что любую вещь можно использовать и как собственно вещь, и как знак, символ, причем вторая, символическая ипостась может пониматься различным образом» (Байбурин 1983, 8).

Янка Купала в стихотворениях, посвященных крестьянской доле, особое место отводит главной вещи, которой владеет крестьянин, — его дому, жилищу, без которого он не просто бедняк, а бесприютный нищий, такой, как в стихотворении «Странник»:

Что ж ты мне, калеке,
Так ты доля зла?
Видно, мне вовеки не сыскать угла?

Только в родной пусть и «худой, кривой хате», «что дырявой светится стрехой» может состояться его доля, его жизнь. Дом, жилище как «центр жизни» занимает настолько важное место в творчестве Купалы, что дает возможность выделить их в самостоятельный текст — «крестьянское жилище». Хата — один из ключевых, центральных образов поэта, символ постоянства и вечности крестьянского рода. С одной стороны, дом, принадлежащий крестьянину, олицетворяет его материальный вещный мир, с другой же стороны, дом связывает человека с внешним миром, по мнению Т. В. Цивьян, «являясь репликой внешнего мира, уменьшенной до размера человека» (Цивьян 1978, 65). В идеале жилище должно быть соизмеримым как с микро-, так и макрокосмом (Байбурин 1983, 128).

В поэзии Купалы предназначение крестьянской хаты — хранить тепло, необходимое для жизни, телесной и духовной, она — своеобразная уменьшенная проекция его родины — Беларуси. Дом, хата у поэта почти всегда обладают характером, индивидуализированной долей—недолей, сходной, как правило, с хозяйской. Многие стихотворения Купалы посвящены трудноуловимой, но очевидной связи между ними. По мнению многих исследователей культуры, дому вообще присуща функция порождения воспоминаний (Романова 2007, 305). Действие этой функции мы наблюдаем и в поэзии Купалы. С домом связаны детство и юность, первые жизненные опыты, материнское тепло и горечь утрат, переживания пробуждающейся души и чувств — дружбы, любви, отчаяния.

В опозитизированные личные воспоминания начала жизни поэт искусно вплетает вполне реалистичные описания организации внутреннего пространства крестьянского жилища, заданные многовековым укладом. Народные представления о печи как центре дома явно вторят мотиву доли/нядоли. Первое и главное место в доме отведено печи, которая и согреет и накормит. «На роль центра жилища у восточных славян в первую очередь претендует именно печь... Она использовалась и при лечении разнообразных заболеваний. Кроме того, печь занимала исключительное место в системе народных обрядов, верований и представлений. Иными

словами, печь являлась одним из наиболее значимых элементов жилища, наличие или отсутствие которого определяло статус постройки (дом без печи — нежилой дом)» (Байбурин 1983, 160—164).

С печью связаны и глубинные представления о доле. «В Белой Руси молодая, оставляя отцовский дом, уже севши на воз с мужем, причитает:

Добрая доля, идзи за мной
С печи пламенем, з хаты камином!
(Потебня 1914, 207).

Другая важная вещь крестьянского быта — соха, о которой Купала пишет как о «неразлучном друге» крестьянина, делая ее символом крестьянской доли. Со знанием дела, почти любовно описывает поэт все детали сохи, как будто они части тела дорогого ему существа. Описание настолько детально, что по нему, как по инструкции, при желании можно было бы смастерить новую соху. Ездит крестьянин на старых скрипучих дровнях, в которые запряжена кляча, зимой и летом одет в сермягу или козух, на голове рваная шапка, на ногах лапти из лыка и старые онучи. Так картина крестьянского мира дополняется кодом одежды. В нем поэт выбирает наиболее значимый, с его точки зрения, элемент народного костюма — лапти. Лаптям он посвятил торжественно-лирическую оду («Лапти»), о них он часто упоминает, описывая бедняцкий быт. Этот нехитрый многовековой атрибут крестьянского гардероба заслужил по мнению поэта подлинное уважение и народную память. Лапти — это не только знак классовой принадлежности, но и символ крестьянской доли белорусов того времени. Поэт понимает, что лаптям на смену когда-нибудь повсеместно придет другая обувь, но их значение в крестьянской жизни и в истории национальной материальной культуры не должно быть забыто, им уготовано почетное место экспоната прошлых дней:

Лапоть последний,
Так может статья,
В церкви повешен,
Будет качаться.
Ладно сплетенный
Лапоть с тесемкой
Памяткой будет нашим потомкам.

Обратим внимание на то, что лапоть из крестьянской избы как бы перемещается в церковь, т. е. сакральный локус. Так уважение превращается в почитание символа крестьянской жизни.

Из поэзии Купалы можно составить представления и о крестьянских гастрономических пристрастиях. Не раз поэт отсылает нас к коду еды, в котором значимо противопоставление ее наличия/отсутствия. Наличие еды есть один из признаков удачной доли. Что нужно крестьянину для благополучия: «Нам бы и мне бы главное — хлеба, хлеба в достатке на целый год». И дальше:

На плечи одежду, обувь на ноги,
И спичек, и табачку на закрутку,
И чарку с устатку в иную минутку,
И булку, и шкварку к празднику надо... А еще сыру гостям на стол.

Такой представляется картина крестьянского изобилия.

Не только мир вещей и еды знаменует крестьянскую долю. Большое место в поэзии Купалы занимает тема «человек—природа». Отношениям человека с природой посвятил поэт не одно стихотворение, осознавая их непреходящий характер. Благоволение природы означало для крестьянина одну из главных составляющих счастливой доли. Природа отвечала и за нядолю. Путь, по какому могла пойти крестьянская жизнь, почти полностью находился во власти природных стихий, на нее всегда влияли природные катаклизмы:

Там, где я трудился, где принял я муки,
Все выбито градом — ячмень и овес...

Град — подлинная трагедия крестьянской семьи, означающая для нее голод, болезни, недолю и смерть в конечном итоге. Любая природная стихия оборачивалась для крестьянина бедой, поэтому так важен постоянный контакт человека с природными стихиями, к которым не раз обращается лирический герой Я. Купалы:

Эй, зачем ты, ветер,
Зло разбушевался,
Над деревней этой так разлютовался?
Взворошил солому,
Крыши с хат срывая,
Развалил у дома
Ветхие сараи.

Толкование тем и мотивов поэзии Я. Купалы можно было бы продолжить. Очевидно, что мотив доли/нядоли у него не единственный, но, как свидетельствует проведенный нами анализ, он несомненно является генеральным в творчестве классика белорусской литературы. Можно

предположить, что частотность употребления концепта «нядоля» есть характерная черта литературы, по-своему отразившей картину мира белорусов конца XIX — первой половины XX в., в которой — как мы показали — явственны архаические черты. Распределение отрицательных и положительных коннотаций между «долей» и «нядолей» свидетельствует о специфике национального языкового сознания — в нем очевидна тенденция выделить «парные» концепты, находящиеся в явном соответствии с концептами жизни и смерти. Анализ творчества Янки Купалы в выбранном нами аспекте подтверждает справедливость тезиса о фольклорной основе белорусской литературы.

Л и т е р а т у р а

Арутюнова 1994 — *Арутюнова Н. Д.* Истина и судьба // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994.

Афанасьев 1995 — *Афанасьев А. И.* Происхождение мифа. М., 1995.

Байбурин 1983 — *Байбурин А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.

Вендина 2002 — *Вендина Т. И.* Средневековый человек в зеркале старославянского языка. М., 2002.

Даль 1981 — *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1981. Т. 1. С. 61.

Журавлев 1999 — Доля // Славянские древности. М., 1999.

Купала 1982 — *Купала Янка.* Собр. соч. В 3-х т. М., 1982.

Лотман 1970 — *Лотман Ю.* Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970. Вып. 1.

Потебня 1914 — *Потебня А. А.* О доле и сродных с нею существах. Харьков, 1914.

Романова 2007 — *Романова А. А.* Концепт дома в мемуарной прозе Мирчи Элиаде // Восток и Запад в балканской картине мира. М., 2007.

Твардовский 1972 — *Твардовский А.* Заметки о литературе. М., 1972.

Цивьян 1978 — *Цивьян Т. В.* Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту, 1978.

Приложение

Ян Флориан Дробыш Тушиньский

Завещание*

Во имя Бога в Троице единого, в Которого я верую как истинный римский католик, как учит меня Вселенская церковь. Аминь.

Я, Ян Флориан Дробыш Тушиньский, оставляю эти свои заметки детям моим на будущее. Но прежде всего оставляю им благословение Божье и свое отцовское, мне Господом данное; наказываю вам по тому же Божьему и моему отцовскому благословению: да убоитесь Господа Бога создателя нашего, служите Ему днем и ночью, Наисвятейшей Матери Иисусовой Пречистой Деве во все времена Непорочной, а также всем своим святым патронам и покровительницам, славу Господню и святую веру плуце своей жизни защищайте, соблюдайте Господни заповеди и ни в чем их не преступайте.

Людей всякого состояния уважайте, никем не пренебрегайте. Наказываю, чтобы с каждым из них с открытым сердцем жили, а если к кому питаете неприязнь, — тому оказывайте всяческое благорасположение; и больше — Господа Бога за своих врагов надлежит непременно молить, и с каждым по правде, по заповедям Господним жить; и друг с другом — в любви и в братском согласии. Мать свою почитайте не как мачеху, а как родную мать, которая вас с пеленок растила, ни сами (упаси Господи), ни другим не позволяйте ей обиду чинить, и больше — кто-либо из вас должен в своем доме содержать ее до самого смертного часа. И вам, уверен, так лучше будет, потому что под присмотром будет имущество ваше.

* Наименование «завещание» в тексте Записок Тушиньского отсутствует. Оно представляет собой фрагмент Записок (с. 21—23), являясь предисловием к ним, предваряющим первую часть, посвященную рассказу о предках автора. В нем содержится обращение к детям, которым адресованы Записки. Форма и содержание фрагмента говорит о том, что перед нами — своеобразное духовное завещание мемуариста — Я. Ф. Д. Тушиньского (1640—1705). Текст переведен по изданию: Dwa pamiętniki z XVII wieku Jana Cedrowskiego i Jana Floriana Drobysza Tuszyńskiego / Oprac. i wyd. A. Przyboś. Wrocław—Kraków, 1954.

Третье. Никогда чужого не пожелайте, а все чужое тотчас же возвращайте, помните всегда о заповедях Господних; в беседы с подозрительными людьми обоего пола никогда не вступайте, старательно их остерегайтесь; милостыню посильную подавайте, нищим не брезгуйте; хлеба никому в своем доме не жалеете, святую литургию, насколько можно, и в праздники, и в обычные дни не пропускайте, книг еретических и прелестных не читайте, да и костел католический это запрещает. С любыми еретиками ни в какие диспуты о святой вере не вступайте, это только духовным особам положено. Пьянства всеми возможными способами — как отравы — остерегайтесь, потому что от него все грехи и несчастья проистекают. Священника чтите, дай вам Господь не лишиться его в час смертный. Праздников, Святым костелом установленных, не нарушайте, а что надлежит костелу — все с охотой и с открытым сердцем отдавайте.

Господам своим, которым будете служить, честно и верно служите, и к ним честно и с любовью относитесь, так и на воинской службе правду и закон соблюдайте, к старшим всякое уважение проявляйте, по правде со всеми живите, лестью и ложью не забавляйтесь, — от этого много зла происходит. Обиду никому не чините и поводов для неприязни никому не давайте, и себе в справедливом деле не позволяйте обиду чинить. Эти и другие добродетели сохраняйте. Как достойно, так и поступайте.

Если этим моим наказам будете следовать, то Господь Бог все ваши добрые помыслы благословит и вознаградит вас милостью и благодатью своею и любовью всех людей, а после долгой жизни — и небом, которого себе и вам желаю.

А то имущество, которое вам по милости Божьей оставляю, со страхом Господним и в здравии долгие лета проживайте, да и не растеряйте его по своему небрежению, ведь однажды утратив, в другой раз наживете скоро; и еще добрым именем хлеб добывайте. А если попустит вас Господь Бог вступить в брачный союз, не на приданое зарьтесь, а на родовитость дома и подобающее воспитание глядите; дела всякие чините только после зрелого размышления, и к советам достойных людей прибегайте.

Перевела с польск. *М. В. Лескинен*

Адам Мицкевич

Дяды

ПРИЗРАК

Стиснуты зубы, опущены веки,
Сердце не бьется — оледенело;
Здесь он еще и не здесь уж навеки!
Кто он? Он — мертвое тело.

Живы надежды, и труп оживился,
Память зажглась путеводной звездой,
Видишь: он в юность свою возвратился,
Ищет лицо дорогое.

Затрепетали и губы, и веки,
И появился в глазах жизни признак.
Снова он здесь, хоть не здесь он навеки.
Что он такое? Он — призрак!

Ведомо всем, кто у кладбища жили,
Что пробуждается в день поминальный
И восстает из кладбищенской гнили
Этот вот призрак печальный.

Но зазвонят из тумана ночного,
Что воскресенье уже наступило, —
С грудью как будто разодранной снова
Падает призрак в могилу.

Живы его хоронившие... Часто
О человеке ночном говорится...
Кто же он, юноша этот несчастный?
Это — самоубийца!

Терпит, наверно, он страшную кару:
Весь пламенеет, тоскует ужасно...
Слышал однажды наш ризничий старый
Призрака голос неясный.

Передрасветные звезды блистали,
И привиденье, покинув могилу,
Руки вздымая в великой печали,
Жалобно заговорило:

«Ты, дух проклятый, зачем жизни пламя
Вновь заронил под бесчувственный камень?
Ведь угасало оно в этой яме!
Снова зачем этот пламень?

О, приговор, справедливо суровый!
Вновь познакомиться, вновь разлучиться,
Из-за нее умереть смертью новой,
Помнить о ней и томиться.

Вновь между всякого сброда шататься
Буду я всюду, гонясь за тобою;
Впрочем, с людьми не хочу я считаться —
В жизни изведаль всего я!

Если смотрела ты — взор опускал я,
Точно преступник; когда говорила,
Слышал я все, но молчал и молчал я,
Словно немая могила.

Это замечено было друзьями,
Юноши это причудой считали,
Старшие — лишь пожимали плечами
Либо мораль мне читали.

Слушал насмешки я, слушал советы...
Впрочем, и я бы на месте другого
Точно вот так же осмеивал это
И осуждал бы сурово.

Некто решил, что моим поведением
Гордость задета его родовая,
Но отстранялся с любезным терпением,
Будто бы не замечая.

Горд был и я: мол — понятно мне это!
Громко дерзил я в ответ на молчанье
Или выказывал вместо ответа
Полное непониманье.

Ну, а иной не прощал прегрешенья,
И на лице у него выражалась
Сквозь оскорбительное снисхождение
Лишь лицемерная жалость.

Жалости той не прошу ни за что я!
Я не молил его — я улыбнулся,
Но, и презрением не удостоив,
Он от меня отвернулся!

Вновь подвергаюсь я всем испытаниям,
В мир устремляясь кладбищенской тенью.
Эти — как черта, хлестнут заклинаньем,
Те — убегают в смятеньи.

Этот смешит меня глупою спесью,
Этот — навязчив, а этот — ехиден...
Рвусь лишь к одной. Почему же всем здесь я
Дивен иль даже обиден?

Тем, кто жалел, покажу непочтенье,
А зубоскалам, пожалуй, — и жалость!..
Только бы ты, о любимая, с тенью
Снова сейчас повстречалась!

Ты погляди и скажи мне хоть слово,
Не осуди беспокойную душу.
Только на час ведь я — призрак бывшего —
Новое счастье нарушу!

Может быть, к солнцу привычные очи
Не испугаются темного гостя,
И до конца ты дослушать захочешь
Речь, что звучит на погосте.

Может быть, мысль и твоя устремится,
Пусть на мгновенье хотя бы, к былому —
К сорным травинкам в щелях черепицы
Старого, старого дома».

Перевод Л. Мартынова

Юлиуш Словацкий

Кордиан

Акт третий. Заговор во время коронации.

Сцена пятая.

Так называемая концертная зала в королевском замке, освещенная лампой; круг колонн из мрамора; стены расписаны арабесками; через открытые двери виден насквозь длинный ряд темных комнат; в конце слабо поблескивает свет в спальне царя. К о р д и а н стоит, опираясь на штык винтовки. Разные призраки.

Кордиан

(Идя вперед с винтовкой.)

Пустите! Это я — цареубийца!
Кто мне задумал в волосы вцепиться?

Воображение

Внимай! Я говорю с тобой очами!

Страх

Внимай! Биеньем сердца говорю я!

Кордиан

Нет никого. Но кто-то за плечами!

Воображение

Гляди, куда я пальцем указую.

Кордиан

Я пальца твоего не вижу, но взор мой падает туда,
Куда указываешь пальцем, и движется там череда
Видений; арабески, лица.

Страх

Вглядись — и не замедлишь убедиться,
Что сами стены — точно змей под чешую раскаленной, —
Они стремятся расшатать колонны.
И — слышишь — плачут, словно дети,
Ужаснейшие сфинксы эти,
Сползая с мраморных подножий.

Воображение

Вот девушка, на мотылька похожа;
Быть может, это королева, которую заколдовали?
Иль чернокнижница, быть может?
Ведь с нею вместе вы бывали...
Припомни!
Та была скромней? А вот у этой ночью темной
Мерцает платье звездной дрожью,
И эти звезды неподдельны,
Плывут в просторах беспредельных...
На голове — цветов корзина...
Пастушка, ангельски невинна!

Страх

А видишь эти очи злые?

Воображение

Благоухают золотые
Девичьи кудри!

Страх

Давишь змия!
Он, слышишь, лопнул!

Кордиан

Иисус-Мария!

(Протирает глаза.)

Сон кончился. Вперед! И — штык в цареву грудь!

Выходит в следующий зал, совсем темный. Налево
открыты двери в кабинет для совещаний. Комната
эта, в форме золоченого яйца, вся освещена луной.
Посередине стоит треножник, искусно сделанный из
золота; на нем лежит царская корона.

Силы

Стой!

Кордиан

Прочь! Я — божья месть. Не преграждайте путь!

Силы

Послушай! Шум глухой ворвался как борец,
Изгнал молчание, наполнил весь дворец!
Дождя ль гуденье проливного,
Иль треск громовый дерева сухого
Над крышею дворцовой слышен?
А месяц светит!

Кордиан*(Глядя в кабинет для совещаний.)*

В этом кабинете
Мерцают стены серебристым светом.
Я золотой треножник вижу в нише,
На нем — корону царскую, она с рассветом
Ничью будет. А сейчас
Гляжу, не отрывая глаз,
Я на нее...

Воображение

А над короной,
Людскою кровью обгаренной,
Склонился кто-то черный-черный,
Работой занят он упорной.

Страх

Тот человек рогат, как демон.
Как уголь, пышет глаз без века.
Кто он? Откуда и зачем он?

Кордиан

Откуда? Что за человек он?

Призрак

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

Кордиан

Коль эту кровь не смыть водой из польских рек,
Я крови принесу, ее не пожалею,
Отмою ею все, и будет пол белее,
Чем лик у мертвеца...

(Через минуту.)

...Еще одна тут зала.

(Входит в тронный зал.)

Темно. Сквозь мрак окна звезда не воссияла!
На столп из пламени дорожка здесь похожа,
Светильник стережет тут царственное ложе
И льет свой свет на блещущий паркет,
Как будто месяц льет свой свет на лоно вод,
Чтоб охватить мой челн кольцом блестящих волн.
И в голове моей идет все крэгом...
Кто ободрит меня? Как справлюсь я с недугом?

Воображение

Твой штык сверкнул... Еще штыки, как пламя,
Столкнулись в воздухе, сомкнулись остриями,
Как рыбки, видя крошку сквозь хрусталь.
Так штык блестит; щекочет, щиплет сталь.
Колдуешь сталью,
Чтоб снова искры заблистали.
Жди: целый рой там явится огней!

Страх

Но не оглядывайся, ибо у дверей...

(Кордиан оглядывается.)

Воображение

Две вазы. И они из малахита.
И в них два дерева корнями врыты.
Зимой и летом, днем и ночью
Они цветут. Их листья точно уши, а их цветы
Как будто очи,
А семена как языки.
Но царь срывает семена, чтоб, как немые гайдуки,
Те деревца всему внимали
И молча все это вливали
Куда-то в корень, толстый, древний...

Кордиан

Все видят... слышат все... деревья!

Страх

Да! Не гляди в окно... Там страшное творится.

(Кордиан глядит в окно.)

Воображение

Глянь: от костела до дворца влачится мертвых вереница.
Они идут, в руках желтеют свечи.
Сочтешь ли мертвецов? Нет! Строй их бесконечен.
Короны, скипетры, порфиры, багряницы...
Смотри: свечное пламя голубое
Туманит эти неживые лица.
Ты видишь: мертвецы гроба несут с собою.
Гробов колонна громоздится
К окну. И мертвецы взберутся...

Кордиан

Куда?

Воображение

Сюда, в дворец ворвутся!

Кордиан

И похоронят под гробами
Царя?

Воображение

А кто, с лицом как пламя,
Из спальни вышел? Кто же это?
Беззвучен шаг, но гладь паркета
Трещит под мерзкими ногами,
Раскалываясь на квадраты.

Страх

Здесь пахнет кровью. Император
В сей спальне, спит на белом ложе.

Воображение

Ты видел?

Кордиан

Видел!

Страх

Кто же он?

Кордиан

О, кто же?

Дьявол

Я там душил царя, но дело до конца
Я не довел: походит он на моего отца!

Воображение

А стон колоколов ты слышишь похоронных
Со всех сторон?

Кордиан

(в ужасе)

Я слышу, слышу стон их!

Воображение

Блеск в нишах замечаешь ты оконных?
Стоит покойник у перил балконных.
Залез он по гробам, свеча его пылает
И плавит стекла окон. Вихрь срывает
Плащ с мертвого плеча, и белые, как верви,
Там, в волокне плаща, закопошились черви.
Где искрились глаза — гнилая кость мерцает.
Мертвец — палач. Свершит он казнь. Ломают
Стекло в окошке руки неживые.

Кордиан

Иисус-Мария!

Воображение

Исчез! Куда-то вниз гробов свалилась груда.

Страх

Здесь чертов дом! Беги скорей отсюда!

Кордиан

Что мне дьявола страшиться!
Кровь моя пусть охладится.
Сквозь толпу, как сквозь бурьяны,
Проберусь и, в исступленье,
Растопчу все привиденья!
Что за Аргус окаянный
Там глядит, таясь у двери,
На царево изголовье?
Видно, хочет он проверить
Цвет горячей царской крови!
Ха-ха!.. Скажите, царь не встал?
Сто тысяч слов людских я б в этот миг пожрал!
Но нет. Все тихо. Как в могиле, глухо!

Слышен звон к заутрене.

О, этот звон! Как будто через ухо
Вонзаются мне в мозг клинки стальные!
Иисус-Мария!

*(Падает без чувств плашмя на штык
у двери царской опочивальни.)*

Ц а р ь выходит из спальни с лампой в руках.

Царь

Я слышал стук, как будто навалились
И удушить меня хотят, готовят шарфы!
Вот как отца... Но дольше муки длились!
Сон! Он не совести ли арфа,
На коей по ночам как вихрь играет страх?
Темно! Бреду как без пути впотьмах!

(Спотыкается о тело Кордиана.)

Мертвец? В мундире польского солдата...
Из школы подхорунжих он, видать!
Не сторожить пришел, а убивать.
Да! Вот и штык. Все это — козни брата!
Но, может быть, на брата Константина
Мне дьявол навевает подозренье?
И, может быть, ни в чем и не повинна
Его душа? О, если б на мгновенье

Солдат вот этот на ноги поднялся,
Все рассказал бы и во всем сознался!

(Ощупывает Кордиана.)

Он теплый. Встань! Иль шпагой глотку вскрою!
Мой брат тебя послал? Ну, говори, собака!

*(Ранит шпагой руку Кордиана,
который открывает глаза.)*

Кордиан

(Безумно).

Там факелы пылают среди мрака,
Покойники в окне стоят толпою.

Царь

Заговорил! Открой уста немые!
Скажи мне: Брат?.. Мой брат?.. Одно лишь слово..

Кордиан

Рассвет белеет. О Иисус-Мария!
Бледней холста он, спящий император!..

Царь

Ну, вот... заговорил, и замолчал он снова!
Что тут поймешь?.. Да... Это козни брата!

(Кричит.)

Эй, стража!

Входят солдаты. Царь указывает на Кордиана.

Взять вот этого солдата,
Коль он безумен, — в сумасшедший дом!
И расстрелять, коль он в уме своем!

Перевод Л. Мартынова

В. В. Селиванов

Год русского земледельца. Зима

Василий Васильевич Селиванов (1813—1875) — общественный деятель, писатель, любитель истории и этнографии. После выхода в отставку поселился в своем имении в Зарайском уезде, где «прожил 13 лет, занимаясь сельским хозяйством, сотрудничая в журналах и посвящая свои досуги археологии», был уездным и губернским гласным, председателем училищного совета. В. В. Селиванов писал очерки и рассказы из крестьянского и помещичьего быта, заметки в журналы, воспоминания.

Библиографию работ В. В. Селиванова см.: *Селиванов А. В.* Список сочинений В. В. Селиванова // Российская библиография. 1881. № 95 (19). С. 410—411; *Модзалевский Б.* (Половцов) Селиванов, Василий Васильевич (1813—1875) — писатель // Русская старина. 1878. Т. XX. С. 205—220.

Сочинение Василия Селиванова «Год русского земледельца» впервые было опубликовано в журнале «Русская беседа» (1856. Кн. 2 и 4 — очерки «Весна», «Лето»; 1857, Кн. 3 и 4 — очерки «Осень» и «Зима»); вышло отдельным изданием в 1857 г. в Санкт-Петербурге, неоднократно переиздавалось в Рязани (последнее издание — Рязань, 1995). Отрывки из книги Селиванова включались в различные школьные хрестоматии, пособия и учебники, в частности, вошли в известную «Практическую русскую грамматику П. Переславского». (СПб., 1861. Ч. 3).

Селиванов В. В.

Год русского земледельца. Зарайский уезд, Рязанской губернии. Зима*

...Наконец, от простуды или от другого чего, захворал земледelec; долго переламывал он болезнь. Нет мочи, а все-таки пойдет да помолотится или съездит на базар, или топором что постучит на дворе. Лицо его пожелтело, глаза впали, остались кожа да кости; но ропоту нет, страданий

* Фрагмент печатается по изданию: *Селиванов В. В.* Зима // *Селиванов В. В.* Год русского земледельца. Зарайский уезд, Рязанской губернии. Рязань, 1887. С. 137—143.

не слышно. Наконец болезнь свалит его на жесткую постель. Аптек и докторов в простом народе не знают. Попоят больного травой, натрут редькой, попарят в печи, умоют с уголька от призора-глаза, и еще кое-чем надумают полечить, что очень часто бывает ко вреду, по отсутствию поддержания и предосторожности.

...Со дня на день слабеет больной; родные и чужие, приходящие проведать, говорят ему открыто, попросту: «видно ты уж не встанешь; знать уж тебе помереть, родимый!», и больной спокойно выслушивает приговор этот. Более всего торопятся вовремя пригласить священника, исповедать и приобщить больного Св. Тайн, заботясь о душе гораздо более, нежели о здоровье или жизни. В болезнях продолжительных, особенно когда больной находится долгое время в трудном положении, его соборуют маслом, с полной верою, что уж если умереть больному, то Господь пошлет ему тихий и скорый конец; но если больному суждено остаться в живых, то быстро пойдет на выздоровление. Есть примета, что ежели во время соборования маслом трещит стена, то больной непременно умрет.

Перед смертью больной отдает ключ от своей коробки, кому доверяет, прощается со всеми и, отвернувшись к стене, отдает душу Богу, иногда так тихо, что никто из бывших в избе и не заметит. С таким же терпением в болезнях и с такой же твердостью умирают и женщины.

Лишь только кто-нибудь в деревне умрет, и весть о том разнесется по всем дворам, все, и родные и чужие, спешат в тот дом, где лежит покойник, и каждый из усердия несет в дар ему восковую свечку: этими-то приносными свечами и поддерживается постоянно огонь перед иконою в головах усопшего... Вдова, мать, или другие самые близкие покойнику родные женщины, начинают голосить, т. е. вместе с воплем и слезами приговаривать нараспев о своей потере, о своей горькой участи, о душевных и телесных качествах умершего; при чем припоминают разные события из его жизни, его хлебосольство, досужество, припоминают последние его дни и часы и последние разговоры. Поголосить над умершим значит воздать ему должную честь, и потому, кто умирает сиротою, не оставляя после себя ни матери, ни жены, ни близких родных, то поголосить над ним считает своей обязанностью или долгом какая-нибудь дальняя родственница, или даже чужая какая старуха, или хозяйка того дома, где он умер... Причитанья при голосье бывают очень разнообразны, вот одно для примера:

*Родимый ты, сударь батюшка!
Погости ты у меня последний часок,
Последнюю минуточку!
Скажи ты мне, батюшка, отколь тебя ждать будем,
Где дожидаться,
Где мне с тобой будет повидаться, и т. д.*

Конечно, в подобных причитаниях часто встречаются выражения условные, заимствуемые одними от других, но должно сказать, что они не подготавливаются и не обдумываются заранее, а выливаются прямо из груди, мгновенно связанные мыслью, под влиянием скорби истинной, или только по обычаю. Во всяком случае, обычай свободного излияния печали очень облегчает скорбящих, но иногда этот необузданный крик сильно действует на нервы, и бывает причиной продолжительной болезни.

По выносе из избы, гроб с покойником опускают в приготовленную для этого на дворе скамью; и пока священник вторично войдет в избу для прочтения на том месте, где покойник скончался, очистительных молитв, на дворе прощаются, и снова раздирающие душу вопли оглашают деревню. Вышел с гробом за околицу и, дойдя до первого распутия, или, лучше сказать, до места, определенного во всякой деревне известным обычаем, носильщики останавливаются, гроб снова опускают на землю, и тут все, кому обстоятельства и другие домашние дела не позволяют быть в церкви при отпевании и похоронах, дают покойнику целование, и потом, поклонясь низко вслед уносимому гробу, снова возвращаются в избу, из которой был вынос. Лишь только тело покойника из избы вынесут, хозяйка или деньщица, или кто из баб посвободнее, оставаясь дома, немедленно приступает к делу. Прежде всего торопится подмести и притереть в избе пол; вымывает стол, лавки и употребленные для этого дела тряпицы и веник, также солому, на которой лежал покойник, горшок, из которого брали воду при обмывании его тела, гребень, которым расчесывали ему волосы после смерти, собирает все это вместе, относит за околицу, и бросает на перепутье или на то место, где происходило прощание. Возвратясь домой, расторопная баба умывается сама, скидает с себя все грязное, и надевает чистое белье, покрывает стол чистой скатертью, ставит на него пирог, блины и канун. Кануном зовут разваренную пшеницу, облитую рассыченным медом. Все это делается на скорую руку, и когда провожавшие гроб только за околицу, при вторичном приходе в дом усопшего, переступят порог опустевшей избы, в ней уже все на своем месте, все приведено в порядок, как будто ни в чем не бывало. По предложению хозяйки помянуть, печальные гости чинно подходят к столу,

берут по кусочку блина или пирога, погружают в канун, и, пожелав усопшему царствия небесного, крестятся и съедают за упокой его души.

За упокой души новопреставленных заказывают священнику служить по несколько обеден; богатые заказывают обеден по десяти, но крестьяне среднего состояния более трех обеден заказывают редко. Кроме этих заупокойных обеден, еще справляются и поминки. Поминки эти обыкновенно бывают в 3-й, в 9-й и 20-й день еще после шести недель, или в 40-й день и чрез год... На третий день в церковь приносят причту блины и канун, в 9-й и 20-й день одни блины, а в сороковой день заказывается обедня и панихида в доме. К панихиде приглашенные собираются по-прежнему со своими свечами, а у кого свечи нет, тот несет грош. После панихиды хозяйка собирает обед, за которым на этот раз уже непременно угощает священника и весь причт. Поминальный обед стараются приготовить как можно и обильнее и лучше, чтобы каждый присутствующий, кушая всласть, искренне помянул покойника. Родные убеждены, что этим доставят отлетевшей душе на том свете покой и отраду. После обеда бывают «отпевшие чаши». Этот обряд у крестьян совершается так: возьмут кувшин браги, рассытят ее медом, и священник, после пения с дьячками многих печально отрадных канонов, наливает подслащенную брагу в стакан, сперва сам пьет, а потом предлагает и всем. Всякий в свою очередь берет из рук священника стакан, крестится и выпивает за упокой души усопшего. Так же точно поминки совершаются через год, и так же отпивается чаша; на прощание священнику с дьячками дают пирог и три или шесть блинов на каждого или всем вдруг.

Сначала на могилу насыпят бугорок, обложат дерном, и поставят деревянный крест; но пройдет немного годов, бугорок опадет и сровняется с землею; крест распадется и истлеет. Еще немного лет, и уже не знают и места, где лежит земледелец. Память о нем мало-помалу исчезнет в преданиях, и только до второй ревизии имя его еще можно будет отыскать в ревизских книгах.

И спит земледелец на Божьей ниве, как пшеничное зернышко на вспаханной бороздке; и много раз перепашутся его кости на тесном кладбище, и много раз прах его смешается с прахом поколений грядущих, пока по гласу последней трубы не возродится он к новой купленной земными лишениями и трудами, лучшей жизни.

Текст подготовила *Н. М. Куренная*

Представления о смерти в полевых материалах из Полесья и Русского Севера

Подборка публикуемых текстов включает в себя экспедиционные материалы Полесской этнолингвистической экспедиции под руководством Н. И. Толстого 70—80-х годов XX в. и фольклорной экспедиции в Каргопольский район Архангельской области под руководством А. Б. Мороза 1990-х гг. Материалы взяты из электронной Базы данных «Полесский архив». В подборке отражены основные восточнославянские мотивы, связанные с представлениями о смерти, в том числе весьма характерная для Полесского региона персонификация Смерти в виде женщины в белом, животного или птицы, в виде столба пара или воздуха, которые показываются в доме или во дворе того человека, который должен вскоре умереть.

Несколько текстов содержат известный сюжет «Смерть-кума» (К ребенку бедного человека никто не хочет идти в крестные. Бедняк просит быть кумой первую встречную женщину, не подозревая, что это — Смерть. Она соглашается и становится кумой бедняка. Смерть помогает бедняку разбогатеть с помощью знахарства: его стали звать к больным людям — если он видел свою куму Смерть возле ног больного, он говорил, что больной выздоровеет. Если Смерть стояла возле головы больного, это означало, что больной умрет. Чтобы самому избежать смерти, он делает вертящуюся кровать и, когда за ним приходит Смерть, он пытается избежать своей участи, поворачивая кровать так, чтобы Смерть все время оказывалась в ногах. Но Смерть забирает и его.)

В ряде текстов отражен общий для восточных славян мотив «За умирающим человеком приходят его покойные родственники, которых кроме него никто не видит». В подборке представлен ряд других популярных в Восточной Славии мотивов, связанных со смертью: «смерть колдунов и грешных людей тяжела и мучительна»; «умершая родами женщина после смерти приходит к своему ребенку»; «запрет матери плакать по умершему ребенку»; «посещение живым человеком того света» и т. д.

Курсивом в слове выделяется гласная, на которую падает ударение. В квадратных скобках даны уточнения и примечания собирателя.

Смерть в виде женщины

Жёнка ў белом, но може и на мышь, и на жабу перетворица, кажуць, шо з косой.

Зап. Т. А. Коновалова в с. Боровое Рокитновского р-на Ровенской обл. в 1984 г.

Наша баба померла. [А до этого] к ней ходила жоночына у белом-белом уся. [Вот как-то] одчыняецца хата, идзе жоночына у белом и дзивицца. Кагу: «Чого шукаеш?» — «Дзе Гэлька?» — ды заглядае. Зачыніліся дзверы и пайшла, и неведомо, дзе то дзелося. [Один раз пришла] и узяла Гэльку за руку, та и завалилася с печы. [Мы перевязали Гэлю, потому что побилась сильно, а та женщина ещё ходила четыре года], это шоб та померла.

Зап. Т. В. Сурмачевская в с. Велута Лунинецкого р-на Брестской обл. в 1991 г.

[Смерть представлялась женщиной в белом, с косой на плечах.] Чоловик йдэ и чуе, шо снig рыпае ўзаду. Вин оглядаица и бачыць: идэ жинка ў белому. Галавою пакрутила и пишла. Потим вин ўмэр. Шэ пэрэд смэрцю птица ўдаряе ў окно (большая, як зозуля сирэнька). Шэ було якоесь. Сыжу ў хати, чую: гукае хтось, напэўно, жэншчына на двори: гукае на імэни пид окном. Я выйшла — нет никого. А чэрэз мисяць [имярек] ўмэр.

Зап. В. И. Харитонова в с. Верхние Жары Брагинского р-на Гомельской обл. в 1984 г.

Ў белом Смерть, чуешь, я была шэ мала. А мой брат жэниўся старший. А ў него жонка заболела. Я погнала волю, да е пасла. А покинула свою братову, лежала слаба. Я бачила Смерть. Долго пасла. А у мойго батька было две пары волоў. Я ворота одчынила, загоняю волов, а мне жонка под руки, да пэрэходэ, да ўишла. А я думала, то Палашка чы Марья. А до дому йиду — псалтырь читают: тут я ўсим кажу, шо я бачила Смерть. Ўся ў белом, висока.

Зап. В. И. Харитонова в с. Выступовичи Овручского р-на Житомирской обл. в 1981 г.

Бильшэ говорят, шо жэнщина, висока такая жэнщина. Те кажут, што у биэлом, те кажут, шо ў чорному. Можэ, она перэодеваеца.

Зап. А. Б. Ключевский в с. Вышевичи Радомышльского р-на Житомирской обл. в 1981 г.

Сплю я, мне сон *сниўся*. Значи, пришла до мене смерть. Я ж *бачу*, шо смерть. Але така висока здорова баба. Пришла до мэнэ да кажэ: «Собирайся!» А я кажу: «Куда?» — «А я тоби кажу: Собирайся!» Я зноў кажу: «Куда?» А вона, смерть тры разы так сказала: «Собырайся!» А я кажу: «Куда?» Вона: «Ну, маеш ты шчастие, шо тэ, шо тоби нэ врэма. Да шчэ побудь, ешчэ побудь!» А така баба здорова, чернявая да так, так назад, да такэ о *выльызана*, так чорную хусткою, шэй *кисицямы*, так от *кисици* *висяць*. Да...

Зап. А. Л. Топорков в с. Вышевичи Радомышльского р-на Житомирской обл. в 1981 г.

А 12 часоў [я] хадзила к радным гуляць. Матка у них ляжиць и дыше, [изображается редкое дыхание больного], там адна, старая слабая, и там [с 3-х сторон умирающие]. Глядь — а идзе такая высокая, як на пакойнике ўсё на ней, *калыхнеця*, *наклониця* — пакрывало качнется вперёд, высокая, як краю нець. Я побежала — а ана радом, кивалась, як *шатнёця* — так ана туда летиць [пакрывало]. Я побежала к себе, и шчоб хвортка не была аткрыта. [Оказалось, в 3-х домах умерли женщины — это смерть шла из дома в дом].

Зап. О. В. Санникова в с. Грабовка Гомельского р-на Гомельской обл. в 1982 г.

Посварылась з чоловикам, лягла спаты, прыйшла смэрць з косою. А я ййии ранийшэ просыла, шчоб вона забрала мэнэ до сэбэ. Ну смэрць и кажэ: «Пишлы зи мною». А я обняла чоловика и крычу: «Нэ дай мэнэ». А вона кажэ: «Шчоб такэ ныкалы нэ казала». И пишла.

Зап. Н. Мисник в с. Забужье Любомльского р-на Волынской обл. в 1987 г.

[Смерть представляют женщиной в белом, некрасивой. Информантка рассказывала о том, как мать ее видела смерть своего брата:] У матки брат быў ня здоровый, matka вышла, тады бежить со двора и кричит: «Димитрий помрэ». [Ее спросили потом, как она узнала о его смерти, она ответила, что видела мужчину, который прошел по двору и потом исчез.] Мужчина в биелой сарочке и подштанниках, добрей такой йак женщина, дак Дмитро умрэ. [Иногда смерть не «приходит», а дает о себе знать другим способом:] А хто ляже спать, а в акно стук-стук, дак кажут: смерть завёт, нельзя падхадить к акну, или кричит: «Марья чи Кулына!» Нельзя отзывать — абязательно перебалейешь.

Зап. Е. Л. Чеканова в с. Макишин Городнянского р-на Черниговской обл. в 1980 г.

Смерть як жэншчына ў белом платце, а руках у ёй нож, хоче чалавека зарэзаць. Колька памірал, дак казаў: «Стаяць ли мене смерці» — жэншчыны прішлі яго забіраць — то смерці.

Зап. Л. Г. Александрова в с. Малые Автюки Калинковичского р-на Гомельской обл. в 1983 г.

Смэрць нельзя бачыць. Вона идэ, открываэ двэри у білом. С косою ходыт, *обычно* гаворят, в бэлом.

Зап. Т. Е. Перова в с. Мокраны Малоритского р-на Брестской обл. в 1977 г.

Баба Максиха умирала, поішлы до ей. Она лежыт, лежыт и пытае: «Чого ты сыдыш?» — «Хто, мамо?» — дочь каже. А она: Прійшла смэрць ў билой юпци, на комине [печной трубе] сідіць.

Зап. А. М. Гамбарова в с. Олбин Козелецкого р-на Черниговской обл. в 1985 г.

[К людям, которым суждено скоро умереть,] такая особа прыходить и им гаворыць. Это, кажэ, будэ наша смэрць. [Перед тем, как моя мать умерла, я видела (врде бы это и не сон был, а как бы наяву): приходит женщина [Смерть] и черным полотном, постепенно его сворачивая, закрывает матери лицо [сначала рот, потом нос, наконец, глаза]. Вроде бы такое полотно черное, закрывае лицо. От зараз закрыла. Особа такая страшная худая, бледная, тая смэрць. Вроде бы жэньшчына, нэ старая, в молодом вроде бы видэ.

Зап. А. В. Гура в с. Олтуш Малоритского р-на Брестской обл. в 1985 г.

Тыи шо ужэ умирають, тыи бачуть. [Когда умирал муж], то до старыка прішла такая дэвочка, кажэ: «Я твоя смэрць, я тоби забэру». — Ну, бэри. Вин послэ тыи Смэрці прожыл 2 нэдэли и помэр. [Смерть] диўчыною прикинулася, убрана як люды. [Она старику говорила]: «Я ажэ до тэбэ раз пріходыла, — то значэ нэ порэ ей было, — а шча ўжэ забэру».

Зап. О. А. Золотарева в с. Олтуш Малоритского р-на Брестской обл. в 1985 г.

Жонка в чорном, тинь. Схожа на собаку, кота ише шо-то.

Зап. Э. И. Иванчук в с. Перга Олевского р-на Житомирской обл. в 1984 г.

Вона ў білом. [Смех информантки]. Кагутъ, шо жэншчына. Нэсэ косу. Смэрць толькі с косою. Хрэшчэнне як заходзіць, то робляць хрэсты. Як поставлю хрэсты, то вона ніколь до менэ нэ дайде.

Зап. И. Г. Безрукова в с. Перга Олевского р-на Житомирской обл. в 1984 г.

[Смех информанта]. Вона ўся ў красном, с сэрпом. Кагутъ, шо жэншчына. А то я не ў курси.

Зап. И. Г. Безрукова в с. Перга Олевского р-на Житомирской обл. в 1984 г.

Стара жонка, суха, бьела, уся в чорном.

Зап. К. П. Бовсунивская в с. Полесское Коростеньского р-на Житомирской обл.

Смэрт — цэ ж вона с косою така сухэнька, нэма нічого на нэі, [одни] косьці.

Зап. О. А. Золотарева в с. Червона Волока Лугинского р-на Житомирской обл.

Смерть пабачыш. Гуляла, а суседь позна, жэншчына высокая стаить над калоццэм, у нас — стаяла, и иде, стала — там двое дитей памёрли. А мне ва сне снилася — иду па бору, ана за мной бяжыць [женщина] — знак, шо смерць. Смерть [во сне] до парога толькі даходыць. [Прыснілось, что приходила женщина в хату] — это смерць, а прыходыць — Богу не молица, да пэчы не даходыць, да палавины хаты, если б да пэчы вашла — умэрла б я; а то сплю — [снится]: хата атчыняеца, жэншчына белая, думала — матка, ана за наги патискала — не бойся детка, будэш доўга жыць. А мужык мой [после этого сна] помэр.

Зап. М. Г. Боровская в с. Присно Ветковского р-на Гомельской обл. в 1982 г.

Жиў больний. [Он был очень плох. Его соседка рассказывала:] Иду з сила — идэ рядом со мною в білом убраная. Як жынка, токо ўсе били на нэй. И вона туды вошла, дэ чэловик хворый.

Зап. О. А. Золотарева в с. Олтуш Малоритского р-на Брестской обл. в 1985 г.

Пришла смерть с касой к маладице: «Ну, паживи ешче нядельку». И ноги ёй атрезало. Апать пришла: «Ат смерти ў гаршок не схаваися». — Де мая смерть делась? — А шо ж ты аснову не сымала? Нада было сымать, а ты на ноч кинула.

Зап. Л. Г. Александрова в с. Присно Ветковского р-на Гомельской обл. в 1982 г.

Ўона була ў няньках. Вуходить на двор и коло двэрэй стояла молодуха ў билом-билом и ў вэнки. Ўона <нянька> злякалас и стала крычати. Вышоў хозяин и ничего нэма. И на други дэнь хозяйка помэрла — то была йеи сьмэртъ.

Зап. Т. В. Козак в с. Радеж Малоритского р-на Брестской обл. в 1986 г.

Моя матка мне рассказывала, что я [т. е. она] свою смерть бачила во сне. Она идэ. А идэ, дак и пила на ней, и коса на ней. А я её и питаю: «Жэншына, чы ты плотником? И коса на тебе и пила на тебе?» А она: «Я, — кажеть, — Смерть. Кто скоро умирае — того косой, а хто долго канэ — того пилой».

Зап. В. И. Харитоновна в с. Челхов Климовского р-на Брянской обл. в 1982 г.

Выйшла во двор. Коло двэрэй стойала молодуха. Вс'а убрана на молодуху. В б'элом платйе с вэнком. Вона <та, кто увидела молодуху> стала бижты, зл'акалас'а. Тут хоз'аин вышэў и нэ стало йей. И на другэй дэн хоз'айка тайа помэрла <в чьем дворе это происходило>. То смэрт' була.

Зап. А. В. Тер-Аванесова А. В. в с. Радеж Малоритского р-на Брестской обл. в 1986 г.

Моя маты ўмырала. Воной дужэ болэло сэрцэ. То вона ўсэ просыла своих вмерлых батькув, шоб воны забрали. А одного разу вона лижала. И пришла дивка во всим билим, да й кажэ вона маты: «Нэ трывож ты мэнэ. Ты мэнэ замучыла, зовучы. Помрэш праз год. Я по тэбэ прыйду». И маты ўмэрла праз год. Так вона со смиртю говорила. А шчэ забула я: на голови у тэй дивки була намытка [у белорусов — головной убор замужней женщины].

Зап. М. Ф. Рутковская в с. Спорово Березовского р-на Брестской обл. в 1988 г.

Колы моя маты вмырала, нешто стукало под вокном. Я злякалася. А маты кажэ: «Нэ буйся, там две дивчынкі ў чубах [чубы — головной убор невесты] до мэнэ прышлы, зовуть мэнэ. Трэба мнэ до воньх». И вмерла.

Зап. М. Ф. Рутковская в с. Спорово Березовского р-на Брестской обл. в 1988 г.

Ишоў гормоныст в Здыхово до дивки. И сустрэв дивку в чубах. Вона ишла з им ўсю дорогу. Прыйшоў до дивки, вэсь бiлы-бiлы. А та дивка в чубах zostалася на вулыци. А на другы дэнь а тым сэле ўмэрла дивка. То кажуть, шо гэто з им смэрць ишла.

Зап. М. Ф. Рутковская в с. Спорово Березовского р-на Брестской обл. в 1988 г.

Смерть тот тульки видить, который ўжэ мае ўмирать, то кажэ, ийдэ жонка ў билом и с косою. Ту косу, кажэ, цепляе на дяревики, а сама ийде а хату. [Как выглядит?] А хто ее зная. Я только бачила ў Вяледниках рисована на моглицах була: жэньщина, начипляно на ей пу двадцать хвартухоў, пярэднякоў и кругом по боках косы.

Зап. С. С. Бродский в с. Стодоличи Лельчицкого р-на Гомельской обл. в 1984 г.

Ехаў з лиса чоловік. [Встретил по дороге женщину, которая попросила его подвезти ее.] Жонка сила на воз, [а когда приехали, пошла в хату к соседу. Человек подумал:] побачу, шо за жонка пошла ў хату до соседа. Он пришоў ў хату, а они вечэряют, а жонка сидит на лаве, [но они ее не видят. Хозяйка дома встала и подошла к печи]. Та жонка по нозе ту бабу, а ё никто не бачиў. [Женщина заойкала, у нее разболелась нога, и она умерла через несколько дней].

Зап. О. А. Золотарева в с. Червона Волока Лугинского р-на Житомирской обл.

[Когда умирала ее мать, то она слышала, как за матерью лезла смерть по стене]. От так шервало по стинэ, смерт то лезла, [потом смерть] яко та собака: гыц-гыц, и мати: ит-ит [три раза] и умрэ. [Еще смерть] на жонку скидаеца. [Десять лет назад] моя [дочка] умэрла. [Она уехала в город] коли я дывуся-дывуся в окно — ну совсем Надя моя идэ, [то же платье, волосы так же завиваются], я думаю, шчо цэ токэ — Надя моя идэ, я жду,

жду — гдэ оно? [Нет Нади]. А то смерть убралась в Надину одёжу, в Надину шкуру и идэ до хаты.

Зап. О. А. Золотарева в с. Червона Волока Лугинского р-на Житомирской обл.

Тут у нас старушка была, Марья Якунина, она умерла несколько годов назад. Я пошла в магазин, а она вышла из дома и говорит: «Тебе никто навстречу не попадался?» Я говорю: «Нет, никто не попал». Она говорит: «Да что ты, я в избе была, шла женщина белая, женщина в белом платье и ко мне, — говорит, — во двор и в избу не заходит, я ждала-ждала. Пошла, посмотрю кто». Я говорю: «Мне никто не попадал». «Ой, так это смерть за мной пришла». Да день какой, она и умерла, болела. А говорят, смерть, кто болеет, умрет, дак перед смертью показывается. Кому идет, а кому в домике покажется. Ну, домик, где живёшь, так она покажется в коридоре или во дворе. Ну вот Марья да видела, мне рассказывала. И все раньше так говорили.

Зап. Т. Потапова в с. Тихманьга Каргопольского р-на Архангельской обл. в 1994 г.

Человек перед смертью... их уже выживает из дома, они боятся дома, голоса какие-то слышат, каких-то людей видят. [Бабушке перед смертью в телевизоре виделось:] как будто смотрит какой-то ещё человек. Диктор говорит, а ещё женщина вот так распустила волосы и смеётся. Это уже выживает из дому.

Зап. Е. Е. Левкиевская в с. Тихманьга Каргопольского р-на Архангельской обл. в 1994 г.

У меня мать. Перед смертью я выглядела ей. На дворе. Все ушли уж, которы коровники. ...Так я в углу гляжу — стоит во всём белом. Я не боялась. Я перекрестилась, [её] перекрестила, [она исчезла. Через три дня её мама умерла.]

Зап. Л. Р. Хафизова в с. Тихманьга Каргопольского р-на Архангельской обл. в 1994 г.

Смерть/болезнь в виде мужчины

Одна тётя иде (у нас быў посёлок Искра), дэ у дэнь вона шла, нешто в нич, идэ тётя, попэрэду ее перэходит ей дорогу високий дядя у биелой одежэ, то можэ хороба, а можэ смэрть. Цэ тётя подумала, шо можэ за зай-

цами хто-то иде, зайцев ўбить, она подумала такей. Да вона туды десь дошла, а нас ўжэ вэзлі ў лекарню. То ж болесьць шла. Цэ не дужо так давно.

Зап. А. Б. Ключевский в с. Вышевичи Радомышльского р-на Житомирской обл. в 1981 г.

Смерть-кума

Сказка-правда. Бывало жили паны и бедные. Быў сильно бедный один чаловек. И от, у етого чаловека було десить детей и народилося одинацатое. Обязательно надо перекрестить, а к ему никто не иде — ён бедный. Колесь не считали бедного за человека. Ён выше на улицу, а иде жэнсчына чужая. А ён говорить: «Може бы вы ко мне пришли, перекрестили бы мого ребёнка». А ёна говорит, эта жэнщина: «Пожаўлуста, пойдёмте, перекрестим». От перекрестили, приехали из церкви, ёна и говорить, етая уже его кума: «Кум, не бойся мене, я не жэнщина, а смерть. Посланая я смерть, если чаловек больный, я проверяю — пора ли ему помирать. И от я показалася тебе ў глазах, што ты сильно бедный, и перекрестила твого ребёнка. Я научу тебе, кум, ворожить. Ты прийдеш к больному, и если я буду стоять ў головах у больного — значить он помрэ и лечить его не надо, бо он помрэ. А если я седець мо в ногах — значить человек выздоровее, буде жить исче». И от этот человек стал угадывать (ворожить), стали луди ему много платить, бо он точно угадывал. Ён куму бачить и з ей здороваецца, а луди ее не бачать. От уже етот человек стал багатый, заимев свой «масквыч», памешыком стал. И от черэз несколько лет пришла кума по его — заболеў он. Села ў головах и говорить: «Кумок, сегодня день твой умирать». Ён: «Кумка, сильно мне добра жить, я хочу исче жить, бо я усу жизнь горевал». Ён говорит с кумою, а хозяйку думает, што у его бред, хозяйка её не бачить, думает, што он один. Ён просить: «Переверните меня ногами ў голову, што бы кума попала в ногах». От его ворочили, ворочили, то туды головой, то сюды, то в тую сторону, то в тую. Кума: «Кум, не ходи туды-сюды по кровати, я тебе продлу на год жизни». Он слухает, а ёна его в это время заморыла. Каже ему: «Идём, кумок, ў сад, я хочу с тобою погулять». Пошëў ён. Вышли ў сад у двоих, а ён говорить: «Кума, а што такое ў моей хате за голос, за крык?» А кума атвечает: «Ето, кум, твоё тело ў хате осталось, по твоему телу ў хате плачуть. А мы с тобою пойдём». Кум: «Я вернусь, посмотрю на свой труп». Кума: «Низя. Вернацца ты уже не можеш. Мы с тобой пойдём, я тоби поведу ў рай, не в пекло, а ў рай поведу твою душу, кум».

Зап. Г. Ю. Никипорец в с. Малые Автюки Калинковичского р-на Гомельской обл. в 1983 г.

Как мужик смерть перехитрить хотел. Адин мужик бедный вельми быў, дак смерть пришла и каже: «Хочеш разбогатеть, дак хади выразить, да бальных выразить». А он каже: «Дак што ж мини выразить, йа не умийу». А ана каже: «Йак войдеш у хату да да бальнова падойдеш, дак буду йа в нагах стайать, дак уже ж каже, шо паправица и шепчи, шчо хочеш и паправица той челавек. А как войдеш да другу так йа буду в галавах стайать, так не берися, бо то уже умрэ. Ну, он и стал так хадить варажить. Вельми платили добрэ и он уже багатай зрабиўся. Ну, выразил вельми да и надумаўся — уже ж сам старый и да меня смерть прийде. Так зрабиў таку кравать, шо крутилася. Аж смерть уже стаит в галавах, дак он — круть да смерти нагами, перекрутиўся, а ана знов зашла в голову йево. И он знов крутанулся нагами до йею. Так ана уже хадила, хадила да тады и каже: «Крути не верти, а в ямку иди». Всегда умреш.

Зап. Е. Л. Чеканова в с. Макишин Городнянского р-на Черниговской обл. в 1980 г.

У мужыка родзилосо дзиця. Он бедный буў. Нихто не шоў за куму к ему похрисьциць дзиця. Он вушоў на улицу и пошоў шукаци куму. Аж ўстречае жэншчыну. «Куда ты идзеш?», — [спрашивает женщина]. — «Иду куму шукаць». — «То я буду тебе за куму». А ето була сьмерць. Он не знаў. Похрисьцили етае дзиця. Ета жэншчына и пошла к сабе, куда ей треба. Пожыў етый чоловек трохи, от приходзиць кума ета сама. «Я пришла тебе ўзяць. Я сьмерць. Ужэ тебе пора умираць». — «А, кумко, а голубко, ишчэ мне продли жызь». — «Добре, ну пожыви шчэ трохи». Пожыў шчэ вун трохи. От ужэ идзе зноў кума. А он пристроил таку кроваць, штоб круцилася. [Смерть говорит:] «Як стану я ў головах — значыць, тебе заберу, а як у ногах — то шчэ будзеш жыць». От пришла и стала ў головах. Он крутнуўся, сьмерць получилася ў ногах. [Тогда смерть сказала]: «Круци-не круци, усе равно я тебе заберу». Да по горлу косою.

Зап. Л. Н. Виноградова в с. Стодоличы Лельчицкого р-на Гомельской обл. в 1984 г.

Когда-то говорили, што пришла с косой к чоловіку, а ен кажэ: «Подожди, як ще похожу трохи». Ну то еще вона дала ему строк пожить, а ен устроил себи куйку, эге, штоп як она приде, так он от як ўтякать мог на куйки, так она пришла да стала коло няго ў ногах, ўжэ к головам. Он, бац, да коло куйки да перэкрутиўся к ий ногами, штоб она яго ни зарила. А она ўжэ кажэ, от ўроде так смерть казала: «Крути, Каня, крути, ўжэ ўмэрти трэба».

Зап. С. С. Бродский в с. Стодоличы Лельчицкого р-на Гомельской обл. в 1984 г.

[Не говорят, что смерть — женщина с косой?] Говорать, говорить такое. Быў богач. Дужэ пан такой богатый. И пришла смерть. Дак пришла смерть. И она говорить: «Я пришла, — ка, по тебе». Так говорить жэ, и я вам говору. «Пришла по тебе», — кажэ. Дак у ёго така кровать, што она крутилася. Яко смерть приде от, к голову, верть — дак она ў ногах. Дак ён знаў, приде к голове, дак он крутанеца, — он жэ ж к голове йде — ён крутанеца — ў ногах. Ёна ж ка: «Крутись, не крутись — а мне ў руки под-айсись ўсё раўно. Як ты не крутись, а ты ж до меня пойдеш». То ж смерть. Прыйде той день, нехай би, от ви подумайте, якие наши цари — нехай би ж ён откупиўся? Ужэ ж сколько наших померло, ўсих ужэ ўсяких. Хай би ужэ откупились. Неможно нияк, да. Чэловек нияк не откупиця, нияк не отпросица.

Зап. Е. М. Назарова в с. Копачи Чернобыльского р-на Киевской обл. в 1985 г.

Адзин дед балеў, ляжиць. Придалася смерць. [Он говорит кому-то из родственников]: перевязи меня не сюды галавой, а туды, шчо́б ана [смерть] ў нагах стаяла. [А смерть все равно пришла]: Крути не крути, а придёцца умерти.

Зап. О. В. Санникова в с. Грабовка Гомельского р-на Гомельской обл. в 1982 г.

Смерть в виде столба пара

Смерть можэш ты увидеть только ў редкости — стоўб буде ити па вулицы. Раньшэ то казали, што стоўб таки високи — из земли, иде стоўб, иде прамо стоўб, чи спаренне, чи пужайло. Я вот сама ачиняю акно у три часы ночи, ачиняю я акно, и бачу я — такая тень висока. И такая тень високая, белая, и зноў позираю — мо абазналася. И я гляжу — тамака — а оно завернулося, ўперод не пошло, а назад пошло. И я, знаете, сама подумала: мо я сама старая, слабая. А цераз день жэншчына попала под трактор — пришла смерть.

Зап. О. А. Терновская в с. Барбаров Мозырского р-на Гомельской обл. в 1983 г.

Хлопцы вечером гуляли, вдруг видят — столб белый стое. Одни хлопец стукнул палкой, а там нема ничего. То смерть была.

Зап. Ф. Б. Успенский в с. Барбаров Мозырского р-на Гомельской обл. в 1983 г.

Придасця, як задумаешся. Здавалася, як будто сталбom стаіць белым на дваре. Мянэ тожэ здавалось, як бацька умер: стаіць на дваре стоўб такі белы, вышэ роста нашага бацькі. [Он являўся до того, как прошло 40 дней со дня смерти, а потом перестал].

Зап. О. В. Санникова в с. Грабовка Гомельского р-на Гомельской обл. в 1982 г.

[Предвестие смерти — черный столб. В сумерки рассказчица] бежала домоў. [Около забора соседа] ано стаяло у рост чалааэка, так ўроди, як к забору прихилиўшыс, так оно я оглянулас — оно таки стоўп стаў высоки, чорны и ўверху ўроди беленьки, ўроди чым заўязано. Уроди як заўязано платком. Но я як ужо оглянулас — то я так думаю: «Все, моя мати доўго не буде». Она шчэ побыла где-то недель дьве, можэ три ўсего. Помарла.

Зап. О. В. Санникова в с. Стодоличы Лельчицкого р-на Гомельской обл. в 1984 г.

Смерть в виде животного или птицы

[Смерть] и зайцэм биваэ й всем, чем хочэ биваэ. Як моя мать умэрла, [мы соседкой вышли из дому], зайчик у порога сидэл, [я хотела его схватить или прогнать, а соседка говорит: «Не трогай], то твоэй мамы смэрць». Пашли па ваду и ужэ [когда вернулись] — нет, пропал. [Умирал младший брат, еще мальчик], лэжыт и говорыт — «Мама, во стоыть, ой, какая красывая дэвушка стоыть», [то была его смерть].

Зап. О. В. Монакова в с. Бельск Кобринского р-на Брестской обл. в 1986 г.

Смэрць и собакой, и коровой, и жэншчиной зробица, чим хошь. Коло нас жила жэншчина близу. И коровою смэрць ийшла по ее. Сами бачили. На дорози вон [человек] ехаў. А вона, смэрць, стала попэрок дороги. И нэ мог ехат. Ийдэ корова пэрэд машиною. И дойшла до тое тётки, и тая тётка зразу умэрла.

Зап. А. А. Плотникова в с. Радчицк Столинского р-на Брестской обл. в 1984 г.

Була одна така дивка слаба, и вже вона тилько што жива, тилько што жива. [Однажды рассказчица ночевала в хате этой девочки и ее родителей.] У перши години тое було в ночи. Малэнька така лемпочка горила у хати. Вона, Юхимка на премости лежала, а я коли ей на земни.

И батька и мати позасыплелы ўже. И тако я бачу: ну, брезнули двери, вони очинилися трохи, и идэ мешь [мышь] до ей, до тьи Юхимки, так нэхудко идэ и просто до ей и тако пид премость. А я злекалася и хотэла ей будити, я кажемо: «Ой, и мешь пошле до Юхимки». Юхимка стала кричати. Збудила мати чоловіка своого, а вона [Юхимка = Юлия] ўже умирае.

Зап. М. Н. Бобрик в с. Щедрогор Ратновского р-на Волынской обл. в 1985 г.

Тут недалэко стоить пам'ятник партизан. Там и сынок мой. Его сябрыяк ыдуть з танцуў, заходять на пам'ятник, там посыдать. А одного разу подышлы к пам'ятнику да ўбачылы, шо там бы собака ходыть. Сталы его прогоняты, а тут з гэтого собаки зробылася баба висока в билом. Хлопцы подышлы к ей, а вона пропала. Воны злякалыся. А на другы дэнь пошлы поглядэть, а ажо ныкого нэ було. То кажуть, шо гэто и була сама смэрть.

Зап. М. Ф. Рутковская в с. Спорово Березовского р-на Брестской обл. в 1988 г.

Когда убили моего сыночка, дак я на печи лежу — прилетела птичка и шабечи на ўсю хату. Она на печку ко мне залетить, на печку и шабечет. А птичка крепко красивая. Я деда бужу: «Дмитро, Дмитро, вставай! Погляди, какая птичка красивая летаеть!» Поймала я птичку, пустила и окно закрыла. Вбегаю ў хату — ў хату входи уж — и крак на стол. По столе покружил, покружил и в ямку туда, на кут, и пропал. Ну мы не разобрали што к чему, покуда письма не получили. А это сына у нее убили, а душа ужэ прилетала.

Зап. В. И. Харитонова в с. Челхов Климовского р-на Брянской обл. в 1982 г.

У меня мальчик умер семь годоў. Умирал он, но я не бачила, як она улетала. Он только ручки поднял и говорит: «Мама, улятаю!» А после я на пяхи лежала и видела, как тень птички по стяне туда и сюда по стяне пролетела.

Зап. В. И. Харитонова в с. Челхов Климовского р-на Брянской обл. в 1982 г.

[д. Мурхово] Как сказать — смерть свою видели? Кому так вот кто-то покажется, а кто покажется — я не знаю. Своя смерть что ли покажется? У нас вот сидела у меня соседка по даче. Сидим, вдруг птичка прилетела, к окну. Обеи рядом сидим вот так, я сию тут, а она сидит тут, она и гово-

рит: «Ой, Аня, птичка в стекло, — говорит, — Стукнула». Я говорю: «Я не видела». Она говорит: «А я видела». И она, знаешь, этова вскоре сама умерла. Не умерла, а подскользнулась в парнике, а было печка поставлена, а сын оголённый провода поставил, она рукой махнула о провода, и ей убило несколько сразу. Тоду не было мужу. Недели не хватило до году. Так вот она выглядела птичку. И ей, говорит, мне сон приснился. Я прихожу, и мне дали ключи. Сказали — иди вот от новой квартиры бери ключи. Вот я, говорит, взяла эти ключи — она мне это тут и рассказала за столом. А тут ещё птичка. Ну, убило ей, убило током.

Зап. в с. Тихманьга Каргопольского р-на Архангельской обл. в 1994 г.

Смерть в виде предмета

В однэй хати умир мужык. И перэд тим я йшла позно-позно, почти коло двэнаццати. И чэрэз село катилося так як то таки як мяч такое сивое. Так менэ страшно. И у двор, и покотилося туди а двор, и чэрэз неделю мужык той стары умер, куды у двор покотилося. Видно тожэ смэрть. Вона всяким видом показуецця.

Зап. А. В. Тер-Аванесова в с. Радеж Малоритского р-на Брестской обл. в 1986 г.

[Рассказчица, возвращаясь с гульни одна] пришла просто к своим воротам. Аж ўздрыгваець — суюцца такая сеньяна копа вяликая. Високая, тонка, ўойстрая, што с така во суюцца ўисокая. Сама! Эта копа и спросунилася на село, на дерэвню... [После этого сеньяну копу еще видела в деревне.] Там жыў пан на улицы, ў его було две дачки и два сыны. По того пана ўшла смерть — сеньяна копа. [Дядько объяснил]: А у того пана адин сын с беркулезу помре, а дочка помре с беркулезу, а меныша остаецца одна. И так и було!

Зап. О. В. Санникова в с. Стодоличи Лельчицкого р-на Гомельской обл. в 1984 г.

Смерть в виде домового

[Мурхово] [Как выглядит домовый?] — [Муж умирал от рака. Вот что произошло за несколько часов до его смерти]: Я на кровати лежу, а он [муж] встал с дивана и туда [в проем двери] смотрит. «А ты, Клаша, спишь?» — «Я спала». — «А ты никого не видела в избе-то? А вот ты, Клашенька, не видела. Пришёл мужчина такой, как я, и в том костюме, как у меня. Токо кепку снял, стол обошёл: «Ну, говорит, рак лёгких?» Я ска-

зал: «Да». Кругом стола обошёл, на тебя не поглядел. «Тогда, — говорит, — пошёл». И так же рукой машет, как я. [У мужа одна рука была ранена]. И потом вышел. Вышел из избы и дверью хлопнул, я слышала. И те двери открыты, на крыльцо-то. Ждал, ждал — в те двери так и не вышел. Покойному он, хозяин, показался, наверно. [Муж умер на следующее утро].

Зап. Ю. В. Варламова в с.Тихманьга Каргопольского р-на Архангельской обл. в 1994 г.

За умирающим приходят его покойные родственники

Бабе Просе саснился сон: ўроде лодка и сидит Степан (дядька, он уж умер), и гаварит: «Прося, идём, идём со мной». [Она говорит]: И иду па дароге, где неўмершие, а он: «Нет, иди со мной».

Зап. О. В. Санникова в с. Грабовка Гомельского р-на Гомельской обл. в 1982 г.

[Умирающие видели не смерть, а мертвых родственников]: мэртвый родич придаеца. [Одна информантка слышала, что смерть является в образе очень страшной женщины с косой в руках.]

Зап. Т. Л. Ермолаева в с. Мощенка Городнянского р-на Черниговской обл. в 1980 г.

Пэрэд сміртыю звычайно бачать кого-ныбудзь з умэрлых сваякоў. Маты мая, колы ўмырала, казалася: «Вэрочка, да й ты тут». Вэра — то мая сэстра, шо ўмэрла ажэ даўно. А маты з воной бы размоўляла.

Зап. М. Ф. Рутковская в с. Спорово Березовского р-на Брестской обл. в 1988 г.

Ишчэ сусідка, йеіі маті, була трохі больная, а попэрэд умэрла йатрошка йеіі. А та молодша була. И тая трохі прыхворіла. И вона <сама соседка> кажэ, я пошла на огород и, кажэ, дождь таки, шо и картошка була повиворвана. И, кажэ, вона ходіть по тих картошках, умэрша ходіть там по горады. — Шось то такое будэ, шо наша тьотка прішла? — И маті кажэ, то, навэрно, кажэ, за мною душу прішла, бо я больная. И хутко вжэ умерла.

Зап. М. Н. Толстая в с. Радеж Малоритского р-на Брестской обл. в 1986 г.

[Мой] родный дядько. Его помэрла жонка. Оны очэнь хорошо жыли. И сныця [третьей] дочкы, шо пришла домой она [умершая мать] и давай рассказывать. Про свою ўсю жызь рассказывала, шо там ўсе так самэ жы-вуть, так и наказують, хто, прымэрно, воровал, [так же ходят на работу]. Говорыт [своему мужу]: тыльки одын год прожывешь без мэнэ и придэшь до мэнэ. [А сейчас] надо мнэ спэшыть, [у нас будут судить одну женщину, мне надо успеть]. И правда, пошол вон к нэй [через год] — забрала.

Зап. О. А. Золотарева в с. Олтуш Малоритского р-на Брестской обл. в 1985 г.

[Мертвые встречаются нового покойника — у них в это время свадьба]. Буў у нас дед Дьмитро, ужэ умьер, покойник, да ўон бачыў, як мертвые люди идуть, як умре человек. Наўэки кляўся, божыўся, што бачыў. Не спаў да шоў с гульни да на улици шоў да як зирнуў на улицу — аж такая музыка иде и столько народу иде. Это колись-колись-колись. Умерла яка-то жэншчына. Бо бач жэ, як умрэ, идуть мертвые, ужэ их вяселье, свадьба. И ўун это бачу. Он не знаў, хто у концэ там умьер, а тольки бачыў, што иде музыка бесконечно, и грають и танцують, идуть. У нocy. Это оны ужэ яе забирають. Это ужэ у йих там, на том свети гульня, да ужэ идуть по то. Аж рано ўстала, аж кажуть, тая жонка умерла, А уон стаў рассказывать, што я бачыў ў ноч, кольки йшло смертякоў. Мертвых. [Какие они?] Як люди идуть, асякие, а чем оны поприбераные, закопываем, таки народ ўшоу.

Зап. О. В. Санникова в с. Стодоличы Лельчицкого р-на Гомельской обл. в 1984 г.

[д. Верховье] У меня за рекой тётушка была. Много у ней братьев-то было да племянник схоронен тоже был. Пришли мы к ней. Она не вставала на ноги, а тут стала, чашку чая выпила: «Нехорошо, говорит. Вокруг меня братья стоят: «Дунюшка, говорят, пойдём, одевайся, с нами». Поутру и умерла.

Зап. Ю. В. Варламова в с. Тихманьга Каргопольского р-на Архангельской обл. в 1994 г.

Умершая родами мать ходит после смерти

У нас казали, што як дитя остане маленьке, то мать ходить. [Рассказчица шла мимо дуба, под которым женщина родила ребенка и умерла. Ребенок выжил]. — Мее-е! — ўроди пуд ногами. Таким голосом, як пуд землей. [Люди ей сказали, что] як колись гуляли ўоны, пуд тым дубом

ўусиўало то лоша, то сўиння, то што-нибудь такее ўускочить. Я яго не бачыла, только чула. То такее е, ўоно пужае.

Зап. О. В. Санникова в с. Стодоличы Лельчицкого р-на Гомельской обл. в 1984 г.

Родылося дыте и маты умэрла. Хлопчыка окрэстыли Василем. Свэкруха бачить, шо до нэго хто-то ходыть. Стоыть тая умэрлая над ным, кормыть. [На другой день свекровь] дывиця — идэ [мать] и чэриз окно до нэнькэ цыцьку дае. На другой дэнь [свекровь слышит] голос: «Мама, цыць, нэ плачь, я его за тры дни забэру», [и через три дня мальчик умер].

Зап. О. А. Золотарева в с. Олтуш Малоритского р-на Брестской обл. в 1985 г.

Знаки смерти

[Предвестия смерти:] Батька умирать ужэ буде, чую коворот стук, и тут у ванно шухнуло шось, то значыть смерть ужэ шла. Батька духнул и умер, а шось стукнуло. [Смерть отца была предсказана рассказчице столбом земли, который упал перед нею.]

Зап. С. М. Толстая в с. Мошценка Городнянского р-на Черниговской обл. в 1980 г.

Як што гукае ци стукае ночью — умре чэловек. Придзе пуд окно да на имя звэ. То это признак плохой. Кажуць у нас, што ето домовик гукае. Ну, ета та жэ самая и сьмерць, домовик. Домовик осьцерегу дае. Плохое предвешчае. Ганяе скоцину. Он з лесу прилятае, его нихто не бачил. И бацьки, и мацери не бачили. Опсыпаюць хату видуном, кураць у хаці чым сьвечаным [оберег от домовика.]

Зап. Л. Н. Виноградова в с. Стодоличы Лельчицкого р-на Гомельской обл. в 1984 г.

Тяжелая смерть грешного или «знающего» человека

А як наша Устинья умирала, она вельми важко умирала, мучилася так. То мать казала, шо ей сундуки колотили и по ей колись паук бегал. А ишче дядна тут жива буўа. То кажуць, шо та дядна ўжэ и сундука ей колотила, трусила, шоб умерла ужэ. И кажуць, шо паук бегал через ей. А шо то вонэ — чи паук, чи смерть, шо его знае. То кажуць, як честна умирае, чи та, шо ратуе людей, тэй ничого не робили. А як ведьма умирае, то трэба сундуки колотить.

Зап. Ф. К. Бадаланова в с. Выступовичи Овручского р-на Житомирской обл. в 1981 г.

Коли у меня брат Иван конав [умирал], то сороки бегали по двору, мох рвали, и бабы казали, што то воны душу Ивана рвуть.

Зап. И. В. Тугай в с. Велута Лунинецкого р-на Брестской обл. в 1991 г.

Мая бабушка пякла пиражки, а дедушка гаварит: «Пайди, карову падаи». Ана патом пашла. Идёт, смотрит — сабака здоровая чёрная стаит у них ва дваре. Лапату взяла, убила яё. Падаила, пришла дамой, дедушки нет. Две нядели не была. На третью пришол и лег спать. На следующий день забалел. И ужэ умирал. И ня мог целую няделю. Тагда пасаветавали прабить крышу. Прабили, он стал, ўскричал и умер. Давно. Бабушка рассказывала.

Зап. Е. М. Назарова в с. Челхов Климовского р-на Брянской обл. в 1982 г.

Человек предвидит день своей смерти

Есть такие. Кались Исайчыков Мишка, у яго хазяйки туберкулёз был, и ён астался и двое детей. Узял ён ещё маладицу и захвараў. И приехал яго брат из Гомеля навестиць. Дак он и каже: «Ой, Андрей, ты приехал, да не вовремя. Приедь ты ў середу, так я ў середу умру». И ён [Андрей] приходзиць — аж он и умер ў середу.

Зап. О. В. Санникова в с. Грабовка Гомельского р-на Гомельской обл. в 1982 г.

Людям не дано знать время своей смерти

Када Гасподь хадыў па зямле, а луди знали, кали будем умирть. Вот йон гарадиў плятень. Исус Хрыстос тоя спрашываэ: «Шо ты делаеш?» — «Гаражу плятень». — «Ну, шо ты гародыш, йон заўтра упаде». Вйон Исусу атвечаэ, шо я заўтра умру. И Исус сказаў: «Не знай, кали будеш умирать, а гаради как нада, шоб другим было». И не стали знать, кали будут умирать.

Зап. М. Г. Боровская в с. Присно Ветковского р-на Гомельской обл. в 1982 г.

Запрет матери плакать по умершему ребенку

Кажуць, грех плакаць. Мой Петя [сын, умер в армии] памер, дак я плакала-плакала, а патом сницца сон: он бежиць вельми мокрый, я говорю: пойдем, я тебя подсушу, а ён только пальчиком так пагразил: нельзя

плакаць. И тякучие раны на нём видела. А бабы кажуць: грех так плакаць. И на первам, кажуць, ня нужно, но матка ни адна не *выдержиць*.

Зап. О. В. Санникова в с. Грабовка Гомельского р-на Гомельской обл. в 1982 г.

Обмиране — посещение «того» света

[Летаргический сон]: Заснув батько. Трое суток спав, *живый* був, да обмирав, а трети уставав, каже, голова болить, *прочинаецся* наш батько. Он стал уставать, як пьяный. Пэрва жинка и две детэй [у него умерли]. Там бачив и *водыв* детэй, *водыв* за руку. Што приказали нэ сказать, а це как расскажеш, то умрэш. Он русалок бачив. Вин бачит: идут мужуки з мужуками, жинки з жинками, детки з детками. Матка нэ бачила, а он бачив.

Зап. Е. Е. Левкиевская в с. Олбин Козелецкого р-на Черниговской обл. в 1985 г.

Женщине снится умерший родственник на «том» свете

А другой мой брат на вайне пагыб. И сница мне, уроде я пашла яго шукать. Вроде якая бальница — магуча хата такая красивая. И сидят мушчыны, и адин так рукой делае — аткрывае дьвери. Я аткрываю другыя дьвери — а там мушчыны за сталом у чорных кожаных тужурках. А другой комнате мушчыны на хороших пасьтелях ляжать, на белях, и ничего не гаварыли. И а трэттей комнате ляжыть ён, весь у краснам, и так нагу держыть. Ляжыть, простиня красная — кровью аблита. Я плачу: «Ой, што ж ты ў краснам весь, нада простиню другую». А ён гаварить: «Не плач; як мяне ў гроб паклали, так и ляжу». Спужаўся ён, што я туда прышла. «Иди дамой, — гаворэ, — тябе тут ня быть». «Знаю», — гавару и йду.

Зап. Е. Б. Владимирова в с.Присно Ветковского р-на Гомельской обл. в 1982 г.

Покойник снится, если нарушен погребальный ритуал

Була у одной дочка, заболела та вмерла. Сховалы ў веньчанскому и тухли — как кажут? — шпильки. Сница она своей матери. «Мамо, паедь у то село, там парень буде до нас итти, пэрэдай тапочки мне». Ёран-ци пошла она до дирехтора и каже: «Так и так, шо ж робить?» А та ей: «Едь!» Вона и поихала. Встала на станции и пытае — нэмае покойника? Тут одзин кае: «Есть молодой парень з армии». Вона пойшла, его батькам

рассказала, оддала йим тапочки, воны [обещали], шо положить ў труну. На другой день знов сница дочка и каже ей: «Спасибо, мама».

Зап. А. М. Гамбарова в с. Олбин Козелецкого р-на Черниговской обл. в 1985 г.

Каждому предназначена его смерть

Назнаэно кому яка смэрць. Семьдесят смэрцэй ё, и каждому назначэно каму як умэрэць — як назначэно ат грома, так умрэ ат грома. Топленник — значыт, назначэна така смэрць. Матка мая, девка тапилася, я тапилася — спасайте меня! — и чую я — Мария [голос Девы Марии]: «Лави жэрдочку», и я не памэрла. Каму пакановано — так смэрць — утопица, задавица. Утопица, задавица — ўбок кладуть.

Зап. Е. С. Зайцева в с. Присно Ветковского р-на Гомельской обл. в 1982 г.

Умерший до Вознесенья попадает на небо

От у нас деўушка девятнадцать годоў як умерла. [19 лет назад умерла 9-летняя внучка рассказчицы; в этот же год другой внук «пэрэд Знэсеннем» пришёл на кладбище], а муой внук лёг на кладишшэ и ка: «Бабо, я лежу, а Галя еде пу небу у ўэнку, идуть этые облачка, и она у тых облачках еде». Это она шчаслива, до Знэсэння умерла.

Зап. А. А. Плотникова в с. Радчицк Столинского р-на Брестской обл. в 1984 г.

*Женщина, у которой умирали дети,
не должна есть яблок до Преображения*

У нас такэй обычай: которые мамы помэрли диты, не едят яблок до Спаса. Одна жинка, а у нее померло два хлопчыкы, у тую ничь, на Спаса, лягла спаты, и приснилса ей сон, шчо прибеглы ейи обадва хлопчыкы и плачуть. Она спытала, чого вы, диткы, плачэте? А воны сказали: «Мамо! Сьогодни Бог дельл усем по яблочкови, а наше ты зыйла». И по той час не стала йисты и вона. Вона жыла близэнько, через одну хату к ричце.

Зап. А. А. Архипов в с. Щедрогор Ратновского р-на Волынской обл. в 1985 г.

Человека, убившего лебедя, ждет смерть

У нас недалёко мала мати три сыны, и вон, сын той середульный, пошов в нидилю на озеро. Тотой забив лебедку, а лебедь отставав сам,

и сил на берёзу и плаче. И приходит той сын до дому, до матера, и принис ту лебедку забиту. А она *выйшла* на двир и каже: «Сынку, — каже, — шчо ты наробив, вже ж, — каже, — и тебе нема!» — «А чого нема?» А в другу нидилю выходят соседи; бачуть воне, тая баба причитаєт. У ней сын помер, пошов до хливов, дав скотины, та й помер. Смертильный грих лебеда с лебедкой бити. Щче було за Полшчей, тая баба не вельми давно умерла, то не то шчо сказки. А голубей бьють.

Зап. А. А. Архипов в с. Щедрогор Ратновского р-на Волынской обл. в 1985 г.

Судьба души после смерти

Канає. Як челаветк канає, стаит ангел Гасподень и нячистый ангел. И тэй, и тэй с книжкаю. [В книжках у них записаны все добрые и дурные дела человека. Если добрых дел больше, то душа умирающего отправляется в рай, если больше дурных дел, — то в ад].

Зап. А. Б. Ключевский в с. Хоробичи Городнянского р-на Черниговской обл. в 1980 г.

Воду ставили в головах умирающему, чтобы легче человек умер. Иной умирает, а клетки не отмирают сразу. Несут ево на кладбище или дома, разговаривают, плачут, причитают — человек слышит. [А когда он перестает слышать?] — До сорока дней. Душа выходит вместе... Это вздохнул человек, умер, и душа вылетела. Это не каждому дано видеть. И вот она сорок дней летает, а потом уже определяется. Так бабушка рассказывала. [У тех людей, которых убили, душа тоже 40 дней летает?] Тоже. Она может летать там, где её загубили: повесили, зарезали. Сорок дней будет приходить.

Зап. Е. Е. Левкиевская в с. Тихманьга Каргопольского р-на Архангельской обл. в 1994 г.

Так уж не увидишь [душу. Когда человек умирает], говорят, человек умирает да душа выходит, надо, говорят, человек помирает дак положить посудину с водой, что душа выйдет из человека, окупнется и улетит. [Можно заметить, как вода колыхнется], дак уж наверно. Вот так старые люди [говорят].

Зап. Т. Полякова в с. Тихманьга Каргопольского р-на Архангельской обл. в 1994 г.

Душа, наверно, дак по моему испытаню она находится до сорока дён, где человек умрёт, а потом после сорока дён уж улетает.

Зап. Е. Е. Левкиевская в с. Тихманьга Каргопольского р-на Архангельской обл. в 1994 г.

Знаете, на что сороковой день? Вот тогда суд кончается [над душой], а на 9-ый день только начинается. [Где находится душа до 9-ти дней?] А улетела она. Вот душу-то и начинают спрашивать, как жил, как чиво делал, как грешил или не грешил.

Зап. М. М. Каспина в с. Тихманьга Каргопольского р-на Архангельской обл. в 1994 г.

[Куда попадает душа после смерти?] — Улетит на небо. Там будут судить. [Кто?] Там есть люди. [Кто будет судить?] — Бог. Куды вас класть. А бывает — в ад, кто много нагрешил. В огне гореть будешь. [А если не согрешил?] — Тово и в царство небесное.

Зап. Ю. В. Варламова в с. Тихманьга Каргопольского р-на Архангельской обл. в 1994 г.

Публикацию подготовила *Е. Е. Левкиевская*

Георгий Гачев

Я умер...*

6.II.73. «Я умер» — такое я написал на белом листе бумаги и прикрепил кнопкой напротив своего одра на теткинском шкафе. Раньше я себе записывал *правила* (года три-четыре назад набирал). Но вот наилучшее и простейшее для организации себя, своего умонастроения, на жизнь в предстоящий день.

«Я умер»** — значит, то, что продолжается, это жизнь сверх, даровая, так что в ней нет тебе ни долгов, ни счетов — все списано...

«Я умер» — значит, сейчас, восстав, проснувшись, я — новорожденный, чист и беззlobен. Так же наивно разеваю глаза на мир и ни к кому не испытываю ни претензии, ни зла.

«Я умер» — значит, ничего со мной не может случиться.

«Я умер» — значит, никакой искательности во взоре; как добрый и бесплотный призрак веду себя, прохожу, как невидимка.

Сам же я только думаю и созерцаю: тело скинуто, а я погружен в чистые беседы — с тем же Декартом, иль еще в какие веселые, беззаботные игры ума, души.

Я только хожу. Ни приятное, ни неприятное меня не касается. За себя я уже не огорчаюсь и не радуюсь, — но могу за других: могу делать добро с умилением на сердце, могу испытывать радование.

Итак, я защищен изнутри — тем, что уже *вышел* из жизненной игры.

Я умер = я — дваждырожденный, брахман.

* Во время подготовки сборника к печати наш друг и коллега Георгий Дмитриевич Гачев — выдающийся философ и культуролог — трагически погиб. По воле случая, о котором Георгий Дмитриевич рассуждал в своем последнем выступлении на нашей конференции, текст этот стал своеобразной автоэпитафией (*прим. ред.*).

** Ведь мог бы я к сему дню уже и кончиться, как каждый: будь он младенец или старик. Еще в войну мог бы... — 27.IV.75.

Поднимаю глаза в вагоне метро: напротив кругом люди, еще вершащие свой жизненный путь: озабочены, тревожны, напряжены их лица. Я сочувствую им. Мои ж мускулы — и тела и лица — благодатно расслаблены.

Приехав вчера из деревни, сходил в рай-поликлинику: ларинголог послал к эндокринологу, тот опять к этому: вроде железа воспалена, простужена: компрессы. Значит, не резать, не хирургу.

Зато добытое на этой мелочи умонастроение («Я умер») — крупно и важнейше, и его не упускай: повесь себе табличку на голую грудь с этой надписью.

«Я умер» — значит, я — свободен!

Обратил внимание: как я иду, двигаю члены своего тела — как завожу машину. Действительно, согласишься с Декартом: человек (как животное тело) = машина. «Я» же в нас свободно от машины.

Лица проходят: въедливые, хитрящие: чего-то планируют — зацепить, укусить, пронырнуть.

А мне — что? Чего мне добиваться — когда я уже всего добился: ведь главное, чего мы добиваемся жизнью, — это смерть. Ну да: чувствовать себя умершим, освободившимся, исполнившим долги и обязанности, свершившим путь...*

Вон — женские сверхколени... Это я уже сижу в Институте в зале ученого совета на некоей конференции: рядом — кусок от колена до бедра выглядит. Ну и прекрасно: и выглядывай себе на здоровье, красуйся — но уже меня в эту ловушку не заманишь...

Как не тороплюсь! Как аккуратно вот сейчас оторвал полоски бумаги от этого листа: прямо детские забавы стали мне доступны (так ведь деткам, Настеньке, приятно вырезать, клеить).

Вот я прикрыл глаза, полудремлю в кресле — парю над говором речей: как шум реки горной. «...Разрешите XVI конференцию аспирантов и младших научных сотрудников считать открытой...»

А я — уж старый орел: парение — мое занятие.

Воистину: как всплеск эти слова: «В настоящее время вопросы науки в Киевской Руси привлекают интерес...» О, воистину всплеск волны бытия! Какая «Русь»? Где я? Какой «интерес»? Волны обыгрывают друг

* И что положено кому,
Пусть каждый совершит.
Твардовский. — 11.V.75.

друга, накатываются: тоже веселие. Как детки в бирюльки играют... Вот и «проблема порубежья» (Киевской Руси в соседстве с разными...) выплыла...

А это божественно: «Творческая деятельность Филиппа Колычева на Соловецких островах в 1560-х годах». Вот завидно-то!

А ведь интересно! Как забыл, исчез в своем «я» — так других стало интересно мысли, страсти, мотивы внимать — театр человеческих мыслей: о чем это сегодня, в середине XX века, смекают?

5 ч. веч. Поразительно! С 10 утра до 17 часов, 7 часов, сижу в Институте, в душном помещении — на конференции, слушаю доклады — и прекрасно себя чувствую.

А почему? Потому что не рвусь куда-то жить, не досажую, а, улыбаясь и тихо созерцаю чужую жизнь и страсти.

А ведь раньше — после 2-х часов сидения в казенном доме становился болен.

Выходит, что через «Я умер» я стал гораздо жизнеспособнее, чем при самочувствии: «Я жив(у)!»

7.П.73. О блаженство слабого существования! Я себя не чую. Живу в дар. Ну да: когда иду, чую, что я — это щель света, рассекающая меня по центру сверху донизу, т. е. я — это луч, и машина при мне — нанизана на этот луч. Вот и все. Но луч в середине — это ось, т. е. дао и есть (которое тоже ось).

Чтоб укрепить себя с утра в этом чувстве («Я умер»), ступаю слабо и легко. Не делаю зарядки: какое-то унижительное обязательство пред членами-кривошипами машины своей — их размахивать. А ведь когда так размахиваешься с утра — душу свою привязываешь к членам, вгоняешь в них, — и больше тогда становишься связан с телом, податлив на зацепления и раздражения из мира: ведь какая большая поверхность у него, чтоб зацепить тебя*.

А так, если я — всего лишь щель, луч света в темном царстве, — как я забронирован за окопами тела своего! Кто доберется, кто узнает, что у меня там — луч, как Кошечья игла, запрятан в яйце плоти моей?

* Прозрачно видно мне сейчас, при перечитывании спустя два года, как я в этих самовчувствованиях, по сути, в Декартовы мысли и состояния вникнуть-вжиться норовлю: проникнуться «я», отдельным от машины тела, что это тогда такое; и в чем смысл мышления Декартова в постели, без прокладки телодвижений меж сном и бодрствованием. — 11.V.75.

Так и могу ходить, улыбаясь внутри, — а они будут бомбардировать обесчувствованную ткань: чувства я отобрал от членов и душу вобрал в дух, в луч, — а не распространил по телу*.

Еще: идя за молоком детским, представляю картину своих похорон: я во гробу, друзья, слова, ахают, но в душе ликуют (обогнали!), суета, и все.

Уже и друзьям ничего не должен я: к ним идти в гости, объясняться в (ф)актах своей жизни.

Рассчитался со всем полностью.

Не должен никому.

Вон вчера в этом умонастроении сколь кротко занимался с сыном, не раздражим никак; с матерью его спокойно, доброжелательно, шутиливо — но без всякой зацепляющей чувствительности.

Еду сейчас в Институт на дежурство: не удручаюсь, что утро отнимают... Какое «отнимают»! Тебе ж ни за что подарен этот день вообще лишний, и значит — не в счет!

Все дни у тебя теперь пойдут нулевые, а не счетные.

Вот и в Институте я. Комната пуста. А что? Кто мне мешает уйти в Декарта? Он со мной. Отцеплюсь от всех. Айда в Декарта!

17 часов. Без «я»-то своего и состраданию становишься доступен. Вон в столовой гляжу на полулысого молодого человека напротив, который устало ест котлету. Даже хотелось слово сказать доброе. Но что? Какое слово? Удивится...

А вообще — хорошо бы так.

А то когда «я» живо, только себя и жалеешь.

Нет, ты не хитри: подменяя сейчас «я умер» на «я умерло» — и, мол, я стал альтруист и добр. Нет, именно на «я умер» надо настраиваться: это сильнее. Да и легче. А то как настроишься на «я умерло, а я жив»? Нет, похорони себя, а чувствуй каждым дыханием, шагом излишек существования, тебе неположенный.

8.П.73. Пишешь числа уж как странные, не своей жизни. Надо бы писать: день третий (по смерти) — и все. Значит, то, что я обозначаю сей день от столба, которому 1973 года, да и еще под этим, знаю, корни, — уже этой надписью не себя считаю-отсчитываю, а приобщаюсь, продолжаю тело истории и дело ее.

* Вот, конечно: описана операция Декартова *entendement* = мышления как «втягивания». — 11.V.75.

Слова эти: «Я умер» — продолжают действовать. Чувствую: что-то странное есть в их сочетании; начинаю вдумываться. Ну да: можно сказать: «Он умер» или «я' умерло» (во мне). Тут есть кому сказать, субъект высказывания существует. Но «Я умер» значит: я не существую; как же я могу сказать об этом? В этом мистика и жуть этих слов. Будто я обманываю — себя и других, продолжая что-то говорить (как в «Бобке» Достоевского), а на самом деле мои слова уже упыри, без субстанции, без крови.

Так что висит этот лист на шкафу с эмблемой этих слов — и въедается мистической неслаженностью сочетания этих слов, и, значит, в этом что-то есть, раз так ненарочито сказалось! Сочетание — как впервые созданное своевольное живое существо, и слушаешь его. Ну да: «я» соединимо лишь с «есть»: «существую» иль «живу». Так что Декарту нечего и выкладки было делать: для доказательства, что «существую», делать заход в «я мыслю». Т. е. в 1-м лице возможно лишь «есть». То же и для 2-го. Нельзя сказать: «Ты умер», ибо некому тогда воспринять этих слов. Но можно — «Он жив» или «Он умер», «Он есть», «Его нет», ибо «он» — вещь, объект, выключен из ситуации жизнемысли, не участник в ее акте. А «Я» и «Ты» — лица живые по сути своей и суть только функции, область определения которых жизнь. А когда сказалось «Я умер», тут как раз трансцензус из Жизни в Бытие слышится: от лица — к безразличию: тут «я» слышится в первом лице, а «умер» — в третьем (как бы *ego est mortuus*); и это не как неграмотность, а именно как метафизическое высказывание ноуменального* уровня, где лица не важны и путать их должно: что «я» — что «он», что «есмь» — что «есть»; исчезли эти счеты, рассечение: субъект или объект.

Итак, «Я умер» — это говорит некая без(сверх)личная, сверхжизненная инстанция — кому? «Мне», который уже «якобы я», шутник и шулер, на чужом месте, которое уже закрылось; самозванец и упырь, тень в одежде чужого тела, — продолжает отшелкивать дни, которые несерьезны, не имеют значения, нулевые, бутафорские, без сюжета, задания и дела.

(Вот уже с этой гипотезы нулевого бытия раскрывается, в чем есть состав жизни: она есть действительно — задание на путь, имеет цель и дело, серьезно, и когда выполнила и дошла, — тогда уж и незачем ей долее...)

* Сохраню-ка эту опечатку машинистки: в итоге ее неологизм родился не бессмысленный: вместо «ноуменальный» — «ноу-ментальный». Такие слова — подарок от Бытия... — 4.П.83.

Но, с другой стороны, явно вижу, как я резко лучше стал к людям, добрее, жалостливее, и даже чистота какая-то заизлучалась. Вон вчера, одетый в это умонастроение, зашел в место одно. Ушел — и чувствую, что на тех, с кем говорил, от меня хорошая осталась заметка... То же самое сын Димка, когда вчера пришел, — очень человеческое у нас с ним было общение. Надпись увидел — я ему объяснил (что и делать? — не прятать же: не подobaет это мельтешение умершему: он добр и делится с живущими опытом). Хоть и расскажет знакомым и буду смеяться — ну и что? «Мертвые сраму не имуть...» Вечером жену в кино отпустил—послал: пусть восчувствует себя вновь в мире. И утром говорю: «Молодая вдова» — это ведь эстетически красиво, со стороны; а ей-то каково остаться без «своего», при малых-то детушках, в холодном мире?

И жалеет мы друг друга.

— Да, что-то в твоей надписи есть, — говорит. — Недаром на стол клали череп как постоянное *memento mori**.

Я в компрессе на шее.

— Идет тебе, папка: тебе бы испанские брыжжи — голова на них красиво...

— Ну да: как на белом блюде подана, отдельно от тела. Эти складки белые — как пружинят, удушают — как белая гаррота: недаром в Испании и Нидерландах это белое убранство шеи — где особенно отсекали головы. Иродиадин вкус.

И у Ван Дейка в этих головах, как цветках в белых чашечках, — жертвенное убранство: звучит щемящий мотив приговоренности...

Итак, для людей я стал лучше: ни в чем не отказываю, не раздражаюсь. Чего на беспорядок в доме сердиться? Меня ж нет — я уже этого не вижу, это ее дело. Так что просто беру — и сам убираю: как добрый дух, что слетел и помог, как в сказках, — пока она из дома уходила.

Говорю мягко и не противлюсь словам, велениям, просьбам других (что велит жена, просит мать, сын, дочери — делаю): у них они, воления, есть, а у меня же нет, так что и положено им через меня беспрепятственно проходить: я ж — пустое место, не имею своеволия, упругости и отдачи**.

* Помни, что умрешь! — так переведу вместо стертого «Помни о смерти» (латин.).

** Ей-богу, чем не метафизическое размышление в духе Декарта получается? Годится ему в «седьмое». Прodelываю духовный опыт, мысленный эксперимент, вживаюсь в предположение, как в реальность до полной сбыточности. — 11.V.75.

Вкус пищи ожил — чудось будто с Луны свалился в земную жизнь: дивлюся всему...

Как будто после поста и путешествия в далекие края возвращаюсь в свои члены, в родные места.

Но — не внедряйся и не врастай-зарастай, а посещай члены своего тела.

11.П.73. Смотрю опять в надпись: «Я умер». Делаю процедуру отстранения, устранения переживаний ревнивых, мороз и наркоз. Значит, опять даровой, беззаданный и безсущностный денек (тебе) предстоит — да и не «тебе», а сам по себе день — онтологический: в безличное бытие вырвался, в чистое (так и почуял), этим ходом.

...Легко ревновать умершему, а каково — если живому!.. Тут сразу наплывают конкретные представления, заливают мозг, сердце возжигают жуткой лютостью (знаю, но не допускаю сейчас этого воживания образов в себе), — и как с этим справиться?..

Нет, только умерев в «я», только убежав душой в иное измерение бытия...

Значит — предстоит «день сам по себе» (а не день «в твоих глазах», не «твой день», не день «тебе» — без восприятия и от-ношения).

Но ведь это же философское откровение: прорваться к бытию самому по себе — так можно, найден ход, переход... Разрешение проблемы гносеологии — через просто ее аннигиляцию, испарение (вместе с «я», ибо она при предпосылке твердостенного, как немецкий Haus, «я» возникает и развивается).

Ну что ж: начни так быть (не жить) этот день — чтоб просто существование существовало (а не ты существовал).

...Был вчера у знакомых философов — и опять всколыхнулось чувство неполноценности меня как «философа» замороженного, самозванного — пред ними, знающими философию, культурными профессионалами.

Но как раз я этим и выразил отличие меж нами: они знают разные философские проблемы — я их порожаю, возрождаю, дома возвращаю — испытываю; они знают философию — я философствую; они рассуждают о трансцендентном — я вот самочувствуюсь в трансцендентном, трансценденствую: день-день как трансцендень провожу, в медитации и парении — дышу и живу философски (старюсь злобу дней своих решать философией, как медициной, — и удастся нередко) — и это живой родник мышления философского. Медитация — как медицина, т. е. живой философский опыт — как первоисточник рассуждения. Как Кант учил: не «знать философию», но philosophieren — «философствовать».

А ведь это хороший колокольный звон на день, благовест радостный:
День-день, трансцендень.

...Ну, пора выходить — в жизнь, в орань, в коридор, сталкиваться...
Отвечать на вопросы: «Что ты дуешься?» — все эти семейные ужимки...

6.30. веч. О, как легко умершему духу заводить члены тела: невесомы летали на лыжах! Приятно свободно себя возжизнивать, не вязясь, играючи, готовый в любой момент сложить свою машину складную, взятую напрокат на текущий день.

Вот сегодня, проснувшись, взял напрокат машину эту, чтоб восчувствовать жизнь, снег, свет, деда Никиту*, жену, семейные отношения в воскресный день: вдеться, как в матерчатую куклу, пальцами и поиграть в жизнь. И ведь без сопряжения с этими руками, ногами, легкими, глазами — я бы не мог постичь блаженство лыжной гонки в зимний солнечный день, когда уже весна света предчувствуется. Не уведал бы в сем мире феноменов превращений своих братьев по ноуменальному бытию; а как они, в какую игру играют, чем оборачиваются? Кто — Солнцем, кто — лесом, кто — снежинкой, — и на меня они так же, удивляясь и подмигивая, смотрят: ишь в какой костюм вырядился на жизненный-то наш карнавал! Там-то мы все друг друга знаем безвидными монадами, а здесь — кто во что горазд разбегаемся — и весело нам.

Когда просветлел умом на снегу да под солнцем, — пришло в голову, что, может, мне весь этот сюжет для ревности просто вообразился: ведь смог же умертвить я себя из-за железки и представил и пережил свою смерть — и действительно как будто опыт умершести обрел. Так и с этим: опыт ревности, как она «когтит» (маяковское слово) и как с ней справляться...

...Что я буду сторожем своей злобы жить?..

В любви чрез нас прокатывается волна — ликование всебытия: оно самоочуется нами, а мы себя и не чувствуем.

* Приехал из Щитова с внуком Васькой в Москву и у нас ночевал. — 4.III.83.

Оглавление

Предисловие (Л. А. Софронова).....	3
Т. И. Вендина	
Базовые категории русской традиционной культуры (жизнь и смерть)	6
М. А. Осипова	
Успех, удача и ошибки атрибуции.....	25
Л. Н. Виноградова	
Смерть хорошая и плохая в системе ценностей традиционной культуры ...	48
А. В. Семенова	
Начало и конец жизненного пути на материале кашубской фразеологии	57
Л. И. Тананаева	
Нагробный портрет в Речи Посполитой (XVI—XVII века)	69
И. А. Морозов	
Переживание смерти в игре как аспект становления личности	93
Е. Е. Левкиевская	
Страх смерти в детской страшилке в сравнении с традиционной мифологией	111
И. И. Свирида	
Аркадия пелопоннесская и Аркадия радзивилловская	123
О. Ю. Тарасов	
Эпитафия в творчестве Василия Васильевича Верещагина.....	139
И. Е. Светлов	
«Остров мертвых» Арнольда Бёклина — русский и европейский резонанс.	149

<i>Н. В. Злыднева</i>	
Смерть как возвращение	156
<i>Г. П. Мельников</i>	
Тема смерти в музыке славянских композиторов конца XIX — начала XX века	166
<i>Л. А. Софронова</i>	
Чередование культурных парадигм	180
<i>Л. В. Левшун</i>	
Оппозиция жизнь/смерть в произведениях восточнославянской книжности XI—XVII веков	196
<i>Л. А. Черная</i>	
«Порог» и «час» смертный в древнерусской культуре	212
<i>М. С. Киселева</i>	
Концепты жизни, смерти и бессмертия в проповедях Симеона Полоцкого	224
<i>М. В. Лескинен</i>	
Событийность и повседневность в сарматских эго-документах	234
<i>М. Ю. Люстров</i>	
«Множество пленников убиенных» и «милость к пленным» в русских и шведских панегириках начала XVIII века	252
<i>Н. М. Филатова</i>	
Самоубийство или цареубийство? Варианты польского национального поведения в эпоху романтизма	259
<i>Г. Д. Гачев</i>	
Смерть — как сотрудник Жизни	275
<i>Т. И. Чепелевская</i>	
Темы жизни и смерти в повести Ивана Цанкара «Курент» (1909)	282
<i>Н. В. Шведова</i>	
Образ Софии как антипод смерти в поэзии Валентина Бениака 1940-х годов	297
<i>Н. М. Куренная</i>	
Мотив «доли/нядоли» в творчестве Янки Купалы	307

ПРИЛОЖЕНИЕ

Ян Флориан Дробыш Тушинский	
Завещание	317
Адам Мицкевич	
Дзяды	319
Юлиуш Словацкий	
Кордиан	323
В. В. Селиванов	
Год русского земледельца. Зима	331
Представления о смерти в полевых материалах из Полесья и Русского Севера	335
<div>Георгий Гачев</div>	
Я умер.....	357
Оглавление	365

Научное издание

Категории жизни и смерти в славянской культуре

Сборник статей

Ответственные редакторы:

М. В. Лескинен,

Л. А. Софронова

Сборник подготовлен к печати
в отделе редакционной подготовки рукописей
Института славяноведения РАН

Подписано в печать 05.08.2008. Печ. л. 23,0.

Тираж 300 экз. Цена договорная.

ООО «Пробел-2000»
121069, Москва, Поварская ул., 36.