ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН

Категории и механизмы
славянской культуры

ГИБРИДНЫЕ ФОРМЫ В СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУРАХ

Москва
2014

inslav

УДК 316.73
ББК 63.5
Г46

Серия
«Категории и механизмы славянской культуры»

Редакционная коллегия:
Н. В. Злыднева (отв. ред.),
П. В. Королькова,
Д. К. Поляков

Рецензенты:
И. А. Седакова,
доктор филологических наук,
Н. А. Фатеева,
доктор филологических наук

Г46 **Гибридные формы в славянских культурах**: Сб. статей / Отв. редактор Н. В. Злыднева. – М.: Институт славяноведения РАН, 2014. – 458 с.: ил. – (Категории и механизмы славянской культуры).

ISBN 978-5-7576-0326-1

В сборнике научных статей сквозь призму феномена гибридности и текстов-гибридов на широком материале языка, литературы, искусства разных эпох рассматриваются характерные особенности «горячей» культуры славянского региона, а также России. Поднимаются проблемы переводимости сообщений, концептов и символов, явления «кентавров» исторической памяти, вопросы адаптации «чужого», совмещения фаз и уровней культуры.

Книга составлена по материалам международной научной конференции «Проблема гибрида в славянских культурах», проведенной в Москве в 2012 году Отделом истории культуры Института славяноведения РАН. Обсуждаемые вопросы лежат в русле проблематики Отдела и касаются категорий и механизмов славянской культуры в динамическом аспекте.

Сборник предназначен для филологов-славистов, искусствоведов, культурологов, а также широкой гуманитарной аудитории.

УДК 316.73
ББК 63.5

На обложке: цуфулин,
гибридный персонаж словенских сказок, полуптица-полузаяц.

ISBN 978-5-7576-0326-1
9 785757 603261

© Коллектив авторов, 2014
© ИСл РАН, 2014

inslav

Содержание

От составителей 6

В КАЧЕСТВЕ ПРОЛОГА

Н. В. Злыднева (Москва).
К типологии гибридности:
человек-птица в поэтике авангарда 8

Й. Ужаревич (Загреб).
Теория гибридности Михаила Бахтина
и проблема литературных микроформ 19

ГИБРИДЫ В МИФОЛОГИИ

Вяч. Вс. Иванов (Лос-Анджелес – Москва).
Иранское влияние в гибридных образах огня
славянского мифологического фольклора 36

Н. Чаусидис (Скопье).
Зооантропоморфный мифический персонаж
с руками в виде животных 75

А. В. Гура (Москва).
О трансформации сакрального текста в фольклоре
(Въезд Христа в Иерусалим и балканская легенда
о свадьбе Солнца) 94

О. В. Белова (Москва).
Псоглавец как герой фольклора
и современного литературного мифа 109

Л. А. Софронова (Москва).
Мифопоэтическая оппозиция *человек / не-человек*
в мемуарах эпохи барокко: человек-медведь
при дворе польского короля 119

ГИБРИДНЫЕ ФОРМЫ В ЯЗЫКЕ

Д. К. Поляков (Москва).
Переселенческий говор в иноязычном окружении
как гибридный текст 132

В. В. Фещенко, Э. Райт (Москва).
Языковые гибриды в экспериментальной прозе:
авангардный роман-травелог о Советской России 142

Ж. Хетени (Будапешт).
«Hybridization of tongues»:
лжеязык Набокова в Bend Sinister 152

inslav

СМЕШАННЫЕ ЖАНРЫ В СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ

Н. М. Куренная (Москва).
Литературные гибридные формы:
роман Якуба Коласа «На росстанях» 160

Г. Я. Ильина (Москва).
Жанрово-стилевой гибрид
в переходные литературные эпохи в Хорватии (XIX–XX вв.)... 169

Н. Н. Старикова (Москва).
Парадигма словенского исторического романа.
К проблеме типологии жанра 177

П. В. Королькова (Москва).
Сборник рассказов как тематическая мозаика
и жанровый гибрид («Сараевский Мальборо» М. Ерговича
и «Дьявол в Сараево» Н. Величковича) 187

Я. Войводич (Загреб).
Гибриды повседневной жизни и их проявления
в современной массовой литературе 195

ГИБРИДНОСТЬ ОТ АВАНГАРДА ДО ПОСТМОДЕРНИЗМА

К. Соливетти (Рим).
Смешение, смещение, смягчение жанров:
сверхобряд Хлебникова как пример жанрового гибридизма 208

И. Кукуй (Мюнхен).
Сверхповесть В. Хлебникова «Зангези» как гибридный текст ...222

И. Баги (Сегед).
«Гибриды» в творчестве Б.Пильняка:
человек-волк и человек-машина 231

К. Ичин (Белград).
Радикальная критика разума: гибрид у А. Введенского..... 241

И. Перушко (Загреб).
К истокам булгаковской гибридизации 256

Е. А. Яблоков (Москва).
Западно-восточный дурак (Смысловая гибридность
в комедиях А. Платонова и С. Кржижановского)..... 264

Ч. Шарняи (Сегед).
Гибридизация образа: литературный герой
как переходное существо (В. Распутин. «Живи и помни») 275

Ж. Бенчич (Загреб).
Гибридизация образа: «Зал поющих кариатид» В. Пелевина 281

Р. Бобрык (Седльце).
Кентавры в польской поэзии XX века..... 294

inslav

ГИБРИДЫ ВИЗУАЛЬНЫЕ И АКУСТИЧЕСКИЕ

Г. В. Алексеева (Владивосток).
Изоморфизм средств выразительности:
ядро синтеза и ключ адаптации византийской
певческой традиции на русской почве 308

Д. Крашовец (Любляна).
Гибридизация в Словении XVI века
как художественное явление, предшествующее
созданию словенского литературного языка 321

Т. И. Чепелевская (Москва).
От визуального нарратива к литературному произведению
(«Истории с крышек ульев» Лойзе Ковачича) 339

Е. В. Надеждина (Москва).
Трансформации чешской типографики поэтизма 348

Г. Бобилевич (Варшава).
Гибридные коды и формы бук-арта 362

Н. М. Габриэлян (Москва).
От «изоморфизмов» к гибридным формам.
Живопись Роберта Кондахсазова (1937–2010) 384

ИДЕОЛОГИЯ И ОБЩЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ

Н. М. Филатова (Москва).
Политический либерализм
в конституционном Королевстве Польском:
французская форма и национальное содержание 400

М. В. Лескинен (Москва).
Категория «народности» Н. И. Надеждина:
от романтических идеалов «национальности»
к этнографическим номинациям..... 415

А. В.Семенова (Москва).
Кашубская литература и проблема
национальной идентичности: гибридные формы..... 428

В КАЧЕСТВЕ ЭПИЛОГА

В. Гудац (Риека).
Гибриды-псевдоморфозы 444

inslav

От составителей

Тема, предложенная читателю в настоящем сборнике, лежит на средокрестии естественных и гуманитарных наук. Понятие гибрида получило широкое распространение в наши дни, вовлекая в единое поле такие разные сферы, как селекция в ботанике и автомобилестроение, биоинженерия и электронные технологии. Однако применительно к наукам о человеке проблема гибрида рассматривается редко. Тем не менее она очень значима для множества областей гуманитарного знания и текстов, которые оно изучает. Под гибридом мы понимали многообразие смешанных форм в культуре, и они могут иметь самые различные проявления – в лексическом фонде языка, жанровой структуре литературного произведения, мифологическом концепте, социальной и художественной практиках. Гибрид рассматривался нами как один из результатов трансформационных процессов в культуре. В этом смысле он имеет отношение к проблемам ее динамики, острым, поворотным моментам развития. Некоторые эпохи – те, которые отмечены бурной динамикой, определяющей суть поэтики и миропонимания – особенно склонны к гибридным формам. Среди них – неолитическая архаика и эллинизм, барокко и авангард, а также постмодернизм. Проблема гибридности встает и перед исследователями, изучающими отдельные регионы, и среди них в первую очередь – «горячий» славянский мир. Пересеченный множеством границ, которые не только разъединяют, но и связывают славянские культуры в единое, порой причудливое, целое, этот регион обладает особой чувствительностью к проблемам перевода и непереводимости слов, понятий, символов. Но именно эта обостренная граничность делает столь актуальными для самоосуществления вопросы адаптации чужого, явления «кентавров» исторической памяти, совмещения и наслоения фаз и уровней культуры. Тексты-гибриды и гибридность славянского текста культуры в широком диапазоне тем и дисциплин стали объектом исследования участников данного сборника, под обложкой которого собрались ученые разных областей знания из многих научных центров России и Европы.

Книга составлена по материалам международной научной конференции «Проблема гибрида в славянских культурах», проведенной в Москве в 2012 году Отделом истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН. Однако сборник существенно расширил ряды своих авторов. Обсуждаемые в книге проблемы лежат в русле исследований, ведущихся Отделом на протяжении последних десяти лет: они касаются категорий и механизмов славянской культуры в динамическом аспекте.

Составители надеются, что книга найдет своего читателя среди гуманитариев широкого профиля.

inslav

В КАЧЕСТВЕ ПРОЛОГА

inslav

Н.В. Злыднева
(Москва)

К типологии гибридности: человек-птица в поэтике авангарда

Гибрид понимается как объект, образованный таким сочетанием двух и более объектов, при котором в результате слияния последних сохраняются свойства (и/или память) исходных составных частей. На этой специфической гетерономности основана синтагматическая семантика гибрида. Термин «гибрид» распространен в ботанике, зоологии, генетике, механике, компьютерных технологиях, автомобилестроении, социальных науках, лингвистике. Его использование в сфере гуманитарных наук, в частности, наук об искусстве, помогает выявить некоторые важные процессы порождения новых смыслов.

Гибридностью отмечено качество того или иного периода в развитии культуры, который характеризуется переходностью par excellence. Гибридность рассматривается в рамках проблематики трансформационных механизмов культуры, прежде всего славянской культуры. Гибрид понимается нами как частный случай перевода, при котором возникает новое образование на основе прежней матрицы. Речь идет о понимании и необходимом (особенно в искусстве) продуктивном непонимании в культуре – опоре на различные коды двух участников коммуникации, которые задают многомерность конечному тексту. Непонимание, возникающее между центром и периферией в пространстве культуры, между взаимодействующими национальными культурами или отдельными стратами внутри единой общности, может привести к творческому переосмыслению культуры-донора культурой-реципиентом, и тем самым – как минимум расширить рамки сообщения, а чаще всего реорганизовать его смысл. Именно такого рода неадекватность «перевода» (в широком смысле, то есть ретрансляция понятий/информации/образности в систему кодов, отличных от первоначальных) обеспечивает динамику культуры [Лотман 2000]. «Неадекватность» понимания может вести к тупиковому результату, а может – к продуктивному взрыву системы. Гибрид можно рассматривать как моментальный срез трансформационного процесса в точке его бифуркации.

Состояние славянского мира как европейского варианта «горячей культуры» (в терминах К. Леви-Стросса) отвечает как раз модели гибрида. Славянский регион порождает гибридные формы, которые становятся одним из его отличительных свойств. Характерные проявления

inslav

славянской культуры отмечены тенденцией к сочетанию разнородных элементов, заимствованных из западноевропейской культуры или от своих восточных соседей, и в своей сумме дающих новое качество, абсолютное приращение смысла, но при этом генезис составных частей остается легко различимым, «считываемым». Можно говорить о том, что славянская культура склонна к гибридности во всем объеме своих пространственно-временных параметров.

Прежде всего о пространстве. Славянскую семиосферу можно назвать полем формирования гибридов. Этому способствует гибридность субъекта – гетерогенность региона, многонациональный этнический состав, неравномерность развития отдельных субрегиональных образований, а также принадлежность разных частей региона к разным культурным традициям. Славянский мир разделен границей между Византией и латинским миром (православием и католичеством), здесь проходила и граница Османской империи, а в Новое время регион оказался разделенным и посредством Австро-Венгерской империи, отделившей словенцев, хорватов и часть поляков от их восточных соседей. Геополитические процессы оказали прямое влияние на соотношение *центр/периферия* в регионе, на особо пристальное внимание к Европе, чьи культурные ценности перерабатывались творческим образом в соответствии с местными национальными традициями. Поэтому особо значимой для региона становилась национальная идентификация (*свой* сквозь призму *чужого* и наоборот – идентификационные фантомы), возникали «кентавры» исторической памяти, мифологизировавшей людей и события (мифология Духова дня у сербов, восходящая, в числе прочего, и к европейскому рыцарству[1]), политэкономические гибриды (народно-религиозные утопии и западноевропейские социально-экономические модели). При этом полученный славянским регионом от Европы творческий импульс оказывал также и обратное воздействие на центр (так произошло, например, с русским историческим авангардом в XX веке). В литературе и искусстве возникали гибридные жанры и гибридные стилистические направления, отразившие многовекторность межрегиональных взаимодействий.

Гибридность славянского мира задана и фактором времени. Гибридные проявления культуры производятся и существуют в переходные, переломные эпохи. Именно такого рода эпохи являются питательной средой для появления специфически нового в регионе. В отличие от Европы, развивающейся в своей культурной эволюции по более или менее плавным траекториям, в славянском мире чаще возникают пороговые зоны, отмеченные скачками, порождающими ярко выраженную и в

[1] О мифологии Духова дня у сербов (Видовдан) см. [Поповић 1976].

inslav

смысловом отношении особо значимую неоднородность «текста». Отсюда и ускоренное развитие литературного процесса, да и всего корпуса художественных явлений, с его наползающими друг на друга фазами относительно «нормативного», европейского, процесса [Гачев 1964]. Хотя теория ускоренного развития грешит известным европоцентризмом, она, на наш взгляд, очень точно фиксирует обусловленную временем многосоставность процессов развития славянской культуры.

Гибридностью отмечена не только славянская культура – это свойство периодически возникает и в других регионах, поэтому можно говорить об универсальном характере отдельных проявлений культуры в целом. Так, в художественном процессе следует отличать продуктивный гибрид от непродуктивного. Последний практически сводим к явлению эклектики. Архитектурной эклектикой отмечена вся вторая половина XIX века в Западной Европе. Принципы ее поэтики были усвоены и в Восточной, и Центральной Европе. Понятие «эклектика» употребляется нами не в оценочном, а в терминологическом смысле. Сочетание различных стилей, восходящих к разным историческим эпохам, может быть произведено более или менее гармонично, что зависит от таланта исполнителя/архитектора, а также установки культуры. Например, в архитектуре И. Жолтовского советских времен соединены признаки разных классических архитектурных ордеров, создающих полифонию эпох. Иногда мастер прибегал к прямой цитате, уподобляя свои здания итальянским палаццо эпохи Возрождения. Говоря на языке давно ушедших эпох, зодчий, между тем, создавал особую «речь» современности: продуктивная гибридность его стиля выводила произведения на метатекстуальный уровень, формируя новое сообщения.

Разумеется, проблема гибридности не сводима только к стилевым образованиям. Принцип гибрида может определять внутреннюю форму, саму структуру поэтической материи. В качестве феномена пограничья гибрид характеризует тип поэтики, основанной на сдвиге семантики в пространственной матрице. Речь идет о практиках визуальности, потому что на материале изобразительного искусства гибрид в качестве преимущественно синтагматической категории моделируется наиболее ясно. Именно изобразительное искусство, основанное на пространственных трансформациях, в отношении изучения гибридных форм культуры играет ведущую роль, так как позволяет в чистом виде моделировать процесс синтагматических трансформаций.

В славянском регионе гибридность культуры пришла в прямой резонанс с гибридностью поэтики авангарда, поэтому здесь (прежде всего в русской культуре) возникли наиболее значимые его формы. Катахрестичность русского исторического авангарда может выступать частным

inslav

случаем гибридности культуры вообще, как многосоставность частей при условии их антагонистичности. Но при этом наследуется и неконфликтная гибридность, воспринятая из архаического комплекса представлений о мире. Граничностью определяется авангард, на ряде проявлений поэтики которого в аспекте типологии гибрида мне и хотелось бы остановиться.

В качестве граничной структуры гибрид реализует принцип дискретности (то есть, атомизацию целого, разделенность частей) по внешней границе и континуальность (новой, парадоксальной, гетерогенной и т.п. их соединенности) по внутренней границе. Это соответствует аналитичности авангарда (такова, например, «сложносочиненная» абстракция Кандинского), ориентированного на синтагматичность и дискретность, с одной стороны, и синтез, с другой стороны. В творчестве И. Зданевича это было обозначено как «всёчество» – непрерывность культурной памяти, в живописи П. Филонова – как органическая саморазвивающаяся форма, в междисциплинарной практике М. Матюшина – как контаминация чувств (синтестезия ощущений как результат расширения возможностей чувственного восприятия человека). Все приведенные явления, конечно, очень разные, они разнородны по принципам своей поэтики, однако их можно рассматривать в едином ряду многообразных проявлений гибридности в тексте искусства. В отличие от явлений механической эклектики, каждый из названных примеров отличается продуктивностью, то есть приращением качественной информации (поскольку речь идет о художественности), новизной, определяющей результат. Создается именно новое качество, не сводимое к сумме составных частей, однако во многом определяемое ими.

Вместе с тем, проблема переводимости/непереводимости, заложенная в принципе гибридности, то есть отношения разнородных частей между собой и взаимный «перевод» этих частей в рамках параллельных кодов, реализуется в позднем авангарде как самоописание поэтики и наблюдение над ней: практика эпатажа внешнего зрителя сменяется активизацией внутреннего наблюдателя, выводящего гибрид на метауровень. Но это, повторяю, происходит лишь в позднем авангарде, на рубеже 1920–1930-х годов. В наших дальнейших рассуждениях мы бы хотели коснуться именно этого перехода.

Первый этап исторического авангарда 1910-х годов в изобразительном искусстве отмечен изобилием гибридных образований: это и совмещение форм (коллаж, монтаж – в том числе вертикальный, по образцу оркестровой полифонии – С. Эйзенштейна [связь изображения и звука не как в природе, а подчиненная задачам выразительности]), точек зрения (кубизм), и видов искусства (цвето-музыка Скрябина, эксперименты

inslav

Матюшина), и страт текста (примитив в авангарде как расширение семиосферы), и памяти жанров (авангардный лубок), и памяти текста (интертекстуальные переклички с символизмом). Взрывной характер авангардного гибрида проявился, в частности, в творчестве Александра Архипенко: этот украинский художник эпохи исторического авангарда создал видовую гибридность (скульптуро-живопись, оперирующую как трехмерным пространством, так и цветом), которую он совместил с гибридностью полной/нулевой формы, построенной на основе чередования объема и полости.

А. Архипенко.
Карусель-Пьеро, 1913

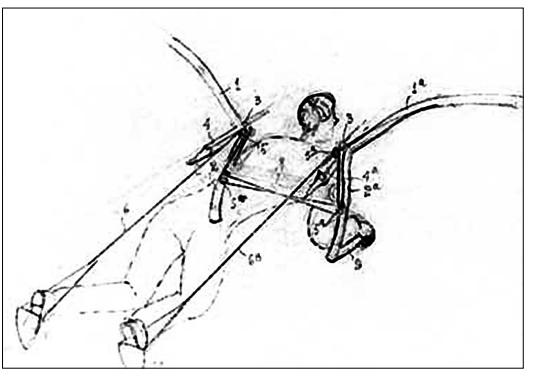
Феномен дискретно-континуального гибрида в авангарде и его метаописание рассмотрим на примере мотива человека-птицы/человека-и-птицы. Представляется, что этот мотив позволяет вычленить ядро авангардной гибридности, его специфику на славянской почве, сдвиг традиционной семантики, а также двух фаз авангарда, первая из которых (середина и конец 1910-х годов) характеризуется экспериментом соединения несоединимого, а вторая (1920-е и начало 1930-х годов) – рефлексией по поводу этого эксперимента, его осмысления с выдвижением на первый план роли наблюдателя. Человек-птица в искусстве представляет собой частный случай гибридного изображения вообще. В живописи, графике и скульптуре он порождает визуальный трансформ, в котором человеческое тело (как правило, обнаженное) изображено сросшимся с растениями (цветов, травы, деревьев) или животными, птицами, насекомыми. Это преображение реальности может носить различный характер в соответствии с типом синтагматики (композиции):

1) наложения (согласно схеме A = B),
2) соположения (согласно схеме A + B), наконец,
3) собственно гибридного совмещения (согласно схеме A x B).

inslav

Мотив человека-птицы опирается на глубокую мифологическую традицию. Мифопоэтические основы авангарда хорошо известны науке: брак неба и земли (и его производные в форме соития божества с человеком/животным), а также традиционная мифология, представленная смешанными существами – кентавры, русалки, женщины-птицы. В символизме мотив человека-птицы оперирует широкой шкалой мифологических значений от означиваний верхнего мира в комплексе мирового дерева до мифологемы богочеловеческих притязаний на сакральный статус (Икар), где птица служит семантическим классификатором верха, а также вертикального вектора. Наследие символизма в авангарде было переосмыслено в соответствии с катахрестическим типом поэтики. Унаследованные от символизма, гетерогенные существа прижились на почве славянского авангарда (что отличает его от, например, итальянского футуризма). Традиционная мифология гибридного типа в авангарде наложилась на сциентистско-футурологическую утопию (идея полета, освоения космоса и т.п.), тем самым породив некий гибрид в квадрате. Приведу три примера.

Интерес прежде всего представляет гибридный мотив человека-птицы в творчестве В. Татлина. Художественное мышление этого мастера основано на соединении в единое целое разнородных частей: среди гибридов Татлина прежде всего нужно отметить его контррельефы (совмещение материалов, фактур, двумерного и трехмерного пространства) и проект Башни III Интернационала (спираль как универсальная модель типов движения + движение и статика в проекте). Совмещение традиционной мифологии птицы, полета и футурологической утопии человека-машины реализовано в его программном произведении Летатлин (было создано три аппарата в период с 1929 по 1933 годы) – каркасном летательном аппарате с крыльями, благодаря которым человек, использующий его, обретает вид гигантской птицы. Правда, аппарат не полетел, оставшись виртуальным проектом с точки зрения техники, однако он воплотился как художественный объект. Летатлин пронизан раз-



В. Татлин.
Летатлин (эскиз)

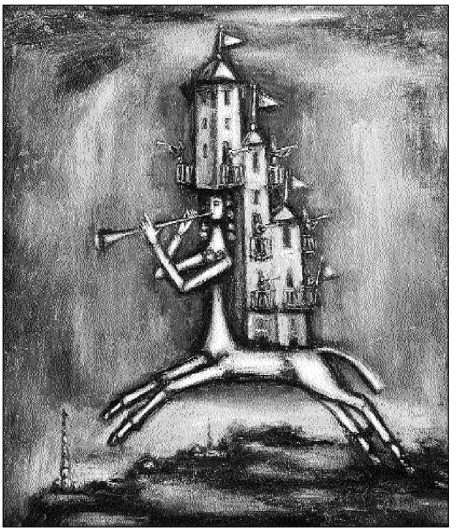
inslav

личного рода гибридностью. Значим уже проявившийся в авторском названии словообразовательный принцип, базирующийся на сдвоенной морфеме основы. Гибридностью отмечено и формообразование, совмещающее в себе конструктивный аналитизм и органичность формы как на уровне визуальном (аппарат уподоблен гигантскому насекомому, что дополняется и лежащим в нем человеком), так и инженерном (открытая конструкция достигнута минимальным количеством функциональных узлов, которые уподоблены сочленениям тела позвоночных).

С иного рода гибридностью встречаемся в творчестве К. Малевича конца 1920-х – начала 1930-х годов. Отмеченная чертами авторефлексии, эта фаза авангарда «на излете» порождает принцип автометоописания: у позднего Малевича гибрид служит инструментом осмысления опыта супрематизма предыдущего десятилетия на уровне поэтики. Результатом являются гибридные существа – люди-кресты (как в виде персонажей, принявших традиционные крестообразные позы-распятия, так и в виде «отметин» крестами лиц и фигур – главным образом, оставшихся в стадии графических набросков). Другая форма гибридности позднего Малевича – совмещение стилевых принципов (итальянского кватроченто и супрематизма), поэтического «языка», в портретах («Автопортрет» 1933 года, «Портрет Н.Н. Пунина» 1933 года, «Портрет жены художника» и др.), а также в фигуративных композициях («Бегущий человек»). Так, в последней из упомянутых картин элементы тоновой живописи в пределах единого смыслового пространства и физического пространства полотна соединены с супрематическим принципом открытого цвета и плоскостного его наложения на геометризованную форму (подробнее об этом см: [Злыднева 2013]). Здесь гибридность функционирует как механизм автометаописания, отсылающий назад, к кульминации исторического авангарда, к высочайшему творческому подвигу художника.

К. Малевич.
Портрет жены художника, 1934

inslav



А. Тышлер.
Легенда о девушке-кентавре, 1970

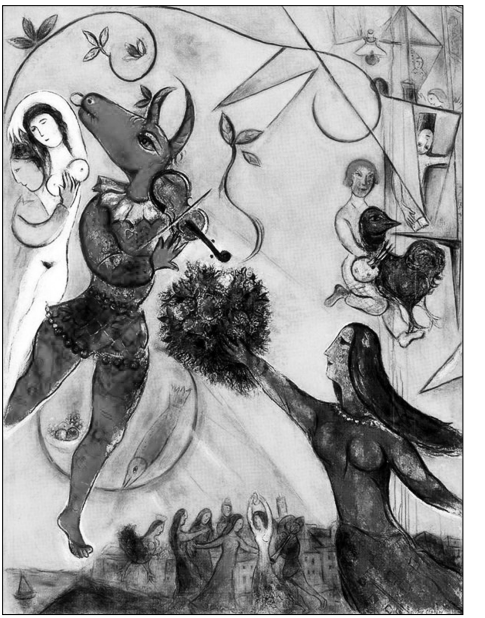
У других мастеров позднего авангарда гибридность приобретает характер или театрального действа (люди-дома и люди-города в живописи А. Тышлера), или футурологической утопии (люди-стрекозы в живописи А. Лабаса), а также сюрреалистической мифопоэтичности (мотив полета у М. Шагала, приверженность которому прослеживается и в его раннем, и в зрелом периоде творчества). Интерес к изображению воздухоплавания гибридных существ отвечает установке позднеавангардной поэтики не столько на дискретность формы/языка, сколько на создание сюрреалистической наррации. Позиция наблюдателя дана здесь как внешняя и описательная. Интериоризация позиции прослеживается, между тем, в

А. Лабас.
Жители далеких планет, 1970-е

inslav

литературной практике конца 1920-х. Особенно показательно в этом отношении творчество Николая Заболоцкого.

Рассмотрим с точки зрения гибридности поэму Н. Заболоцкого «Птицы» (1933). В основе этого произведения лежит тема разотождествления птицы и человека – метафора конца авангардной поэтики. Вообще, в поэзии Заболоцкого гибрид очень значим: так, в стихотворении «Меркнут знаки Зодиака» (1929) введена тема полу-богов, полу-людей («День прошел, и мы с тобой – / Полузвери, полубоги — / Засыпаем на пороге / Новой жизни молодой»). Сопоставленность лексем «полузвери», «полубоги» с порогом отмечает прогностическую функцию рефлексии лирического героя. Что касается поэмы «Птицы» – здесь гибрида как такового нет и с первых строк постулируется неслиянность человеческого тела и птицы, то есть гибридность выступает в форме отрицательной модальности:



М. Шагал.
Танец, 1951

Ястребом быть я хотел бы, но тонки и немощны руки,
соколом быть я хотел бы, но тело летать не умеет,
был бы орлом я, но вместо орлиного клюва
мягкий мой рот в бороде шевелится косматой

(Цит. по [Заболоцкий 1993]).

Вместо гибрида здесь фигурируют прообразы: птичье пенье – прообраз человеческой речи, а тело – *маленький голубя киль* – выступает как прообраз людского строения тела. Таким образом, пространственная гибридность здесь замещена гибридностью временной, определяемой разведенными во времени фазами развития биологического вида.

В первой части поэмы описывается операция по расчленению еще живого голубя с целью сугубо аналитической («Птицы, скажите — от-

inslav

куда / вы появились? Какую вы носите тайну?»), к чему привлекаются и другие птицы – пересмешник, дятел и цапля. Расчленение-умерщвление представлено как нейтрализация видового признака (голубь больше не птица) и противопоставлено торжеству жизни, в трансформациях которой «все перемены направлены мудро / только к тому, чтобы старые, дряхлые формы / в новые отлиты были, лучшего вида сосуды», и которое состоит в торжестве гомогенизации. В завершение дано предсказание, согласно которому аналитичность интеллекта (и подразумеваемая им гетерогенность) сменится органическим синтезом (и подразумеваемой им гомогенностью – слиянием подобного с подобным): «Не насильник, а умный хозяин / скоро придет человек, и во имя всеобщего счастья / жизнь перестроит твою.../ травы к травам прильнут! ... птицы птиц окружат!».

Разведены два типа построения символической картины мира и поэтического текста – основанный на дискретности и аналитизме с одной стороны, и на принципе непрерывности и органичной образности – с другой. Вспомним, что именно на принципе органичности основан и Летатлин В. Татлина.

Поэма написана «намеренно-небрежным» гекзаметром и восходит к поэме Жуковского «Овсяный кисель» [Лощилов 2006]. Ведущая роль в поэме принадлежит анафоре. Основная оппозиция *жизнь / смерть* развернута в поле повторяющихся символических ассоциаций (в частности, евангельских). Вся поэма построена на прямой речи – внутренний автор обращается к своим персонажам (мальчику, которого он обучает препарировать тело, и птицам, слетевшимся на это зрелище). Тем самым создается эффект усиленной коммуникации и акцентирована роль наблюдателя-экспериментатора – персонификация гибридного автора: он вслед за умерщвлением голубя предвидит и свою неминуемую гибель. От экспликации и гибели гибридной формы путь ведет к экспликации и гибели наблюдателя-автора. Это внутренняя гибридность – прообраз внешней гибридности и смерти автора в постмодернизме.

Гибридность Татлина (человек = птица), представленная в его Летатлине, совпадает с анти-гибридностью Заболоцкого (человек +/– птица) по части противопоставления в тождестве, аналитизма и органики, дискретности и континуальности. Однако в эпоху, когда была написана поэма Заболоцкого, авангард перешел в свою рефлексивную стадию, и это определило конечный пафос поэмы, резко отличной от экспериментаторского романтизма человека-птицы Татлина, которая, хотя и была создана на рубеже 20-х и 30-х годов, все же располагалась в русле идей исторического авангарда 1910-х. Водораздел между эпохами отмечен трансформацией функций самого гибрида, из фазы аналитизма пере-

inslav

ходящего к фазе метаописания. То есть, поэтическая функция гибрида здесь перерастает в прагматическую.

Таким образом, в мотиве человека-птицы мы видим и продукт авангардного гибрида, и осознание способа его осмысления как типа поэтики, основанной по преимуществу на принципе пограничья, а также реализующей (в свернутом виде) позицию наблюдателя. В этом двойном качестве гибрид в авангарде выполняет прогностическую функцию предощущения крупных тектонических сдвигов, которые приведут к катастрофическим разломам в человеческом сообществе в XX веке, и прежде всего – в славянском мире. Гибрид в связи с типом поэтики (в данном случае – авангарда) позволяет рассмотреть переход от синтактико-семантических преобразований формы – к проблеме коммуникации.

Литература

Гачев 1964 – *Гачев Г. Д.* Ускоренное развитие литературы (на материале болгарской литературы XIX века). М., 1964.

Заболоцкий 1993 – *Заболоцкий Н.* Столбцы / Сост., пред. и прим. А. Пурина. СПб., 1993.

Злыднева 2013 – *Злыднева Н. В.* Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М., 2013.

Лотман 2000 – *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера. М., 2000.

Лощилов 2006 – *Лощилов И.* Николай Заболоцкий. Птицы: Поэма (1933) // Жж 2006. Режим доступа: http://loshch.livejournal.com/79207.html?thread=127079/

Поповић 1976 – *Поповић М.* Видов дан и часни крст. Београд, 1976.

inslav

Й. Ужаревич
(Загреб)

Теория гибридности Михаила Бахтина и проблема литературных микроформ

1. Терминологические замечания

Синонимами *гибрида* выступают слова типа смесь, помесь, мешанина, ублюдок, а *гибридизации* – скрещивание, перекрещивание, смешивание, смешение.

Понятия (термины) «гибрид», «гибридный», «гибридизация», «гибридность» находят сегодня довольно разнообразные зоны применения. Условно можно выделить три главные сферы, в которых встречаются указанные термины.

Исходной следует считать сферу биологическую, т. е. мир растений и животных. Традиционная, стандартная дефиниция гибрида и гибридизации приходит именно оттуда: гибрид – это результат скрещивания двух организмов, разнородных в наследственном отношении, т. е. принадлежащих к разным видам или породам. К сфере биологии можно присоединить химическое применение данного термина (гибридизация атомных орбиталей), хотя «гибрид» в химии играет, по-видимому, более «техническую», чем «органическую» роль.

Вторая сфера применения указанных терминов – это сфера техники и технологии (гибридный автомобиль[1], гибридный велосипед, гибридный фотоаппарат, гибридная ветро-солнечная система, гибридная интеллектуальная система, гибридная вычислительная система, гибридный процессор, гибридная технология и т. д.). Уже из структуры самих терминов можно заключить, что «гибрид» в сферу техники и технологии попадает в самое новое время и что он здесь обозначает сочетание в рамках одного механизма двух или больше разных технических или функциональных качеств (возможностей).

В отличие от предыдущих двух областей, применение термина «гибрид» в литературоведении, культурологии, социологии, лингвистике получает не только и не просто технически нейтральные, но и ценностно-идеологические коннотации. Здесь вполне применимо положение Михаила Бахтина о том, что у каждой вещи два имени – «высокое и низ-

[1] Само русское слово «автомобиль» является языковым гибридом, созданным из словесных элементов различных языков: греч. autós ‘сам’, и лат. mobilis ‘подвижный’.

inslav

кое» [Бахтин 1996: 63]. Если гибрид понять как «вещь», то тогда *высокое* (положительное) его значение можно обозначить формулой «и..., и...», а *низкое* (отрицательное) значение формулой «ни..., ни...». Дело в том, что уже на биологическом уровне гибриды могут обладать лучшими качествами своих «составных частей» (гибридная кукуруза, пшеница), но могут оказаться и эволюционным тупиком, т. е. быть стерильными, без возможности дальнейшего развития, усовершенствования (мул – помесь осла и кобылы – иногда именуется «ни лошадью, ни ослом»; подобным образом и гермафродит/андрогин определяется как «ни мужчина, ни женщина»).

На социокультурном уровне отрицательными чертами гибридов следует считать то, что они представляют собой нечто вторичное, неблагородное, без традиции (без корней), искусственное (экспериментальное, сотворенное в результате внешней интервенции) и бесперспективное (тупиковое). В гибриде все не свое, т. е. все его составные части одинаково ему чужды. На отрицательное отношение к гибридам указывает русское слово «ублюдок», обозначающее мулата или метиса (т. е. ребенка родителей, принадлежащих различным расам), а в разговорном языке обозначающего «нечистокровное, непородистое животное, помесь», «незаконнорожденного ребенка» и «человека с низменными, животными инстинктами» [Кузнецов 2000: 1363]. Ср. хорватские слова «„mješanac“ или „križanac“ (помесь), включающие значение неблагородства, второстепенного качества (собака, лошадь). Отрицательными синонимами гибридизации можно считать и более нейтральные термины типа *конгломерат, эклектицизм*[2]*, компромисс, сплав*.

Положительное понимание гибрида восходит, судя по всему, к мифологическому восприятию андрогинов как существ, в которых сочетаются божественные свойства, т. е. к пониманию их как первобытных совершенных людей, наделенных внешними признаками обоих полов и противостоящих богам. Об этом говорит Платон в диалоге «Пир», где один из персонажей – комедиограф Аристофан – сочиняет миф об андрогинах (189c–193d)[3]. В современном понимании, напротив, основной положительный момент гибрида (гибридизации) не в том, что он повернут к прошлому, а в том, что он осуществляет *новое качество (со-*

[2] Так, напр., «эклектику стилей» следует у Бахтина понимать как отрицательную гибридность (ср. [Бахтин 1996: 609, 622]).

[3] Правда, говоря о происхождении полов и о половом влечении, Платон упоминает, что слово «андрогин» («мужеженщина») в настоящее время (т. е. во время написания диалога «Пир») имеет отрицательный смысл: «Прежде всего, люди были трех полов, а не двух, как ныне, – мужского и женского, ибо существовал еще третий пол, который соединял в себе признаки этих обоих, сам он исчез, и *от него сохранилось только имя, ставшее бранным, – андрогины,* и из него видно, что они сочетали в себе вид и наименование обоих полов – мужского и женского» [Платон 1970: 116] (курсив мой. – *Й. У.*).

inslav

стояние), т. е. превосходит или даже отрицает старое (прошлое). В этом смысле гибридность синонимична гетерогенности, синкретизму, синтетичности, трансгрессии. С тем, что сказано, связаны и такие свойства, как открытость, способность к преодолению границ и норм, непризнание авторитетов и авторитарности, отрицание догматизма и консерватизма (ср. [Mitchell 2008]). Но у Бахтина гибрид, как вид нарушения нормы, можно соотнести и с рядом феноменов вроде *ошибки, преступления, профанации, анормального, раритетного, курьезного* [Бахтин 1996: 48]. Уже из этого видно, что *гибрид* и *гибридизация* для Бахтина категории не однозначные, т. е. не только и не просто позитивные[4].

Из сказанного можно сделать следующие выводы. Во-первых, в гибриде речь идет о *соотношении старого и нового:* гибридизации, как созданию нового, должно логически и действительно предшествовать расслоение (распадение) старого или хотя бы расчлененность старого. Потом и новое (гибридное) подвергнется новому расслоению. Иначе говоря, гибридизация подразумевает процессуальность, нестабильность не только в плане своих предпосылок, но и в плане результатов или последствий. Во-вторых, возникает очень важная и комплексная проблема *соотношения частей и целого,* а с этой проблемой связан третий момент – *соотношение своего и чужого*. Здесь наталкиваемся на своеобразную внутреннюю противоречивость феномена гибридности, которую мы в начале нашего разбора определили как противопоставление формул *«и..., и...»* и *«ни..., ни...»*. Проблему можно сформулировать следующим образом: преобладают ли в гибриде части над целым, чужое над своим, и старое над новым, или, наоборот, целое превышает (синтезирует) свои части в качественно новом единстве и таким образом из чужого (несовместимого) делает свое, а из старого – новое? Гибридная практика указывает на то, что реализуются обе эти возможности.

Очень показательной в данном отношении представляется ситуация в художественной литературе.

2. Гибридность в концепции Михаила Бахтина

Михаил Бахтин – один из первых русских и европейских мыслителей, который в литературоведении широко и плодотворно использовал термины «гибридная конструкция», «гибридизация», «гибридный» (ср. [Mitchell 2008]). Он во всем гуманитарном мышлении отмечал «особую двуплановость и двусубъектность» [Бахтин 1996: 307] и, следственно,

[4] Ср. следующее положение Бахтина (из работы «Проблема речевых жанров»), где критикуется лингвистическое смешение *высказывания* и *предложения*: «Очень многие лингвисты и лингвистические направления (в области синтаксиса) находятся в плену такого смешения, и то, что они изучают как предложение, есть, в сущности, какой-то *гибрид* предложения (единицы языка) и высказывания (единицы речевого общения)» [Бахтин 1996: 176].

inslav

считал, что «всякое *живое* высказывание на *живом* языке в той или иной степени гибридно» [Бахтин 1975: 173].

Классическими следует считать бахтинские определения гибридизации и гибридных конструкций, которые даются в работе «Слово в романе» (1934–1935). Там гибридизация понимается как «смешение двух социальных языков в пределах одного высказывания, [как] встреча на арене этого высказывания двух разных, разделенных эпохой или социальной дифференциацией (или тем и другим) языковых сознаний» [Бахтин 1975: 170]. С этим теснейшим образом связано и определение гибридной конструкции: «Мы называем гибридной конструкцией такое высказывание, которое по своим грамматическим (синтаксическим) и композиционным признакам принадлежат одному говорящему, но в котором в действительности смешаны два высказывания, две речевые манеры, два стиля, два 'языка', два смысловых и ценностных кругозора. Между этими высказываниями, стилями, языками, кругозорами, повторяем, нет никакой формальной – композиционной, синтаксической – границы; *раздел голосов и языков проходит в пределах одного синтаксического целого, часто – в пределах простого предложения, часто даже одно и то же слово принадлежит одновременно двум языкам, двум кругозорам, скрещивающимся в гибридной конструкции,* и, следовательно, имеет два разноречивых смысла, два акцента. <...> Гибридные конструкции имеют громадное значение в романном стиле» [Бахтин 1975: 118] (курсив мой. – *Й. У.*). Основными компонентами гибридных конструкций являются авторская речь и чужая речь, т. е. изображающее и изображаемое, понятые как равноправные, не сводимые друг к другу языковые сознания [Бахтин 1975: 119–121, 171]. Такого рода положения и определения варьируются на многих других местах статьи «Слово в романе», а также в других работах Михаила Бахтина[5].

Что касается типов гибридизации, Бахтин отличает три возможности: 1) ненамеренная бессознательная (органическая),

2) намеренная сознательная (сознательно диалогическая) и

3) полунамеренная, полуорганическая.

К первой относятся палеонтологическое и историческое становление и изменение языков, «причем кратером для смешения служит всегда высказывание» [Бахтин 1975: 170–171]. Намеренная сознательная гиб-

[5] Нет сомнения, что на бахтинское понимание гибрида и гибридизации повлияло использование этих терминов в лингвистике. Применительно к языку гибридность выступает на разных уровнях – от слова и высказывания до национальных языков. Гибридное слово – это сложное слово, составленное из слов двух языков, а гибридный язык – это язык, в котором много заимствованных (иноязычных) слов, т. е. такой язык возникает в результате смешения языков (в пиджине, например, происходит смешение английской лексики и китайской грамматики; но нет языка, который бы не был в той или иной мере гибридным [Simeon 1969: 469–470].

inslav

ридизация, как смешение двух языков в пределах одного высказывания, – специальный художественный прием, характерный, напр., для романа. Особенно интересным кажется третий тип – «полуорганическая, полунамеренная гибридизация», которую Бахтин считает характерной для системы литературного языка [Бахтин 1975: 171]. К сожалению, об этом третьем типе Бахтин упоминает только мимоходом.

Показательным оказывается факт, что для Бахтина не существенна граница между языком художественной литературы и нехудожественным употреблением языка. Но когда он проводит такую границу, он противопоставляет язык как *средство* и язык как *объект* изображения [Бахтин 1996: 597]. То есть: вне литературы язык служит «непосредственным целям коммуникации», а в литературе «он сам становится объектом изображения» [Бахтин 1996: 287, 289]. Кроме того, художественная литература отличается от нехудожественных языковых сфер еще и тем, что все другие стили находят свое место в литературе, причем происходит не эклектическое (механическое) соединение научных, публицистических или деловых жанров в рамках литературного произведения, а их качественное изменение в новом, художественном целом: «Они являются здесь не *средством* изображения, сообщения, выражения, как в других сферах, а сами становятся объектом или предметом изображения. Не только средством построения образа, но и сами являются построенным *образом*» [Бахтин 1996: 295]. По-видимому, для литературы вообще-то характерны «многостильные жанры» (которые преобладали в древнейших литературах); но официальная литература в последующие эпохи предпочитала «одностильные жанры» [Бахтин 1996: 292].

Бахтин утверждает, что вокруг всякого предмета происходит «вавилонское смешение языков» [Бахтин 1975: 92]. При этом под «вавилонским смешением языков» имеется в виду диалогизм, разноречие, гибридность. Тем не менее, «смешение» (или хаос) множества стилей и жанров оказывается окаймленным двумя предельными точками (крайностями), между которыми помещаются явления бытия и языка. Эти пределы Бахтин называет высоким и низким, хвалой и бранью, серьезным и смеховым. Иначе говоря, имеются «два имени у мира, два языка об одном и том же мире» [Бахтин 1996: 63].

Таким образом, вся сфера языка и литературы, прозы в частности, охвачена процессами и механизмами гибридизации-диалогизма. Только поэзии «идея множественности языковых миров органически недоступна» [Бахтин 1975: 99]. Противопоставление прозы и поэзии именно с точки зрения их установки на диалогизм (гибридность) и монологизм – одна из констант бахтинских размышлений о литературе: поэт весь в своем языке, «язык дан ему только *изнутри,* в своей интенциональной

inslav

работе, а не извне, в своей объективной специфичности и ограниченности. <...> И о чужом поэт говорит на своем языке. <...> Прозаик же <...> и о своем пытается сказать на чужом языке (например, на нелитературном языке рассказчика, представителя определенной социально-идеологической группы), свой мир он часто измеряют чужими языковыми масштабами» [Бахтин 1975: 99–100]. Но мне кажется, что именно природа самых мелких словесно-художественных форм (произведений), включая и лирические, опровергает жесткое противопоставление прозы и поэзии. Кстати, и у самого Бахтина есть положения (когда он, например, говорит о первичных или простых жанрах), которые ставят под сомнение виновность лирики в принципиальной негибридности (недиалогизме).

2.1. Роман и малые жанры

Изучение прозы, в частности романа, является для Михаила Бахтина одним из центральных научно-эстетических интересов. Здесь нет ни возможности, ни надобности делать попытку полной реконструкции бахтинской теории романа. Остановимся только на некоторых аспектах романной гибридности и на связях романа с малыми жанрами.

Роман – большой жанр, в котором доминируют гибридные приемы. В то же время роман – самый важный представитель «вторичных (сложных) жанров», поскольку он сочетает в себе не только разные «голоса» (голос автора, голос рассказчика, голоса героев), но и разные «вставные жанры» – письма, реплики бытовых диалогов, стихотворения, исповеди, сентенции, афоризмы [Бахтин 1975: 134–136]. Бахтин утверждает, что такие традиционные мелкие жанры, как фаблио, шванки, анекдоты, личные песни, в которых происходила «игра языками» и которые развивались в культурном пространстве без языкового центра, логически и исторически предшествовали возникновению современного романа.

Здесь следует обратить внимание на два момента. Во-первых, Бахтин, как уже отмечено, не проводит разницы между мелкими *художественными* жанрами (стихотворениями, афоризмами, пословицами) и мелкими *нехудожественными* жанрами (письмом, исповедью, бытовым диалогом): с точки зрения романа все они как будто являются одинаковым типом материала («сырья»). Но есть основания предположить, что они, тем не менее, существенно отличаются не только вне романа, но и после их включения в роман как своего рода над-жанр. Правда, и те, и другие моделируют – в рамках романа – *единственный художественный мир,* но нехудожественные жанры художественно моделируют нехудожественный мир, а художественные добавочно подчеркивают статус художественности – не только свой, но и романа в целом: они, так сказать,

inslav

являются искусством в искусстве. Ярким примером этого может послужить включение Борисом Пастернаком стихотворного цикла в роман «Доктор Живаго». Это значит, что роман, так же, как и искусство в целом, моделирует в рамках конкретных художественных миров и «нехудожественную» действительность (повествовательно-прозаический аспект), и искусство как таковое (лирико-стиховой аспект).

Вторая проблема, возникающая в связи с бахтинским пониманием взаимоотношений романа и малых жанров, связана с отношением *компоненты – целое*. Бахтин, с одной стороны, настаивает на том, что гибридные (диалогические) компоненты романа равноправны, т. е. в существенной мере независимы друг от друга – они принадлежат разным сознаниям, несводимым друг к другу. Но, с другой стороны, роман – это целое высшего порядка. Он не просто конгломерат, искусственное или механическое смешение жанров, и не просто многоязычие, многостильность или многосубъекстность [Бахтин 1996: 157–158]; иначе говоря, роман, на самом деле, не гибрид, а симфония [Бахтин 1975: 77], т. е. «сочетание языков и стилей в высшее единство», которое нельзя отождествить ни с одним из подчиненных ему единств [Бахтин 1975: 75, 76]. На основании сказанного закономерно сделать такой вывод: каждое художественное произведение моделирует «последнее целое», т. е. мир. Таким же образом и роман строится как *последнее целое,* т. е. как над-стиль и над-язык (ср. [Бахтин 1996: 295]). Поэтому можно ставить под сомнение идею, что именно гибридные приемы и гибридные конструкции адекватно осмысляют (определяют, передают) *голос целого,* который парадоксальным образом сочетает в себе какофонию и антиномизм мира. Методологическую дилемму можно в данном случае выразить и по-другому: преобладает ли в романе *идея целого,* или *идея равноправных и независимых частей*? Если имеет место первое, то чем и как обеспечивается единство романа как своего рода над-жанра и над-стиля? Если же второе – как можно говорить о романе как форме, жанре или законченном высказывании (причем высказывание, напомним, понимается как единица речевого общения, граница которого определяется сменой речевых субъектов)? Данную дилемму следует, по-видимому, связывать и с пониманием романа в контексте малых жанров, для которых характерны «децентрализующие, центробежные силы» [Бахтин 1975: 86]. Таким образом, у Бахтина остается открытым вопрос о соотношении романа как диалогической, гибридной, открытой структуры, и романа как «последнего целого» (модели мира). Дело в том, что о гибриде можно сказать, что в нем *все не свое* (или *не все свое*), в то время как в романе – *все становится своим* (хотя и не в монологическом, авторитарном смысле), т. е. все подвергнуто качественно новому единству.

inslav

Показательно, что в историко-культурном плане возникновению романа, как гибридной формы, всегда предшествовало расслоение языка, т.е. некоторое кризисное состояние культуры. Это относится и к периоду конца античной культуры, и к концу церковно-средневековой культуры, и к современному роману [Бахтин 1975: 76, 182]. Многоязычие – необходимая предпосылка романного жанра, потому что «только оно может внести момент глубокого критицизма в жизнь языка» [Бахтин 1996: 157]. Иначе говоря, гибридные разновидности жанров, по мнению Бахтина, характерны именно для кризисных эпох, когда происходит смена литературных поэтических языков [Бахтин 1975: 100]. И здесь выходит наружу противоречивый статус романа: с одной стороны, он как будто представляет собой вершину процесса расслоения и умножения языков, жанров, стилей, а с другой – он является новым началом, качественно новым, полифоническим единством, именуемым «гибридной конструкцией».

2.2. Другие виды литературной гибридности

Хотя именно роман (и проза в целом) представляет собой «естественную» почву для расцветания гибридных форм («Всякий роман в его целом с точки зрения воплощенного в нем языка и языкового сознания есть *гибрид*» [Бахтин 1975: 177]), воплощением двуголосового слова (своего и чужого) следует считать любую пародию, поскольку она представляет собой «двуакцентную и двустильную гибридную конструкцию» [Бахтин 1975: 118]. Гибридность проявляет себя и в разных видах «скрытой чужой речи» [Бахтин 1975: 118], но больше всего она выходит наружу в диалогах, где всякая реплика – гибрид, поскольку слово в диалоге «как бы живет на грани своего и чужого контекста» [Бахтин 1975: 97].

Примером гибридных конструкций и приемов может послужить жанр сатиры. О гибридной природе данного жанра говорит уже название: сатира происходит от латинского слова satura, «обозначающего первоначально блюдо, наполненное всевозможными жертвенными приношениями, затем паштет, фарш, наконец вообще ‘смесь’. <...> Это слово было перенесено на литературный жанр, по-видимому потому, что он носило смешанный характер, не исключено и влияние греческого слова ‘satyri’» [Бахтин 1996: 20]. Среди исторически сложившихся типов сатиры (фольклорная, классическая греческая, римская, средневековая, ренессансная, романтическая) выделяется эллинистическая и римско-эллинистическая мениппова сатира. В ее основе лежит «своеобразное сочетание древнего диалогического взаимоосмеяния и взаимопосрамления и древнего комического ‘спора’ (агона), типа ‘спора жизни со смертью’, ‘зимы с летом’, ‘старости с молодостью’ и т. п., с кинической

inslav

философией» [Бахтин 1996: 24–25]. В нее плодотворно проникали многие жанры: комедия, мим, жанр фантастических путешествий в утопические страны, пародии на спуски в преисподнюю и подъемы на небо, философские идеи, письма, стихи... Смешение в менипповой сатире жанров и стилей, поэзии и прозы, различных типов диалога с повествованием и могло, по словам Бахтина, «подготовить важнейшую разновидность европейского романа» (Рабле, Сервантес) [Бахтин 1996: 25].

Как особый вид сатиры следует рассматривать *макароническую поэзию,* т.е. стихотворения, состоящие из слов и форм разных языков. Основная функция такой поэзии – осмеяние и шутка. Но следует добавить, что есть и вполне «серьезные» лирические стихотворения макароническо-го типа (например, у хорватского поэта Ивана Сламнига). Интересно, что Бахтин относительно мало обращал внимание на этот вполне гибридный жанр, который и в дословном смысле является многоязычным. Может быть, макароническая поэзия подрывала его видение лирики как поприща монологических жанров.

В данном контексте следует рассматривать оксюмороны, парадоксальные высказывания, сказ и пр. Особым типом гибридности является, по-видимому, гротеск, в частности литературные образы «смешанного» гротескного тела. В связи с этим Бахтин говорит о смешении тела и вещи, а также о «несобранном разбросанном теле» и о «распадении замкнутого классического тела» [Бахтин 1996: 54–55].

Даже в «Слове о полку Игореве», как экземпляре жанра героической эпопеи, в котором якобы должен преобладать монологизм, можно узреть гибридные свойства (хотя сам Бахтин о «Слове...» не говорит как о гибридном произведении). Там имеется тенденция «приобщить настоящее прошлому, представить его в одежде героического прошлого, поднять до прошлого, до отцов и дедов, до ‘дедовской славы’» [Бахтин 1996: 51], но прославление героического прошлого сочетается с посрамлением и плачем: «Отсюда три системы образов, три стиля, три тона» [Бахтин 1996: 39].

2.3. Проблема поэзии и метафоры

Элементы гибридности можно найти даже в поэзии (прозаизмы), но для Бахтина там «нет почвы для развития» двуголосового слова [Бахтин 1975: 138]. Множественность языковых миров характерна в первую очередь для прозы [Бахтин 1975: 99].

Примером монологичности (одноязычности) сознания в поэзии послужила Бахтину метафора. Она, так же, как символ или образ, является «однотонной» [Бахтин 1996: 49]. Различая «два типа многозначности или двусмысленности: троп и двуголосое слово», Бахтин тем не менее

inslav

считает, что «два смысла метафоры нельзя разделить между двумя голосами, двумя репликами, нельзя метафору сделать двуакцентной. Метафорическое движение языка не диалогично» [Бахтин 1996: 225–226]. Утверждается «принципиальная разница между тропированной речью (например, метафорическим выражением) и пародийной, иронической, юморической, полемической речью. В первом случае один речевой субъект и все движение происходит внутри самого предмета (предметно-логическое развитие) или в индивидуальной экспрессии самого говорящего (или в сочетании обоих направлений). Во втором случае предполагается второй субъект и его чужая речь (действительная или возможная) и отношение к ней говорящего (первого субъекта), т. е. элементы диалогического взаимоотношения. Экспрессия относится уже не к предмету, окрашивает не предмет, и не к человеку как к предмету речи (предмету любви, любования, отвращения и т. п.), а к говорящему человеку и его речи, его точке зрения, его стилю» [Бахтин 1996: 224. Метафоре можно противопоставить синекдоху «в ее новом использовании», где происходит «отрыв части от целого для создания нового целого высшего порядка» [Бахтин 1996: 61].

С другой же стороны, *метафоре* противопоставлен *термин,* в котором «происходит стабилизация значений, ослабление метафорической силы, утрачивается многосмысленность и игра значениями». В связи с этим Бахтин говорит о «предельной однотонности термина» [Бахтин 1996: 79]. Получается, что по отношению к термину – метафора как будто ведет себя довольно гибридно, а по отношению к иронии, пародии, гротеску, сатире, синекдохе – она является как бы монологической формой... Но если метафору рассматривать как скрещение двух более или менее отдаленных друг от друга семантических полей (ср. [Užarević 2011: 202–210]), то трудно в ней не узреть наглядную, хотя и своеобразную «гибридную конструкцию».

3. Гибридность и литературные микроформы

Разнообразие, множественность, многоаспектуальность, многоуровневость – это исходные состояния мира, но человеческим сознанием они понимаются как нечто одно, целое, взаимосвязанное. Иначе говоря, *все* понимается как *одно* («одно и все» – утверждали уже древние греки). Несмотря на то, что «чувство мира как ограниченного целого является мистическим чувством» [Wittgenstein 1987: 187], все же можно, по-видимому, указать хотя бы на некоторые рациональные аспекты этого «мистического чувства». Дело в том, что мир не предстает перед нами как хаос, т. е. как необъятная недифференцированность элементов, а как комплексная сеть континуальных явлений, процессов, состояний. Мы

inslav

уже указывали на то, что эти континуумы понимаются сознанием как расположены между двумя крайними точками. Человеческое восприятие (и сознание вообще) – это и есть способность обрамить (ограничить, оформить) континуумы действительности. Крайние точки континуумов можно понять как двойственную, антитетическую структуру мира. С данной точки зрения, мир – это то, что помещается между верхом и низом, левым и правым, близостью и далью, покоем и движением, светом и тьмой, Богом и дьяволом, добром и злом, красотой и безобразностью. Поэтому единство крайностей (coincidentia oppositorum), отраженное и в сентенции «Крайности сходятся», лучше всего определяет двучленную, парадоксальную структуру мира, как она выражется языковыми средствами. Две крайности могут иногда пониматься и как две противоположные половины мира (напр., дневная и ночная стороны Земли, добрые и злые силы человеческого общества, левые и правые идеологические или политические организации). При этом следует иметь в виду, что совпадение противоположностей происходит в словесных структурах не только в семантическом, но и в структурном плане. Противопоставлениям семантического порядка принадлежат оппозиции типа *свет/тьма, движение/покой, высокое/низкое, случайное/фатальное, внутреннее/внешнее* (здесь, конечно, имеет место и ценностное, а не просто и не только семантическое противопоставление), а к противопоставлениям структурного или системного порядка относятся оппозиции типа *знак предмета / знак знака, язык /метаязык, входные данные/выходные данные, субъект (тема) / предикат (рема)*.

И литературно-художественная практика, и философско-лингвистические рассуждения о языке указывают на то, что для создания художественно-словесной модели мира достаточны, как минимум, два слова. Художественные тексты, состоящие из двух слов, называются двусловиями. Семантический механизм двусловий сопоставим с ситуацией двух зеркал, которые взаимно отражаются, и, следовательно, могут служить моделью автономного, самопорождающегося символического механизма. Предположим, что *зеркало 1* отражает какой-нибудь реальный кусок действительности, в который включено и *зеркало 2*; в свою очередь *зеркало 2* будет отражать и реальность, отраженную в *зеркале 1*, и само *зеркало 1*. То, что отражено в *зеркале 1*, соответствует в словесном тексте *знаку предмета*, а то, что отражено в *зеркале 2*, – *знаку знака предмета* (о соотношении *знака предмета* и *знака знака предмета* см. [Ужаревич 2004]). Но специфика семиотической активности двух зеркал, отражающих друг друга, состоит в бесконечном умножении (повторе) этих взаимоотражений, понятых как семиотическая или виртуальная реальность. Это значит, что зеркальное пространство обладает бесконеч-

inslav

ной глубиной (перспективой)[6]. Аналогичным образом уже двухсловный текст активизирует «мировую» семантику: ваимоосвещение или взаимопроецирование двух слов продуцирует необъятные смысловые и интерпретационные потенциалы. (Здесь, конечно, все время надо учитывать и активность *зеркала 3*, т. е. «зеркала» человеческого сознания, которое и по отношению к реальным зеркалам, и, тем более, по отношению к словам выступает как осмысливающий фактор.)

Примеры двухсловных, трехсловных и четырехсловных высказываний-текстов, которые следует считать парадигматическими, когда речь идет о литературном минимализме, проще всего брать из сферы пословиц и мудрых изречений. При этом надо учитывать, что их структурно-семантической основой является именно двучленность (двукомпонентность), в то время как двусловность – частный случай, указывающий на то, что два слова представляют собой только обязательный (и предельный) минимум для построения этой двучленности.

Здесь я не буду останавливаться на проблеме однословий (об этом см. [Užarević 2012]). Только отмечу, что однословия, о которых говорит Михаил Эпштейн, на самом деле закамуфлированные двусловия. Впрочем, сам Эпштейн трактует однословия как гибриды [Эпштейн 2000: 214].

В приводимых ниже примерах мы будем считать только знаменательные слова, а служебные слова – союзы, предлоги, частицы – не будем брать в счет.

Особую группу двусловий представляют изречения (пословицы и поговорки), которые можно обозначить как *псевдотавтологии*: «Промах есть промах», «Дело есть дело» („Business is business“), «Что сделано, то сделано», «Не в лоб, так по лбу», «Что было, то было» («Что было, то прошло», «Что было, то сплыло»), «И то будет, что и нас не будет». К такого рода высказываниям примыкают изречения типа «На нет и суда нет», «Все хорошо, что хорошо кончается», и т. д. В высказываниях такого рода позиция первого слова отличается структурно и семиотически от позиции второго слова (подлежащее – сказуемое, входная позиция – выходная позиция, знак предмета – знак знака).

[6] Отмечу здесь любопытный факт, что почти все исследователи, интересующиеся проблемой зеркальных отражений и зеркальности вообще, делают установку на ситуацию в *зеркале 1.* Как известно, главной характеристикой зеркального отражения на этом уровне является энантиоморфизм – мена пространственной ориентации – левое становится правым, а правое левым. Это выступает аргументом в пользу тезиса о существенном отличии зеркального и реального миров. При этом зеркальный мир отличается не только своей призрачностью (нематериальностью, знаковостью), но и упомянутым изменением пространственной ориентации. Тем не менее, зеркальное отражение пространства в *зеркале 2,* т. е. отражение отраженного пространства, вполне соответствует ориентационным параметрам реального внешнего (внезеркального) пространства: левое в таком отражении соответствует левой стороне реального пространства, а правое – правой стороне. Поэтому правы Гоголь и народная мудрость: не надо упрекать зеркало в неправдивом (кривом) отображении реальности…

inslav

Особый интерес, с точки зрения гибридного сочетания противоположных «голосов», представляют парадоксальные высказывания, иногда состоящие буквально из двух знаменательных слов: «Нет худа без добра», «И смех и грех» (*инклюзивы*), «Тише едешь, дальше будешь», «В тихом омуте черти водятся» (ср. «В тихой воде омуты глубоки»), «Горбатого могила исправит». К высказываниям такого рода примыкают и структуры, основанные на контрастах или антитезах (их можно обозначить как *контрастивы*): «Где мед, там и мухи», «И плачешь, и платишь», «Или пан, или пропал», «Из грязи в князи», «Делу время, потехе час», «Живое – живому, мертвое – мертвому», «Жизнь коротка, искусство вечно» („Art is long, life is short"). К ним можно присоединить «отрицательные» контрастивы (в которых связь между подлежащим и сказуемым – отрицательна): «Голод не тетка», «Старость не радость», «Попытка не пытка».

Своеобразным драматизмом отличаются структуры, обоснованные на непримиримости их компонентов, т. е. на исключении одного из них (такие изречения можно обозначить как *элиминативы*): «Либо пан, либо пропал», «Либо сена клок, либо вилы в бок», «Либо рыбку съесть, либо на мель сесть», «Или грудь в крестах, или голова в кустах». Здесь нетрудно обнаружить общий семантический знаменатель: все или ничего, успех или провал. Гибридную разноголосицу нетрудно увидеть (услышать) и в других типах мудрых изречений. Среди них каузативные структуры, или *каузативы* («Что посеешь, то и пожнешь», «Где тонко, там и рвется», «Где мед, там и мухи», «Женится – переменится», «Стерпится – слюбится»), градационные структуры («Дай ему палец, и он всю руку откусит», «Дважды дает, кто скоро дает», «Лучше поздно, чем никогда», «Лучше синица в руках, чем журавль в небе»), и другие.

Можно ли такого рода художественные и/или философские высказывания на самом деле понять как «гибридные конструкции»? Исходя из Бахтина, ответ на этот вопрос является одновременно и положительным и отрицательным; но отрицательный аспект ответа все же кажется более убедительным.

Как уже отмечено, идею гибридности Бахтин сводит к смешению двух голосов, стилей или социальных языков – своего и чужого – в рамках одного высказывания. Уже отдельное слово «как бы живет на границе своего и чужого контекста», а «такую двойственную жизнь ведет и реплика всякого реального диалога», поскольку она – реплика – «органическая часть разноречивого целого» [Бахтин 1975: 97]. Поскольку с данной точки зрения любое высказывание является гибридом, постольку и вышеупомянутые литературные минимальные тексты несомненно обладают гибридными свойствами. В контексте истории отдельных национальных литератур, или истории мировой литерату-

inslav

ры в целом, любое литературное произведение можно (и нужно) понимать как реплику нескончаемого диалога. Но этим диалогическим моментом художественное произведение не отличается существенно от нехудожественных высказываний. Дело в том, что настоящие художественные произведения обладают особым качеством, а именно: они пред-угадывают или пред-полагают пространственные (географические), временные (исторические), ценностные (идеологические, мировоззренческие) и другие контексты своего понимания, т. е. своей рецепции. Ю. М. Лотман в этом смысле утверждал, что всякий текст (в особенности художественный) содержит в себе «образ аудитории», который «активно воздействует на реальную аудиторию, становясь для нее некоторым нормирующим кодом» [Лотман 1992: 161]. Таким образом, словесные художественные произведения предугадывают контексты своего понимания, превращая обыденную семантику слов в мировою семантику. Иначе говоря, слова в литературном произведении приобретают статус всезначащих (пансемичных) слов, т. е. они ведут себя как совокупный национальный язык и становятся «конечной моделью бесконечного мира» [Лотман 1970: 118, 256].

Но в мире, как «последнем целом», нет ничего «чужого» – здесь все «свое». Поэтому, если согласиться с идеей художественного произведения как модели мира, то тогда есть основания связать художественный текст с бахтинским пониманием мира как «последнего целого», где «все концы и смыслы не вне, а внутри его [последнего целого]» [Бахтин 1996: 109, 460]. С *последним целым* корреспондирует термин «голос целого» (указывающий на «высшую художественную объективность», в которой сливаются хвала и брань [Бахтин 1996: 63]), а также лотмановское определение художественного текста как многократно кодированной структуры, в которой «конфликт смыслообразования возникает уже не между отдельными текстовыми образованиями, а между языками, реализуемыми в тексте» [Лотман 1992: 116]. Из сказанного проистекает, что *последнее целое* вряд ли можно определить как «гибридную конструкцию», понятую как прием скрещивания разнородного. Скорее речь идет о сверх-гибридном образовании, поскольку целое органически соединяет не только разнородные, но и несовместимые элементы (лучший пример – парадоксы и оксюмороны). Сам Бахтин говорит, что язык целого – это не сумма языков, а система языков и стилей, «система сложная и одновременно единая» [Бахтин 1996: 288]. Вспомним, что и роман для него – симфония, а не эклектика (= гибрид?).

Технической предпосылкой для формирования *голоса целого* следует считать «большую память» большого опыта, поскольку «память противоречивого бытия не может быть выражена односмысленными поня-

inslav

тиями и однотонными классическими образами» [Бахтин 1996: 78]. В последнем целом происходит взаимопроекция мира и Я, причем мир, судя по всему, обладает субъектностью более сильной, чем Я: «Мысль мира [большой памяти, большого опыта] обо мне, мыслящем, скорее я объективен в субъективном мире» [Бахтин 1996: 78]. Здесь открывается пространство и для введения понятия третий в диалоге: «У наблюдающего нет позиции вне наблюдаемого мира, и его наблюдение входит как составная часть в наблюдаемый предмет. Это полностью касается целых высказываний и отношений между ними. Их нельзя понять со стороны. Самое понимание входит как диалогической момент в диалогическую систему и как-то меняет ее тотальный смысл. Понимающий неизбежно становится 'третьим' в диалоге (конечно, не в буквальном арифметическом смысле, ибо участников кроме 'третьего' может быть неограниченное количество), но диалогическая позиция этого 'третьего' – совершенно особая позиция» [Бахтин 1996: 337].

Как видно, все то, что сказано о мире, можно отнести к любому отдельному художественному произведению. Это значит, что художественный текст обладает бóльшей силой не только по отношению к гибридным компонентам, но и по отношению к автору-творцу. Иначе говоря, художественное произведение, если оно хочет быть художественным, должно быть сильнее, глубже, долговечнее своего творца.

Литература

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

Бахтин 1986 – *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986.

Бахтин 1996 – *Бахтин М. М.* Собрание сочинений. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М., 1996.

Буковская, Вяльцева, Дубянская 1985 – *Буковская М. В., Вяльцева С. И., Дубянская З. И.* Словарь употребительных английских пословиц / A Dictionary of English Proverbs in Modern Use. М., 1985.

Жуков 2000 – *Жуков В. П.* Словарь русских пословиц. М., 2000.

Кузнецов 2000 – Большой толковый словарь русского языка / Ред. С. А. Кузнецов. СПб., 2000.

Мокиенко, Никитина, Николаева 2010 – *Мокиенко В. М., Никитина Т. Г., Николаева Е. К.* Большой словарь русских пословиц. М., 2010.

Лотман 1970 – *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970.

Лотман 1992 – *Лотман Ю. М.* Избранные статьи. Таллин, 1992.

Платон 1970 – *Платон.* Сочинения в 3 т. Т. 2. М., 1970.

Ужаревич 1988 – *Ужаревич Й.* Несовместимость // Russian Literature. XXIII.

Ужаревич 2004 – *Ужаревич Й.* Проблема повтора прекращенного повтора // Литературное произведение как литературное произведение / Red. A. Majmieskułow. Bydgoszcz, 2004.

inslav

Эпштейн 2000 – *Эпштейн М.* Слово как произведение: о жанре однословия // Новый мир, № 9, 2000.

Mitchell 2008 – *Mitchell K.* Hibridnost // Kulturna geografija / Ur. D. Atkinson, P. Jackson, D. Sibley, N. Washbourne. Zagreb, 2008.

Simeon 1969 – *Simeon R.* Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva. Vol. I. A–O, Zagreb, 1969.

Užarević 2012 – *Užarević J.* Književni minimalizam. Zagreb, 2012.

Wittgenstein 1987 – *Wittgenstein L.* Tractatus logico-philosophicus. Sarajevo, 1987.

inslav

ГИБРИДЫ В МИФОЛОГИИ

inslav

Вяч. Вс. Иванов
(Москва – Лос-Анджелес)

Иранское влияние в гибридных образах огня славянского мифологического фольклора

Посвящается памяти чудесного археолога – первооткрывателя древнейших огнепоклоннических храмов Виктора Ивановича Сарианиди (1928–2013)

Предметом рассмотрения в данной работе являются гибридные символы, отраженные в соответствующих терминах религиозного словаря.

Как установил Хертель в серии блестящих работ, продолженных с не меньшим вдохновением В. И. Абаевым [Hertel 1925; 1927; 1929; 1931; Абаев 1949; 1960; 1990; 1995][1], в индо-иранской религии культ огня стал наиболее существенной частью основной системы верований и обрядов. Общность источника древнеиндийского и древнеиранского почитания огня ясно видна в таких родственных друг другу представлениях, как авестийское божество *Nairyō.saŋha-* [Bartholomae 1979: Sp. 1054–1055], имя типологически важного – в свете указанной ниже параллели – вестника главного Бога, включенное также в авестийский перечень пяти имен огня, и ведийское *Nárā-śáṃsa-*. Это словосложение в «Ригведе» допускает еще в некоторых падежах постановку служебно-

[1] В. И. Абаев, у которого я занимался авестийским языком в годы аспирантуры (1951–1953), во время занятий и бесед, их продолжавших, обратил мое внимание на исключительное значение этих пионерских работ Хертеля, до сих пор, как мне думается, недооцененных в мировой иранистике, ср. отражение общепринятых насмешек над Хертелем как фантазером во 2-ой историографической главе книги [Лелеков 1992], где, однако, несколько неожиданно на этом сверхкритическом фоне высказывается правильная мысль о наличии множества документальных подтверждений того, что перед этим охарактеризовано как безудержные фантазии Хертеля: «По схеме И. Хертеля, огонь в идеологии индоиранской эпохи был одухотворяющим принципом любых проявлений жизни и одновременно субъектом познания в космосе, очень близко к сути высказываний Гераклита, всеединой субстанцией божественного начала, способной принимать различные облики и наименования, о чем, между прочим, действительно сказано открытым текстом в Ригведе 1.164.46 и в Ясне 17.11, а также в Антарейя Брахмане VIII.28 и пр. Одиннадцатая строфа этого же гимна Ригведы образно сравнивает Агни с ободом колеса, объемлющим богов словно спицы. Как раз под данной теорией И. Хертеля больше всего солидных документальных оснований при всех ее разительных и стократно осмеянных крайностях. Едва ли не любой термин Авесты и Веды представлялся ему синонимом к понятию “огонь” либо идентичной по смыслу метафорой» [Лелеков 1992]. Абаев дал мне прочесть корректуру своей так тогда и не изданной специальной статьи, этой проблеме посвященной, – она входила в запрещенный цензурой сталинского времени второй том его замечательной книги [Абаев 1949].

inslav

го слова между его относительно свободными частями, означающими ‘хвала мужчин’: *Nárā va(/ca) śáṃsa-,* ср. о контекстных значениях этого имени *Nárā-śáṃsa-* Бога Огня Агни [Grassmann 1873: 713] и [Grassmann 1873: 725] – об употребительном ведийском прилагательном, образованном от этого сложения введением конечного ударения и ступенью долготы первого слога. Это сложное существительное употребляется как эпитет Бога Огня Агни в гимнах «Ригведы», ему посвященных: *Nárā-śáṃsa-sya mahimā́nam eṣmām* ‘Величие Нарашансы-Агни среди этих богов’ (VII, 7, 2a; о других возможных пониманиях текста ср. [Елизаренкова 1995: 614–615]). Как и в древнеиранском, в ведийском были названия разных видов священного Огня, в «Ригведе» есть гимны его ипостаси *Vaiśvānará* ‘принадлежащий всем людям’ [Елизаренкова 1995: 733]. В иранском развитие этого общеиндо-иранского (общеарийского) мифологического наследия привело к введению нескольких особых понятий и соответствующих терминов, что в дальнейшем способствовало выработке специального знания об огне и его видах, ставшего существенным в целом для иранской религии [Kramers 1954; Boyce 1968]. В более поздних частях «Авесты» и в среднеперсидских текстах излагается наука, повествующая о 5 видах священных огней:

1. *bərəzi-savah* – название алтарного и домашнего огня [Bartholomae 1979: Sp. 961]; в «Бундахишне» (17, 1) чередуется с пятым видом огней – ‘огонь, который высоко в небе горел перед Ахурой Маздой’ (см. ниже);

2. *vohu.fryāna* ‘благой огонь, живущий в телах людей и животных’ ([Bartholomae 1979: Sp. 1433]; первая часть сложения восходит в индоевропейскому варианту эпитета «благой»);

3. *urvāzišt* ‘огонь в растениях: *urvā-ra* ‘растение’ [Bartholomae 1979: Sp. 404)];

4. *vāzišt* ‘огонь в туче и молнии, служащий для очищения воздуха’ (соответственно молния описывается как результат космического сражения), восходит к индо-иранской превосходной степени от прилагательного, построенного на корне общеиндоевропейского глагола, вед. *vāhištha-* ‘едущий всех лучше’ [Bartholomae 1979: Sp. 1417–1418];

5. *spəništa-* ‘огонь, горевший перед Ахура-Маздой в раю’, ср. перс.-пехлев. перевод: *ān i andar garōtmān pēš i ōhrmazd pa mēnōkīh ēstēt*; букв. ‘наисвятейший’, превосходная степень [Bartholomae 1979: Sp. 1619], слово образовано от основы, по значению соответствующей антропологическому понятию сверхъестественной силы – «мана» (о среднеиранских формах см. [Bailey 1977]). Связь иранского термина с балто-славянским (рус. *святой*, лит. *šventas*) подтверждает наличие ранних изоглосс внутри именно этой части общеиндоевропейской языковой и культурно-ре-

inslav

лигиозной области[2] (о возможной этимологии ср. [Топоров 1988; 1995а; 1991] о славяно-иранских параллелях в мифологическом фольклорном мотиве, относящемся к богатырю с именем *Свято-гор*; о других славяно-иранских параллелях в связи с этим термином также [Cornillot 1994]). Другая классификация огней, соотносимых с различными местами, касается трех иранских (и, по Дюмезилю[3] и его последователям, индоевропейских) социальных подразделений; название того из них, в которое входили жрецы – авест. *aθaur-van-* [Bartholomae 1979: 64–66; Benveniste 1932]) образовано от обозначения огня и было заимствовано как санскр. *atharvan* [Бенвенист 1995: 188–189]; ср. библиографию [Бенвенист 1995: 416; Mayrhofer 1986–2002: s. v.].

Иранское поклонение Огню, отмечаемое для раннего зороастризма [Бойс 2003], находит еще более древнее выражение в БАМАК (Бактрийско-Маргианском Археологическом Комплексе), где обнаружен ряд храмов огнепоклонников 2-го – 1-го тыс. до н. э. и значительно более ранний монументальный древний Храм Огня в Гонуре, раскопанный экспедицией недавно скончавшегося археолога В. И. Сарианиди. Он дал подробное описание Храма и найденных в нем и ранее в других строениях Маргианы наземных круглых и подземных прямоугольных алтарей [Сарианиди 1996; 2010; Сарианиди, Дубова 2013], ср. рис. 1 по [Сарианиди 1996]. После находок первых таких храмов в Тоголоке (ср. [Сарианиди 1996], а также [Иванов 1989]) стало ясно, что речь идет о древней системе религиозных символов. Древнеиранская традиция построения огнепоклоннических храмов продолжалась вплоть до эллинистического храма Окса, в котором найдены алтари огня и имя донатора *Атр-осока*, сопоставимое с приводимым ниже иранским именем обожествляемого огня [Попов 2008: 103, 214; Литвинский, Пичикян 2000]. Подводя итоги первому этапу обсуждения этого открытия Б. А. Литвинского, Сарианиди утверждал, что «независимо от территории (Иран, Афганистан, Центральная Азия) и времени (от мидо-ахеменидского до сасанидского) основу планировочных принципов храмов огня составляли центральные, четырехколонные залы в обводе коридоров с двумя боковыми “крыльями” или иначе атешгахами» [Сарианиди 1996]; ему

[2] Исходя из представления об исходной ближневосточной или анатолийской территории распространения этих диалектов [Гамкрелидзе, Иванов 2013], можно было бы думать и о следах древних прабалто-славянских племен [Иванов 2014] в непосредственной близости от праиндо-иранских (ср. область распространения митаннийского месопотамского арийского).

[3] Точное авторство идеи остается загадочным, ср. о совпадении с лекциями Н.С. Гумилева в пору гражданской войны [Иванов 2000–2010-II]. Не вполне исключено наличие неизвестного нам первооткрывателя концепта индоевропейских «каст», повлиявшего (через лекции в Париже еще в первой четверти XX в.) сперва на Гумилева, потом на Дюмезиля. В таких случаях понятие культурного «гибрида» можно относить и к проблематике науки об истории культуры, где осуществляется постоянное взаимодействие поколений и традиций.

inslav

самому удалось тогда найти 3 маргианских храма, связанных «с культом огня, причем основу их архитектурно-планировочных принципов составляют обширные дворы с “крепостями” внутри, центральное место в которых занимают дворы в обводе коридоров и алтари огня» [Сарианиди 1996]. То, что лингвистика удостоверяет соотнесение позднего образца такого храма с иранской традицией, представляется весьма существенным для подтверждения гипотезы Сарианиди, ссылавшегося и на взгляды И. М. Дьяконова относительно собственно иранского характера ранних культур Средней Азии (нынешней Южной Туркмении [Дьяконов 1971]; ср. критическое изложение в [Грантовский 1998: 100–101] и др.). Продолжающийся семиотический архитектурный тип огнепоклоннических храмов начиная с Гонура позволяет удостоверить культурную преемственность всей этой последовательности зданий. Поэтому вопреки критике[4], на которую продолжал вплоть до конца своей деятельности детально отвечать Сарианиди, кажется вероятным и предположение о культурной преемственности, хотя нельзя полностью исключить и гипотезы о том, что иранский культ огня в самый ранний период после отделения иранцев от остальных индо-иранцев-праариев мог испытать воздействие наиболее древнего субстрата иного этнолингвистического характера. Даже если в ранней архитектуре Гонура удастся выявить и следы субстрата, связанного с доарийским населением, тем не менее бесспорно, что и гибридность (возможная, но не доказанная) традиции не мешала преемственности.

Приблизительные пространственно-временные рамки появления культа огня этого нового типа могут быть установлены на основании датировок древнейших храмов на территории БАМАК в соотнесении с глоттохронологическим определением времени распада праарийского языка, из которого выделился прадревнеиранский диалект наряду с остававшимися еще близкими друг к другу древнеиндийским (праведийским около II тыс. до н. э.), месопотамским арийским (засвидетельствованным многочисленными глоссами в клинописных текстах из Богазкёйского анатолийского архива II тыс. до н. э., связанных с гибридной хуррито-арийской культурой царства Митанни в Северной Сирии, а также словами из угаритских и касситских документов примерно того же времени) и пануристанским (и возможно прадардским, отличным от праведийского по ряду фонетических изоглосс). Соединение археологических и языковых датировок заставляет относить праиранский период ко времени около или перед II тыс. до н. э. К этому

[4] См. четкое изложение разных точек зрения и дальнейшую литературу вопроса в [Грантовский 1998: 93–117]. Основная слабость в позиции отвергающих иранский характер БАМАК связана с неверной (заведомо поздней) датировкой выделения иранского праязыка и его локализацией.

inslav

времени следует приурочить и начало дозороастрийского древнеиранского культа огня, вскоре после этого отразившегося в наиболее ранних памятниках БАМАК, найденных Сарианиди[5] (миграции части иранских племен, двигавшиеся из индоевропейской прародины на территории Древнего Ближнего Востока, к этому времени должны были подвести их к юго-западу Средней Азии). Вопрос о причинах появления нового культа огня, вытеснившего более ранние представления или существенно их преобразовавшего, может быть решен только после соотнесения языковых данных (часть которых приводится в настоящей работе), с археологическими, которые потребуют и расширения круга рассматриваемых культур. В частности, значительный интерес может представить исследование возможного взаимодействия БАМАК с колонией носителей протоиндской культуры, которую Сарианиди локализовал на левом берегу Аму-Дарьи. Надписи особым письмом, скорее всего логографическим, выработанным этой культурой, пока в развалинах крупных городов (достаточно современного вида) дошли в виде отдельных фрагментов или очень коротких последовательностей знаков. Поэтому, хотя вопреки гиперкритическим суждениям (которые приходится опровергать и в этой области реконструкции доисторического прошлого), речь идет о бесспорно существовавшей системе письма, тем не менее впредь до полной дешифровки свидетельство протоиндской культуры остается гипотетическим. Первоначальные опыты дешифровки, проведенные Ю. В. Кнорозовым [Иванов 2000–2010-VII, кн. 1, стр. 83 и 320] и А. Парпола [Parpola 2009], пока говорят о языке, близком к прадравидийскому. Для решения рассматриваемых нами проблем важно решение вопроса о том, в чем можно предположить отличие известных нам индоевропейских представлений об огне, еще продолжавшихся в ведийской традиции, от функций соответствующих символов в древнейшей прадравидийской культуре (а возможно, и в традициях некоторых других народов Южной Индии, чьи языки могут еще оказаться представленными в письменных текстах Мохенджо-Даро, Хараппы и других протоиндских городов III–II тыс. до н. э.); вопрос о соотношении индо-иранского культа огня и сходных форм символов в городах протоиндской культуры оживленно обсуждается Б. Сержентом [Sergent 1997: 161] и другими специалистами. Поскольку предположено, что в нескольких городах протоиндской культуры алтари огня имеют форму, совпадающую с (ведийским индо-) иранским типом, допустимо и предположение об аналогичной ситуации в Гонуре. В общем виде кажется

[5] Сарианиди подчеркивал наличие прямых ближневосточных и древнеанатолийских параллелей найденным им дворцам Южной Туркмении и считал свои открытия одним из доказательств гипотезы о ближневосточной локализации праиндоевропейской прародины (ср. [Гамкрелидзе, Иванов 2013]).

inslav

вероятным допущение, по которому отраженный в памятниках БАМАК культ огня мог знаменовать собой изменение ценностного характера связанной с огнем символики. Отсутствие ранних текстов, которые бы прямо позволили понять смысл нововведения, заставляет с вниманием отнестись к результатам собственно археологической реконструкции наиболее раннего слоя представлений, относящихся к огню. Языковые (лексические) изменения подтверждают важность намечаемого этапа в развитии мифологии и ритуала. Собственно археологические факты и основанные на них реконструкции могут быть полезными не только для восстановления ситуации при переходе от праиндо-арийского состояния к БАМАК (и культурам, так или иначе с ним связанным в том же пространстве-времени). Поняв, чем был вызван переход от более ранней реконструируемой индоевропейской религии к той, которую можно восстановить по раскопкам культовых центров БАМАК, можно начать

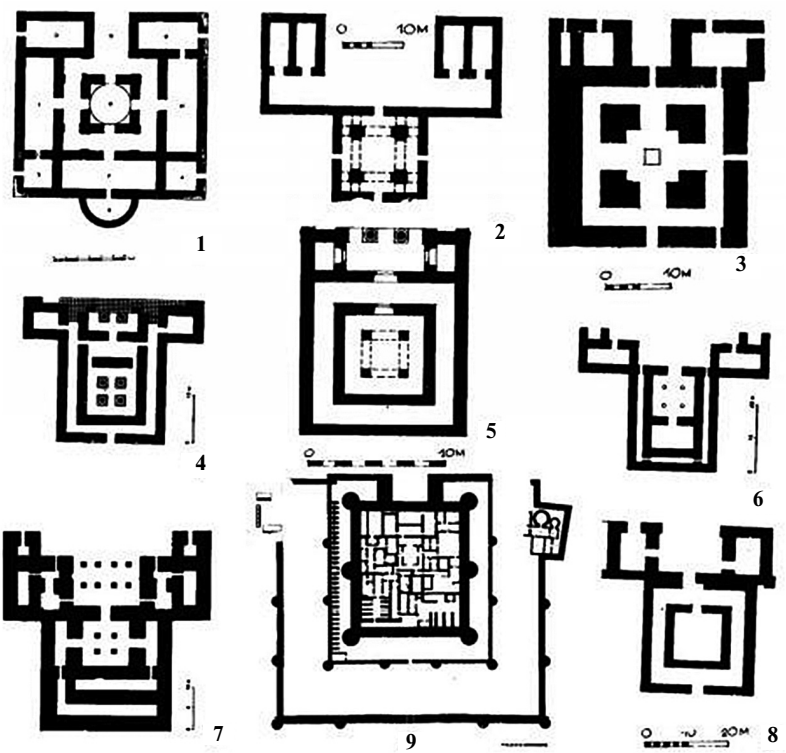


Рис. 1.

inslav

рассуждать о вероятности воздействия тех же или подобных факторов на последующие многочисленные культурные традиции, изменившиеся под иранским влиянием и воспринявшие и переосмыслившие соответствующие символы и термины.

По поводу раскопанных им самим храмов Сарианиди заключает: «Как показал Б.А. Литвинский, подлинными храмами огня являются такие храмы, где не эпизодически, а постоянно, горел огонь, как это документально засвидетельствовано для Маргианы. В самом деле, у юго-восточного, внешнего угла храма Тоголок-21 располагается мощный зольник, включающий массу фрагментов керамики. В храме Тоголок-1 алтари обнаружены не были, но на расположенном рядом поселении сверху в последний период его существования был выкопан огромный котлован, заполненный сплошными зольными слоями толщиной до 1,5 м. Еще более впечатляющая картина наблюдается в Гонуре, где за внешним юго-восточным углом теменоса высится зольный холм, состоящий из черной золы (и огромного количества керамики) мощностью до трех метров. Специальная траншея этого зольного холма показала полное отсутствие каких-либо стен так, что он образовался с самого начала существования теменоса именно как место, куда ссыпалась зола. Более того, внутри теменоса Гонура были обнаружены округлые со входами контейнеры: т.н. “хранилища священной золы”, заполненные золой, но не черной, а белой и без каких-либо включений» [Сарианиди 1996]. Сарианиди предполагал отраженное в археологических материалах сакральное противопоставление двух этих видов золы и огня.

Для собственно языкового и этнолингвистического отождествления ранней огнепоклоннической традиции исключительное значение имеет основное иранское обозначение огня. Культ огня, связанный с этим новым главным сакральным термином, составлял одну из важнейших черт древней иранской религии. Иранск. **ātar* ‘огонь’ отражено в авест. *ātar*, пехлеви *ātaxš*, фарси *āδar* ‘огонь’; курдск. *ār*, пушту *or*, мунджан. *yūr*, йидга *yūr*, шугнан. *yōc*, рушан. *aθēr* ‘зола’, язгулем. *yec*, хорезм. *’dr*, бактр. *AΘOŠO*, согд. *’rδ*, ягноб. *ol*, осет. *aert*. Это слово играет ключевую роль в соответствующем семантическом поле. Авест. *Ātar* обозначало в особенности священный и обожествляемый огонь: бог *Ātar* был сыном главного божества по имени *Ahura Mazda*. В зороастрийской мифологии *Ātar* был одним из существенных богов. Архаическое обрядовое значение было сохранено в восточно-иранском: ср. в осетинском (современном аланском – древнем скифском) фольклоре в словосложении *Aert-xur-* ‘божество огня и Солнца, благожелательное к людям, но отвечающее и за кожные болезни; священный новогодний пирог, посвящаемый этому Богу и становящийся лакомством для

inslav

всей семьи, но не являющийся угощением для чужеземцев'. В древней молитве, записанной в XIX веке, встречается родственное староосетинское название божества *Xur-at-xuron* < **Xur-art-xur-on* 'Огонь, товарищ Солнца' – Солнце-Огонь, сын Солнца, по истолкованию Дюмезиля [Дюмезиль 1976]; те же восточно-иран. элементы в обратном порядке представлены в Средней Азии в согдийском *γwr'rδ* [**xōr-arθ*] [=*xor-art*] 'огонь Солнца'. К числу производных с этим словом относится также вероятное скифское словосложение Ψενδαρτάκη (чтение Маркварта [Marquart 1895–1905], предполагаемое вместо искаженного Ψευδαρτάκη) λόφος εν Σκυθια μετα το λεγόμενον όρος άγιον (Steph. Byz.), название священного места в Скифии = *fsand- *Yfsand-* 'священный' + **art* 'огонь' [Vasmer 1923: 57; Абаев 1949: 158; Абаев 1960; 1990; 1995]. В конце слова – аланское название огня, тогда как начало сложения объясняется как отражение упомянутого выше общего для балто-славянского и иранского обозначения сверхъестественной силы – маны [Топоров 1995а, Cornillot 1994]. Общеиранское новое название священного огня свидетельствует о раннем появлении у иранцев особой формы поклонения огню, что и сигнализируется этим языковым новшеством. Распространение соответствующих представлений может быть прослежено, в частности, по истории слова, проникающего во многие языки народов, контактировавших с иранцами.

На основании серии исследований, проведенных начиная с Хольгера Педерсена рядом лингвистов вплоть до В. М. Иллича-Свитыча[6], наиболее вероятным объяснением широкого спектра слов, показывающих для юго-восточной Европы влияние этого иранского новшества в древний и средневековый период, могло быть заимствование этого иранского обозначения «огня» в архаической форме **otar*, а с ним и соответствующих гибридных религиозных представлений, этнической группой, говорившей на одном из диалектов праалбанского, где осуществилось развитие **o* > *ue* > тоск. *va-* ~ *vo-*: тоск. *vatrë* 'очаг', гег. *votrë (*otër-)*, см. [Orel 2000: 37], к хронологии этого процесса дифтонгизации исходного (ударного) гласного [de Vaan 2004: 84]. На основании других языковых данных предположено, что был возможен контакт праалбанцев с аланами (предками осетин): «An early contact between the Sarmatians (Alans) and Proto-Albanians is imaginable particularly on the eastern slopes of Carpathians and on the Danube» [Loma 2006]. Изучаемое слово в той форме, которая объясняется этим преобразованием его начала в албанском, было потом

[6] Из крупных славистов, писавших на эту тему, Скок, давший разбор сербохорватских производных от этой основы, не учитывал албанских фонетических законов. Значительная часть писавших об этой этимологии лингвистов (в частности, в Румынии) предполагали заимствование из дакского, фракийского или иллирийского. Однако отсутствие конкретных следов слова в этих палеобалканских языках заставляет отнестись к этим гипотезам с осторожностью.

inslav

заимствовано (вместе с примерно сотней других существенных лексем) из албанского в румынский: *vatră* ‘очаг, печь и место на печи, отведенная для готовки часть помещения, дом, центр селения’, ср. в южно-дунайских диалектах дако-романского: аромунск. *vatră, veatră, vătrică, cacavatră*, мегленорумынск. *vatră*, истро-румынск. *vạtră*. В дальнейшем, по мере формирования лексики балканского языкового союза и его карпатского лингвогеографического продолжения, рассматриваемое слово становится одной из характерных его примет. Соответственно, в Общекарпатском атласе ему было отведено существенное место. Результаты соответствующих карт обобщены в специальном исследовании [Udler 2000]. В нем, в частности, показано, что исходное значение «огня» сохраняется в том компактном карпатском славянском ареале, который был предположен В. М. Илличем-Свитычем и рядом других исследователей: на территории Хорватии, Боснии, Герцеговины, Черногории, Сербии, а также в северо-восточно-словацком и западно-украинском и южно-польском. Удается также проследить гипотетическое распространение слова из более южной части балкано-славянского ареала, где слово в форме, указывающей на албанское происхождение, могло быть заимствовано прямо из албанского (если не через румынский), в северную часть этого ареала. Судя по большому числу существенных производных, слово долгое время существовало в этой части балкано-карпатского ареала. В румынском (как и в молдавском и южно-дунайских романских диалектах) слово еще не приобрело тех значений, связанных с пастушеством и овцеводством [Udler 2000], которые характеризуют более северные говоры. В украинских, словацких и польских диалектах предполагается в семантике влияние восточно-романского.

Слово проникает в славянские языки, по-видимому, уже в ранний период, судя по русск.-церковнослав. *обаштритися* ‘воспалиться (о нарывах)’, *обашитрение* ‘φλεγμονή’. Для исследования в этом ключе ареала Юго-Восточной Европы особенно примечательны сакральные термины типа сербск. *жива ватра* (ср. и оживление архаического значения в таких новых названиях, как мемориал «Вечна ватра» в Сараеве) с соответствиями в широком карпато-балканском ареале, прежде всего в славянских языках как внутри этого ареала, так и в прямо к нему примыкающих областях: сербск. *ва̏тра* ‘огонь’, хорват. *vatra* ‘огонь’, болгар. *ватра́л* ‘кочерга’ (изолированное внутри болгарского производное слово, которое может быть и заимствованием из юго-западнославянского, где есть аналогичные формы), восточно- чеш. (вост.-моравск.) *vatra*, словац. *vatra*, польск. *watra* ‘очаг, огонь, тлеющая зола’, в восточнославянских языках укр. *ватра*, рус. *ватрушка* (с семантической и отчасти языковой аналогией в приведенном выше аланском

inslav

названии ритуального пирога), соответствующее польск. *watryszko*. Из реконструируемого юго-западно-славянского вымершего паннонского диалекта слово могло попасть в венгерский (где в настоящее время оно не употребительно), но в этом случае вероятно и прямое (не через славянское посредничество) воздействие румынской формы исходного балканского албанского заимствования из иранского. Особенно интересно наличие слова во вторичном значении ‘лагерь, лагерный костер’ (из ‘костер как место лагеря’) в балканских диалектах цыганского языка. Цыганское слово (представленное в различных вариантах в чешских и других цыганских диалектах карпато-балканского ареала) предположительно заимствовано из румынского [Wolf 1987: 239, N 3648; Boretzky, Igla 1994: 298; 2004; Boretsky 1999]. Как показывают лингвистические сравнения, в недавнее время получившие разительное подтверждение в генетическом исследовании [Mendizabal a. o. 2012], цыгане и их язык отделяются от носителей других среднеиндо-арийских и прадардских диалектов около полутора тысяч лет назад. После этого по мере их переселений существенно меняется словарь, куда входит и рассматриваемое слово в значении, близком к тому вторичному (‘огонь в лагере’), которое представлено в некоторых языках карпато-балканского ареала, как в украинском, словацких и польских диалектах. С точки зрения специалиста-индолога, цыганское слово *vatra* можно рассматривать как древнее индо-иранское, попавшее снова в цыганский язык через огромный временной промежуток. Это сказалось на его семантике, но в меньшей степени на фонетическом облике (если не говорить о начальном слоге), претерпевшем относительно мало изменений. Цыганская культура в целом может быть охарактеризована как гибридная, что не мешает видеть в ней и продолжение ряда архаических черт[7]. Однако балканист и карпатовед, занимающийся языковым союзом, продолжающимся и на Карпатах, увидит с этом слове именно часть словаря всего ареала[8] безот-

[7] Из примеров, выходящих далеко за рамки рассматриваемых тем, можно сослаться на современный цыганский танец, в котором примечательна смена определенных поз. С точки зрения истории танца (в свое время настолько заинтересовавшего балетмейстера Мориса Бежара, что он совершил специальную поездку в Индию), важна замена характерной для европейского балета непрерывной последовательности движений цепью поз танцора. Это можно обнаружить и по свидетельствам древнеиндийского изобразительного (в том числе скульптурного) искусства, для которого готовились каталоги поз, сходные с использованными в индийском танце (ср. типологически сходную систему записи Вагановой). В свою очередь возможность сопоставления отдельных поз танцора со скульптурными изображениями заставляет вспомнить о специфике понимания времени, отраженной не только в религиозной философии Индии, но и в грамматике Панини с ее отчетливо синхронической направленностью, сделавшей ее созвучной лингвистике XX века (основатели которой, как Соссюр и Блумфилд, тщательно изучали древнеиндийскую лингвистическую традицию).

[8] Включение цыганского в число языков этого ареала представляется необходимым для будущих исследований (где должен быть учтен и гагаузский – в последнем, однако, рассматриваемое семантическое поле остается заполненным тюркскими по происхождению унаследованными лексемами).

inslav

носительно к его исконному происхождению и путям миграций и переосмыслений лексемы. Дополнительность разных точек зрения оказывается необходимой при изучении подобных гибридных явлений языка и культуры. Украинское сочетание, первоначально родственное приводимому выше скифск. (аланск.) *Yfsand-* 'священный' + **art* 'огонь', легло в основу названия созданного в начале нашего века украинско-эстонской музыкальной группы *Svjata Vatra* (см. в Интернете: https://myspace.com/svjatavatra). В эпоху глобализации культурные явления пользуются переосмысленными следами древних культур, гибридная мозаика которых может обнаруживать внешнее сходство с архетипами.

Рассматриваемое индоевропейское название огня распространилось на очень широкой территории. О ранней дате начала этого процесса свидетельствует и упомянутое выше ведийское название «жреца» *athar-van*, от него образованное и заимствованное древнеиндийским из древнеиранского (авест. *aθur-van-*: особенно трудный для исследователя случай, когда при гибридизации в позднейший контакт вступают два исконно родственных языка). Круг воздействия иранской огнепоклоннической терминологии уже в III тыс. до н. э. (сразу после выделения общеиранского из общеарийского-прадревнеиндо-иранского) мог быть очень широким. Хурритское название огня могло быть ранним иранским заимствованием. Среди хурритских слов, значение которых было отождествлено благодаря находке и изучению большой хуррито-хеттской билингвы (повествующей об обряде отпускания раба на волю и боге Тушшубе в связи с гибелью провинившегося города Эбла) было существительное *tari* 'огонь'. Хурритскому проклятию *a-me-la-an-ni ta-a-re-eš* соответствует хеттский перевод *ma-a-na-an pa-aḫ-ḫu-e-na-an-za ar-ḫa wa-ar-nu-zi* 'пусть огонь полностью его уничтожит'[9] (KBo XXXII 14 I – II 6–7; повторяется дважды). Установление этого значения для хурритского слова делает возможным сравнение с иранским названием огня, предложенным вскоре после этого[10].

[9] [Neu 1996: 104–107]; хурритский эргатив переведен формой хеттского отложительного падежа от псевдо-эргатива (точнее, формы одушевленного рода существительного среднего рода) на *-ant-*. Хурритский абсолютный падеж *tar-ri-ya* во фрагменте эпоса о Боге Кумарби KUB XLV 61 Vs. II 1 может соответствовать хеттской форме им.-вин. ср. р. п. *[pa-]aḫ-hur* KUB XXXIII 115 I 3, но оба эти фрагмента повреждены и контексты не вполне ясны.

[10] [Ivanov 1998; 1999]. Этимология решительно отброшена по «многим (нераскрытым. – *В. И.*) причинам» в статье [Kassian 2010], слово N 25, p. 397, fn. 35. Автор [Kassian 2010: 386] отвергает также по его мнению допустимое предположение о связи хурр. *tari-* : урал. **tule* 'огонь' как со статистической точки зрения маловероятное и содержащее неточное соответствие плавных фонем (что не совсем точно, так как в ностратике предлагается сравнение уральского с картвельским: сванск. *twr*). С. А. Старостин, также сомневавшийся в предложенном мной сравнении хурритского с иранским, рассчитывал на обнаружение связи хурритского названия «огня» с эламским. Но исследование Г. С. Старостина дало другой результат: в эламском 'fire': «*li-im, li-mi-in*, hence also the verb *limma-* 'to burn' <...> Nostratic: the most obvious comparison is with one of the main Kartvelian roots for fire, well-represented in Swan dialects: Upper Bali *lemesg*, Lashkh *lemes*, Lentekh *lemesḳ* < Proto-Kartvelian **lem-*

inslav

Этимология осложняется только отсутствием начального гласного в хурритском, для которого соответствующие изменения начала слова (возможные, скажем, по акцентуационным причинам) пока не установлены. Конечное *-i* можно сопоставить с одним из разбираемых ниже индоевропейских синонимов. Предполагаемое заимствование сделано в ранний хурритский до того времени, когда засвидетельствовано значительное число близких к индо-арийскому слов из митаннийского месопотамского диалекта. По времени составления билингвы (около первой половины II тыс. до н. э.) заимствование можно было бы отнести к тому раннему времени, когда и в праведийский было заимствовано название «жреца», образованное от этой древнеиранской основы. Эти допущения позволили бы возвести начало иранского огнепоклоннического развития мифологии к самому раннему времени существования праиранского.

Древность этого основного иранского названия огня подтверждается его вероятной индоевропейской и еще более ранней ностратической этимологией. Согласно суждению многих индоевропеистов, о.-иран. **ātar* основано на достаточно архаичном индоевропейском древнем корне с этим значением. Для индоевропейских диалектов (не всех, что свидетельствует скорее о ранней утрате корня, чем о его позднейшем появлении, чему бы противоречили указываемые ниже ностратические параллели) его наличие вероятно в кельтском: пракельт. **āti-* ‘печь’: др.-ирл. *ā(=á)ith*, род. п. *ātho* ж. р., валлийск. *odyn* ж. р. ‘печь’; часто предполагаемое, ср. [Watkins 2011: 6], возможное родство с лат. *āter*, *ātra* (ж. р.) ‘черный’; умбр. мн. ч. *atru*, *adro* ‘черные’ делает вероятной исходную связь древнеиранского с итало-кельтским, что характеризует весьма архаичную часть ритуальной лексики[11]. Из предложенных

‘fire’. A reliable Uralic parallel can be found in Proto-Uralic **lom-* ‘warmth, flame’. While the distribution of the root is not very wide, the correlation between Uralic and Kartvelian is strong enough to propose a Nostratic character for it. ? Sino-Caucasian: cf. Proto-Sino-Tibetan **luam* ‘burn, blaze, heat’ > Old Chinese **lm, *lham* ‘to heat, blaze’, Tib. *slam* ‘to roast slightly, to parch’» [Starostin 2002]. Альтернативная индоевропейская этимология хурритского слова «огонь» предложена в работе, в целом отстаивающей маловероятную идею индоевропейского характера хурритского языка: «A possible cognate of PIE **ters-* ‘dry’: Lat. *torreō* ‘to burn, to dry, to roast’. In that case, the meaning ‘dry’ is derived from that of ‘fire’. Cf. Hurrian *tarite* ‘cooking-pot’» [Fournet, Bomhard 2011]. Эта гипотеза о родстве хурритского названия огня с лат. *torreō* не нашла признания. Но наблюдение о возможной связи с *tarite* ‘горшок для готовки’ представляет интерес и для других предлагаемых сравнений.

[11] Предположение Тишлера о соотнесении с этим корнем хет. *ḫat-* ‘сушить’, принятое некоторыми специалистами по сравнению макроязыков, неверно, потому что, судя по написанию в древнехеттском, последний согласный корня восходит к и.-е. **d* [Kloekhorst 2008: 329]; в хеттском возможно сравнение с *ā(i)-* ‘быть горячим’, но праформа с двумя исчезнувшими ларингальными [Kloekhorst 2008: 165–166] не делает графическую передачу и историю слова прозрачной. Сравнение с арм. *airem* ‘сжигаю, зажигаю’ вероятно, но слово могло быть и древним иранским заимствованием в армянском. Можно с некоторой долей гипотетичности предполагать, что исходная для всей приведенной группы слов индоевропейская основа существительного образована от древнего индоевропейского корня, сохраненного в хеттском глаголе ‘быть горячим, теплым’ (армянское ‘гореть’), но

inslav

Илличем-Свитчем возможных ностратических соответствий наряду с алтайским (тюрко-монгольским) и афразийским особенно примечательно сравнение с прасеверно-дравидийским *od < *oT- (сохранено в языках курух и малто [Иллич-Свитыч 1976: 103–104])[12]; это сравнение представляет интерес в связи с отмеченным выше значением колонии протоиндской культуры (возможно, пользовавшейся дравидийским языком) для БАМАК.

Углубление реконструкций, касающихся ранних названий огня, представляет интерес и для решения проблем более поздних гибридных комплексов, которые образуются в семантике словаря. В новых работах о карпато-балканском ареале отмечается недостаточность схематического противопоставления центральной лексемы типа *ognь маргинальной типа *(v)oter > vatra и предполагается, что более надежное решение может быть найдено с индоевропейской точки зрения [Shallert, Greenberg 2007]. Для тех, кого проблема может заинтересовать не с локально-балканистической точки зрения, поясню суть дела на материале современного русского языка. В нем основным для всего семантического поля горения и пожаров остается существительное *огонь*. Противопоставленное ему название с другой исходной мифологической семантикой сохранено только в производном (первоначально уменьшительном) *ватр-ушка*, с синхронной точки зрения перешедшем уже в другое семантическое поле (съедобных выпекаемых изделий). В диахроническом плане следует осмыслить соотношение вновь возникшего названия блюда с основным словом древнего семантического поля.

До специализации в диалектах праиндоевропейского языка обнаруживаются два других основных обозначения, грамматическое и вероятное функциональное различение которых было описано Мейе [Meillet 1982; Иванов 2011a]. По Мейе, активное название огня, древность которого удостоверяется ностратическими параллелями ([Иллич-Свитыч 1971: 245, 246] со ссылкой на открытие Тромбетти; в последнее время установлено также эскалеутское соответствие: [Иванов 2000–2010-VII: 272–273], ср. [Fortesque 2011]), отражено в имени существительном несреднего одушевленного, позднее мужского рода: вед. *Agni-* ‘Бог Огня’, лат. *ignis* (*sacer ignis* ‘священный огонь’); славянское *ogni- (русское *огонь* с соответствиями в восточно-балтийском); можно предположить,

ср. также фонетически дублетное (с другим признаком дентального согласного – звонкий придыхательный вместо глухого) древнеирландское *aed* ‘огонь’ и возможно гомеровское греч. αἰθήρ ‘верхний воздух, чистейшая и самая высокая сияющая часть атмосферы’, македонское αδη (Hes.) < и.-е. *Hai-dh-er, которое могло быть формой, параллельной иран. *ātar*, лат. *ater* ‘черный’.

[12] Продвижение исследования отношений между макросемьями привело также к ряду «бореальных» сравнений слова (для которого найдены и эскимосские параллели) с синотибеским и аустрическим.

inslav

что разрушительное действие огня как мифологического персонажа еще сохранено в «Царе-Огне» русской мифологической сказки [Иванов, Топоров 1974]. Носители индо-иранского месопотамского арийского диалекта уже к середине II тыс. до н. э. занесли это слово, обозначавшее носителя опасной разрушительной силы, на Древний Ближний Восток, где оно встречается в Угарите и в Хаттуссе в хеттских текстах: ^{D}*A-ak-ni-iš ka-ra-a-pí* ‘Бог Agni пожрет = убьет’. Противоположное пассивное слово отразилось в англ. *fire*, нем. *Feuer*, древнегреческом πῦρ (существительное среднего рода, предположительно сопоставляемое с рус. *пырей* и др.: слово восходит к диалектному ностратическому обозначению «огня» [Иллич-Свитыч 1971: 24]). В формуле *paḫḫ-ur paḫ-š-* ‘сохраняй (поддерживай) огонь’ имя существительное среднего рода хет. *paḫḫu(wa)r* (тохар. А *por*, Б *paur*, ср. в и.-е. южно-анатолийских языках лувийское *paḫur*) выступает в качестве объекта архаического глагола со значением ‘охранять, беречь, защищать, пасти’ (латинское *pā-sc-ō, pā-vī*, *pastum*, санскритское *pā-*), в архаическом индоевропейском (хеттском и тохарских языках) преимущественно использовавшегося в специальном значении ‘хранить, беречь слово, заповедь, ритуальный объект’. Можно предположить, что в этом словосочетании отразился период, когда существительное обозначало огонь как предмет для сохранения, в этом случае два слова, связанных друг с другом в этой аллитеративной комбинации, мыслились как тесно примыкавшие друг к другу. В контексте, связанном с сохранением такого постоянного огня, используется также хеттское выражение *ḫašši paḫḫur paḫš* ‘сохраняй огонь в очаге’. = италийск. оскск. *aasai purasai*. В нем употребляется общеанатолийское название очага, печи; оно представлено также в лув. *ḫašša-niti* (с собственно лув. суффиксом *-niti*) и в его более позднем продолжении (времени классической античности) – ликийском *aha-* ‘алтарь’ < **Hasa-*, так же как и в другом более позднем анатолийском языке – лидийском – в существительном *aśa* (из собирательного ‘зола, пепел’, по интерпретации Хайнала[13]). Для позднего индоевропейского периода, после отделения хеттского и тохарского противопоставление активного и пассивного типов огня постепенно отступает на задний план, как и грамматическое различение двух родов, его сигнализировавшее. В отдельных традициях, в особенности в иранской, разрабатывается целая наука об огне, заменяющая прежнюю мифологию и вызывающая к жизни пучок новых символов и терминов.

Новая символика оказала влияние на многих соседей иранцев. Всего нагляднее это обнаруживается в тех группах индоевропейцев, которые

[13] Высказывалось предположение о возможном родстве хеттского глагола «быть горячим» с анатолийскими словами для очага, если они происходят от названия «золы, пепла», но этому противоречит ностратическая реконструкция [Иллич-Свитыч 1971: 262].

inslav

вплоть до начала письменного периода их истории находились в продолжающемся контакте с иранским миром. С этой точки зрения большой интерес представляет наличие многочисленных следов иранского влияния, в том числе огнепоклоннического и солнцепоклоннического, в Киевской Руси перед самым принятием христианства. Восточные славяне испытывали это влияние иранских соседей начиная с ранней эпохи, когда формировались общие для славянского и иранского мифологические термины (см. выше об обозначении «маны», сходном и с балтийским) и вплоть до правления князя Владимира. Среди богов, чьи культовые изображения были установлены возле его княжеского дворца согласно первой его религиозной реформе, часть носила имена со следами иранского влияния [Топоров 1991; 1995]. В них отражен иранский культ солнечного огня и света, воплощенный в имени др.-русск. бога *Хорса*. Его, вопреки гиперкритике[14], можно (как отметил и Топоров) сравнить также с перс. *Xurset*, авест. *xvarəxšaētəm* ‘Солнце-правитель, Солнце как Царь’. Преображенный в этом иранском корне древний общеиндоевропейский термин, родственный русск. *Солнце*, англ. *sun*, нем. *Sonne*, французскому *soleil*, обнаруживается в месопотамском арийском *Surya-s* (в касситском заимствовании из него). Это слово, найденное в месопотамском арийском, ведийском и санскрите, дардских и нуристанских языках, в авестийском представлено в гетероклитическом имени существительном *xva-r* / род. п. *xvə-ŋ*, а в осетинском в цитированных обрядовых выражениях *Xur-at-xuron* < **Xur-art-xur-on* ‘Огонь, товарищ Солнца’ (Солнце-Огонь, сын Солнца). В осетинском тайном языке охотников Солнце называлось *faernae*: это архаическое широко распространенное слово, заимствованное из северо-западноиранской формы названия лучезарной Славы **hvar-na-h* > *farnah-*. Первоначально это слово было именем Солнца, но потом оно приобрело более общее значение лучезарности и судьбы. Соответствующий согдийский термин означал «Божественную славу» [Provasi 2003]. Слово понимается и как имя маздовского божества, что представляет особый интерес для обоснования соотношения с восточнославянским именем бога Хорса. Значение, восстанавливаемое для прасогдийского, сходно с употреблением термина в других восточно-иранских традициях, в частности, в аланском, сохранявшем еще и связь корня со значением ‘солнечный свет’. Если принять гипотезу С. Обнорского, по которой к осетинскому восходит и рус. *хороший*, весь предполагаемый ряд аланских заимствований относится к позитивному – благому – ряду слов в дуалистической системе. Скифские и осетинские слова этого корня

[14] Возражения и литература вопроса воспроизведены (без достаточной лингвистической аргументации) в книге [Васильев 1999], см. также [Васильев 1978–1994].

inslav

восходят к терминологии солнечного культа, они связаны со скифск. *Хор-/ *hvar- /* осетин. *xor-/xur-* ‘солнце’. С этой точкой зрения согласуется и ранее установленное заимствование соответствующего положительного термина в дуалистической системе: русск. *хорош-ий*, которое связывается с древнерусским именем *Хорса*, одного из тех языческих богов, чьи идолы у своего дворца в Киеве поставил Владимир, возводится к исходному осетинскому (аланскому) слову, в конечном счете из скифск. **xors-*. Эта основа отражена в осетин. *xorz/xwarz* ‘хороший, добрый’, *xwarz Nikkola* ‘добрый святой Николай’ (эпитет святого в осетинском фольклоре), аланск. *Hurz* в язигском собственном имени служившего у монголов аланского военного, которое передается в китайской транскрипции как [*k’∂w-rŋ-ts’i*] [Иванов 2002]. Возможно, что то же имя входит в состав массагетск. Χαρσάμαντις = осетин. *xorz-* + *amond* ‘наделенный хорошей судьбой’.

Особенно интересными представляются слова, обозначающие общий дуалистический взгляд на мир тех иранских племен, которые повлияли на религию своих славянских соседей. Негативное обозначение дурного ряда явлений – вост.-слав. **xudъ* до сих пор объяснялось обычно сравнением с др.-инд. *kṣud-ra-* ‘маленький’. Однако представляется возможным объяснить слово как славянское заимствование из скифск. **fud-* > осетин. *fyd/fud* ‘плохой, дурной’. Это осетинское имя, как и его славянское соответствие, особенно часто выступает в качестве составной части сложных слов. Семантические обертоны русск. *худой* ‘тощий’ сопоставимы с аналогичным значением осетин. *fyd-x$_o$yz* ‘дурно выглядящий, истощенный’. Русская пословица *нет худа без добра* близка к осетин. *fyd, xorz aem ma sdzur* ‘ни плохого, ни хорошего ему не говорите’. В славянском можно предположить перекодирование заимствованного скифск. **fu-* > *xu*.

Если предлагаемые объяснения славянских терминов правильны, то оба названия полярно противоположных характеристик, выражающих дуальную картину мира, были заимствованы из восточно-иранского. У восточных славян оба эти названия восходят к скифскому-осетинскому. Можно также заметить, что и другая славяно-иранская изоглосса (к которой, может быть, примыкает и соответствующее слово в германском) связана с выражением одного из главных негативных понятий в дуалистической системе: ст.-слав. **срамъ** < **sormъ*: иран. **fsarma-* > авест. *fšarəma*, перс. *šarm*, белуджск. *šarm*, пушту *šm*, осетин. *aefsarm*, согд. *šβ’r* ‘стыд, скромность’, йидга *fšarm/šfarm*, мунджанск. *šfórəm*, хотано-сакск. *kṣārmā*.

С рассматриваемой точки зрения, имя бога Хорса принадлежит к одному из многих солнцепоклоннических терминов, которые обна-

inslav

руживаются в восточнославянской религии и указывают на ее связи с иранским огнепоклонничеством. Из слов этого семантического круга, сохранившихся преимущественно в фольклорном употреблении, особый интерес представляет русск. *жар-птица* (в сказках и в позднейших композициях на сказочной основе, как «Жар-птица» Стравинского), точно отвечающее осетин. *zaer-vatykk* ‘ласточка’ (в нартовском эпосе *adanlimaenzar-batyg* ‘друг людей ласточка’) < **zara-patuka-* (от *zaerin* ‘золото’, ср. культовое имя солнца *XurZaerin* и хотано-сакск. *ysarra* ‘золото’, с которым связывают и название куропатки), ягнобск. (из согдийского) *murγ-e zarrin* ‘жар-птица’. В восточнославянском предполагаются и другие иранские заимствования в этом семантическом поле: др.-русск. *Семар(ъ)глъ*, один из богов пантеона Владимира, представляет вероятное славянское соответствие перс. *Simurg/γ* (ср. заимствованное из персидского мунджанское фольклорное имя сказочной птицы *Simurgha* [Грюнберг 1972: 22–30, 355]), пехлеви *Sēnmurv*, авест. *mərəd- saēnd* ([Bartholomae 1979: 1172, 1548] с порядком слов, обратным по отношению к другим языкам; по Бартоломэ, возможное толкование – ‘птица, подобная орлу’), осетин. *saw-maelgae*, которое как название птицы сближается со скифск. Μυργετοι в качестве тотемистического названия племени, и с иранским заимствованием в армян. *sira-marg* ‘павлин’ [Марр 1918; Тревер 1937; Ворт 1978; Schmidt 1980; 2003]. К гипотезе нашей выдающейся исследовательницы К. Тревер, впервые развившей сопоставления образов иранского изобразительного искусства с мифологическими и литературными персонажами Древнего Ирана (см., например, рис. 3б, а также рис. 3а, изображающий мотив похищения Симургом Заля из его гнезда), восходят принятые теперь иранистами сближения с соответствующими гибридными птичьими образами. Как отмечает в недавнем полном обзоре крупный специалист по согдийскому искусству и его дальним связям Матео Компарети, загадочное «flying creature often described in literary works was identified in Sasanian art by K. Trever during the 40ties of the last century. The identification proposed by the Russian scholar was practically accepted by the whole scientific community especially from an iconographical point of view although some criticism was also advanced. Other scholars expressed themselves openly skeptical about Trever’s opinion moving just from the observation of art objects and taking into consideration the literary works where the *Senmurv* was described. However, since the first identification by K. Trever, practically everybody has referred to the *Senmurv* as the composite creature observed in Sasanian and (less often) Sogdian art» [Compareti 2006: 190]. Как отмечает Компарети, следующий существенный шаг в изучении символики среднеазиатских и других иранских памятников (в том числе согдийских изображений из Афро-

inslav

Рис. 2а.

Рис. 2б.

сиаба, рис. 4) был сделан К. Х. Шмидтом. Основным выводом Шмидта, принятым большинством авторов многочисленных новых исследований, было установление связи образа Симурга-Сенмурва с иранским Фарном. Новый аспект в изучении соотношения (и вероятного противопоставления) этих образов внесли работы Б. И. Маршака, посвященные раскопанному под его руководством Пенджикенту (рис. 2а).

Окончательное подтверждение предположения о соответствии гибридного образа летающего существа концепту Божественной Славы можно видеть в находке изображения этих птичьих символов на монетах (рис. 2б), где есть согдийская надпись *prn* ‘Фарн = Божественная (Солнечная) Слава’ [Nikitin, Rot 1995]. Все же остается поставленный Б. И. Маршаком вопрос, верно ли в принципе отождествление Симурга-Сенмурва иранских текстов разных периодов и на разных языках с двумя разными образами – Божественной (Солнечной) Славы и с символами, относящимися к персонажам «Шах-наме» и других фольклорных по происхождению мифологических мотивов. Сравнение символа маздовского божества, соотнесенного с Солнечной славой, и древнерусского Семаргла по мере уточнения функций иранского бога становится более вероятным. Но все же требуется подтверждение точной семантики иранского термина (если и синонимичного с Фарном, то от него и отличающегося в определенных контекстах). Поэтому окончательное подтверждение или опровержение предположения о связи восточнославянского бога с древнеи-

inslav

ранским зависит прежде всего от дальнейшего уточнения данных о последнем. Реконструкция всей семиотической системы ранне-иранской мифологии может оказать существенное влияние на реконструкции, касающиеся раннеславянской и, в частности, древнерусской религии.

Рис. 3а.

В особенности сложным представляется предложенное Л. А. Лелековым [Лелеков 1976] и принятое многими учеными и авторами популярных статей [Васильев 1998; Вишнев 2006] сближение иранского образа гибридного летающего существа с изображениями на древнерусских православных соборах. Даже если предположить возможное стилистическое влияние восточного искусства, соотнесение этих деталей храмовых украшений с именем бога из дохристанского пантеона князя Владимира не кажется убедительным. Для более точной оценки вероятного соотнесения восточнославянского имени Семаргла с иранской сказочной птицей по имени Симург стоит обратить внимание на данные фольклора. В мунджанском сказочном фольклоре птица с персидским заимствованным именем *Simurgha* участвует в мотиве благодарности волшебной птицы за спасение близнецов [Грюнберг 1972: 22–30]. Этот мотив распространен в Евразии (уже в шумерском тесте о Лугальбанде) и продолжается (через Сибирь) на всем протяжении ранней американской

Рис. 3б.

inslav

Рис. 4.

области. Евразийско-американские фольклорные сближения остаются интересными для современных исследований древних контактов и миграций. Однако в эти пространственно-временные рамки рассматриваемые славяно-иранские связи едва ли входят непосредственно. Здесь существенно отделение типологических сближений от реально предполагаемой истории.

Поэтому, как и в случае других славяно-иранских мифологических фольклорных совпадений (ср. [Топоров 1995а], а также выше о Святогоре) данное соответствие может относиться к уровню ранних контактов в сфере народного творчества, которые могли позднее повлиять на иные социолингвистические совпадения.

При всех возможных критических оговорках остается в силе возможность соотнесения некоторых иранских мифологических символов огня, Света и Солнца с раннеславянскими. Роман Якобсон, одним из первых смело развивший идеи Мейе об иранском влиянии на славянскую мифологию, несколько раз писал об имени чешского и словацкого демона огня и золы (пепла), чей образ можно возвести к древнему мифологическому символу. По Якобсону, разные варианты этого западно-славянского имени – чешск. *Rarog, Rarax, Rarašek* – сопоставимы с др.-русск. **сварогъ** (имя бога, входившего в древнерусский пантеон) [Jakobson 1971; 1985]. В этот круг вероятных сближений включается русское имя мифологической птицы *Рах-Страх* и мифологические птицы *Вострогор, Вострогот* в архаической духовной *Голубиной книге*, содержащей наряду с возможными следами представлений индоевропейской древности и разительные аналогии с индо-иранскими поверьями. Указанные имена сопоставимы с авест. *Vərəθraγna-*. Сочетание этого мифологического индо-иранского персонажа с птицей подтверждается изображением этого божества с его бактрийским именем на обороте кушанской монеты, рис. 5 (ср. [Иванов 2013]).

inslav

Рис. 5.

Вместе с тем хотя бы часть этих славянских мифологических имен можно сопоставить и с осетин. *aert-xutaeg/aert-xotug* ‘зола = прах огня’ и с другими приведенными выше осетинскими, хотано-сакским и согдийским восточно-иранскими словами.

Возникающая в большинстве из рассмотренных случаев и в ряде других, им подобных (ср. [Иванов 2011а; 2013] и др.), роль символа Солнца в связи с ранними ирано-славянскими связями заставляет вернуться к проблематике митраизма, которой в трудах по этим вопросам касался В. Н. Топоров.

Митраизм и его возможные славянские отклики представляются одним из вероятных аспектов изучения ранних названий Солнца. Митраизм – это одна из древних религий Света, широко распространившаяся по Евразии, особенно ее западной и центральной части на рубеже тысячелетий – первого до н. э. и первого н. э. [Klimkeit 1993]. В Европе найдено довольно много культовых мест Митры и некоторые, преимущественно латинские, тексты, излагающие митраистические представления. Во всех местах, связанных с мистериями Митры,

Рис. 6.

inslav

обнаруживаются две особенности. Во-первых, следы жертвоприношений, чаще всего быка. Два других символа – сам Митра и Солнце. Есть и некоторые другие символы: например, довольно часто изображается змея. Солнце – древний митраистический символ, и его использование предполагает, что Митра довольно рано начал пониматься как солярное божество (рис. 6).

Для диалектного иранского периода – это новое Солнце. Митраизм – религия Света, причем нового Света. Новый Свет некоторым образом противопоставляется Свету старому, что видно из некоторых надписей.

Роль митраизма в Римской империи была в свое время блистательно изложена его первооткрывателем Кюмоном [Кюмон 2002: 180–204; Beck 1984; 2004]. Начато исследование более восточных позднеантичных ответвлений митраизма [Touraj 1998]. Митраизмом сейчас много занимаются [Beck 2004]. Из недавних книг общего характера отмечу обзор Р. Тюркана «Митра и митраизм» [Turcan 1993]. У того же исследователя есть книга более специальная: «Восточные религии в римской империи» [Turcan 1989]. В ней очень много данных, которые, мне кажется, сопоставимы с открытиями В. Н. Топорова относительно имен Митры. Во второй из названных книг Тюркана есть карта распространения митраизма, где показано, что для археологов в восточной Европе в ареал митраизма входит практически только Крым. В конце книги есть данные о некоторых археологических находках, но все они относятся к западной части Римской империи. Встает вопрос о возможности обнаружения в более северных и восточных частях Римской империи и европейского континента следов поклонения Митре и Солнцу.

Благодаря исследованиям В. Н. Топорова возникает вопрос: не связаны ли славянские религиозные представления о Солнце и Огне с религией Митры, с митраизмом? И, по-видимому, есть гипотетическая вероятность того, что славяне испытали не просто воздействие иранской религии, а воздействие таких иранских религий, которые используют имя Митры в качестве названия бога Солнца [Иванов 2003; 2011; 2013а]. Слабый вариант этой гипотезы: в той иранской мифологической системе описания мироздания, которая повлияла на славян, с именем и образом бога Митры соединялось представление о Солнце. Более сильное предположение, которое возможно: славяне испытали воздействие именно митраизма как особой отдельной религии. Для решения этих вопросов исключительное значение имеют исследования В. Н. Топорова.

Особенно детально В. Н. Топоров изучил арийские (= индо-иранские) соответствия славянскому **mirъ* и древнерусскому слову **миръ** (*мир* как ‘согласие’, ‘противоположность войне’ и *мир* как ‘сообщность

inslav

людей', например, когда в деревне принимают решения «всем миром», ср. древнеиндийск. *víśva-mitra-*). В частности, им была выявлена группа сочетаний слов и корней, которая этимологически связывает употребление славянского и индо-иранских слов [Топоров 1989; 1993]. Для дальнейшего более строгого изучения вопроса необходимо выявление разных хронологических слоев, из которых лишь древнейшие могут относиться в изоглоссам позднего индоевропейского времени, а более новые скорее говорят об относительно более новых ирано-(восточно)-славянских контактах предписьменного периода. Прежде всего, нужно отделить ранние черты в семантике корня, которые свидетельствуют не об инновациях, а об архаизмах, связанных с консерватизмом славянской лексики и передаваемого ей жизненного уклада. В месопотамском арийском, известном нам по заимствованиям из него в клинописных хурритских и хеттских текстах времени Хеттской империи XIII–XIV вв., есть название бога *Mitra*. Это бог договоров, что видно из договора хеттского царя с царем хурритского государства Митанни в Сирии, которым правила династия месопотамско-арийского происхождения [Puhvel 1978]. Одно из основных значений арийского слова **mitra* (корень *mi-*, суффикс *-tra*) – то, что называется 'социальный договор'. Почему эти два значения соединились? *Мир* как противоположность войне и *мир* в смысле 'всем миром' – это то, что во французской терминологии Руссо называлось *contrat social*, т. е. общественный договор, который включает и условие о ненападении людей или стран друг на друга, и согласие о том, что они могут вместе принимать решения.

Прообраз «социального договора» виден в функции рассматриваемого бога *Mi-tra* от корня **mei-* 'обмениваться' (откуда слав. **mēn-*, русск. *менять, обмен*); использование слова в значениях 'Солнце', 'Бог Митра' в позднейших иранских солярных и митраистических культах ведет к изменению исходного значения. Происхождение и раннее значение русск. **миръ** 'мир, согласие, договор, Вселенная' и производных от него фразеологических сочетаний (**вьсь миръ** 'весь мир') согласуются с предположением иранского влияния: представляет интерес возможное соотнесение выводов работ В. Н. Топорова на эту тему с новыми исследованиями (Тюркана и др.) о проникновении митраизма на восток и юго-восток Европы, в том числе в Северное Причерноморье. В частности, связь в митраизме образа Митры со всем миром, Вселенной проясняет вероятную предысторию славянского слова с этим же значением. Митра воспринимался как воплощение Солнечного света, как части дуалистического противопоставления Света и Тьмы. Вселенная или мир могли называться светом из-за обобщенного значения Света как универсального начала. Русское выражение *белый свет* сохраняет

inslav

след этих ранних евразийских представлений (сходный оборот есть в таких центральноазиатских средневековых языках, как тохарские). Из связи концептов «Вселенная = свет» и «свет = мир» следует и умозаключение «мир = Вселенная».

Хотя имя бога *Mitra-* (засвидетельствованное уже во II тыс. до н. э. в месопотамском арийском) первоначально в индо-иранском означало ‘божество договора, общественного согласия’, и это индоевропейское значение сохранялось в некоторых средне-иранских диалектах, в частности согдийском [Лившиц 1962: 18, 42; Benveniste 1946: 98; Дьяконов 1990: 150], постепенно слово стало названием главного *Бога Солнца*. Ему посвящалась сложная система верований и обрядов. Митраизм (скорее всего из Египта, где найдены древнейшие тексты этой религии) распространился по значительной части Западной Евразии и проник далее на Восток (см. [Klimkeit 1983; 1993], особенно [Klimkeit 1983: 29–33]; [Lieu 1979; Tongerloo 1991: 371–378; Worschitz, Hutter, Penner 1989]). Археологические данные свидетельствуют об особом значении солнечного света для изображений митраистических богов [Arcella 2002], рис. 6.

Для иранской ветви арийского характерно развитие, делающее основное название главного бога митраизма именем бога Солнца, а затем – именем Солнца, заменяющем его древнее название. Митраистическая форма имени Солнца в парфянском, обоих диалектах ормури, бактрийском, мунджанском, йидга и некоторых диалектах пушту в Афганистане была основана на отожествлении Солнца и главного Бога **Mitra-* > **Miθra-* > **Mihra-*: северо-западно-средне-иранское парфянское *myhr* [*mihr*], юго-западно-иранское ормури логар. *meš*, канграм *mešr* (в этом варианте ормури слово сосуществует с *towa* ‘жар и свет Солнца’ < **tapa-*, родственным санскр. *tapas-*; слово этого корня заменяет имя самого Солнца в другом диалекте, ср. также курдское *taw* ‘солнечное тепло’), восточно-иран. бактрийское *miiro* с вариантами на кушанских монетах (*miuro, mirro, meiro, mioro*), мунджанское *míro*, йидга *mira* и пушту (афганские) диалектные формы: африди (*myēr*) и ванеци (*mīr*); эта же основа в раннем заимствовании в санскр. *mihira-* ‘солнце’ предполагает фонетическое развитие (**-tr-* > **-hir-* > *ir*) бактрийского типа[15].

Иранские и другие центральноазиатские имена Бога Солнца позволяют проследить пути развития религии света и связанных с ней мифо-

[15] В иранском *t* теряется, т. е. обычная иранская форма – *Mihr(a)*. Это *h* потом тоже потерялось и получилось *Mirъ*, т. е. фактически славяне заимствовали иранскую форму без *t*. Топоров показал, что значения этого слова в древнем индоиранском те же самые, что в древнеславянском. Это слово очень популярно в славянских именах собственных [Топоров 1993]. Имя *Влади-мир* – ‘владей миром’, одно из древних названий преимущественно для княжеского сословия (не исключено, что во внутренней форме этого гибридного имени сказались контакты с именами варягов, соответствующими семантике древнегерманской ономастики).

inslav

логических представлений. В иранских диалектах выявляются три пути развития. В двух случаях инновации вызваны появлением дуалистической религии Света. Митраистическое новшество и связанная с ним изоглосса определяется эквивалентностью: парфянское *myhr* = ормури *meš* / *mešr* = бактрийское *miiro* = близкий к бактрийскому иранский источник санскритского *mihira-*, заимствованное в индо-арийский = мунджанское *míro* = йидга *mira* = африди *myēr* = ванеци *mīr*. Другая изоглосса определяется господствующей маздовской религией – в том случае, когда и в ней Солнце называется в соответствии с главными мифологическими именами богов. Зороастрийское слово, распространенное в хотано-сакско-ишкашимо-санглечской подобласти восточно-иранского ареала, основано на отожествлении Солнца и главного Бога *Ahura Mazda* (синкретизм этого типа представляется по сути близким к древнегипетскому). Сочетание двух слов стало уже одним словом в древнеперсидском словосложении *auramazda*, но исходное первоначальное соединение двух самостоятельных слов еще сохранялось в авест. *ahuromazda*. В древнеавест. *Mazdas-ca Ahuraŋho* (с инверсией, восходящей к праарийскому периоду) и в мидийском **Asura-mazdas*, отраженном в ассирийском ^{D}*as-sa-ra*^{D}*ma-za-aš* около VII в. до н. э., исходное словосочетание обозначало главного Бога. В указанной подобласти оно становится названием Солнца: хотано-сакское *Urmaysd-e/-an-* ‘Солнце’, ишкашимское *remuzd* ‘Солнце’, санглечи *ormōzd*.

Третий вариант развития представляет собой архаизм (сохраняемый в особенности в традиционных словосложениях с ритуальным значением). В этом случае сохраняется обычное (в частности, позднее астрологическое и астрономическое) индоевропейское название Солнца, как в упомянутых названиях Фарна и других обожествляемых образов иранской религии. Исключительной особенностью иранского с точки зрения ономасиологии (словаря как способа называния предметов) является переосмысление (семантическая инверсия) древнего противопоставления названий двух типов мифологических существ, называвшихся в индо-иранском «богами Ясного неба» и «Богами непогоды» – противоположного ряда в дуалистической картине. Интересный след воздействия иранского обнаруживается в «Слове о полку Игореве» в негативном значении мифологического существа **дивъ** (ср. иранск. *dev-a-* ‘дэвовское отрицательное существо’ из индо-иранского и индоевропейского названия главного положительного божества). С евразийским влиянием можно связать употребление древнерусского прилагательного **дивии** в значении ‘дикий’ – о животном (ср. аналогичные конструкции с родительным падежом родственного имени «бога» в латышском и типологические параллели в енисейском). Явления, типологически сходные с

inslav

заменой древних названий имен Солнца, наблюдаются в других индоевропейских ветвях. Сохранившееся в южно-анатолийском лувийском индоевропейское имя Божества Солнца *Tiwatt-* < **D(e)i-w-ot-*, северно-анатолийское палайское *Tiyat-* (с неясным фонетическим развитием) было в хеттской клинописи вытеснено туземным хаттским – по происхождению северо-кавказским – *Eš-tan-* > хет. *Ištan-uš* [Иванов 1985; Ivanov 1988]. В соответствии с общей антропологической закономерностью [Hocart 1970] царь отождествлялся с Богом Солнца начиная уже со времени древнехеттского царя Хаттусилиса 1-го [Fauth 1979]. Обратный процесс заимствования индоевропейского названия Солнца в соседний неидоевропейский язык наблюдается в урартском: к подобным явлениям можно отнести вероятное северно-анатолийское хеттское индоевропейское происхождение урартского имени Бога Солнца *Šiwini*, сравниваемого с хеттским *šiun-i-* 'бог', *šiwatt-* 'день' [Petrosyan 2009] и с приведенными лувийским и палайским именами Бога Солнца.

Для бинарных антопологических структур типа общеиндоевропейской и иранской характерна дуалистическая космогония, характеризующаяся наличием ряда мифологических и ритуальных полярных противопоставлений типа *мужской / женский, правый / левый, белый / черный, день / ночь, лето / зима.* С ней соотнесен культ божественных близнецов – родоначальников племени или всего социального и земного порядка.

Близнечный миф и боги-близнецы – «дети бога неба» известны в вост.-индоевропейских (др.-инд. *divonaptā*, греч. Διοσκουροι 'Диоскуры') и восточно-балтийской (литовск. *Dievo suneliai*, латышск. *Dieva dęli*) традициях. Боги-близнецы в этих традициях связываются с двумя конями: др.-инд. *Aśvinau* 'Ашвины, божественные близнецы' (имя образовано от др.-инд. *aśva-* 'конь' < **ek'wo-* > лат. *equus*: древнее название, соответствующее енисейскому и заимствованное в семитские языки, шумерский и северокавказские), соответствующие ритуальные символы сохраняются в некоторых особенно архаичных индо-иранских традициях [Witzel 2004]), как нуристанские и дардские (калаш). Диоскуры в Греции символизировались статуями двух коней. Мифологические двойные вожди (соответствующие архетипу двойного царствования) у (англо-)саксов перед их вторжением на Британские острова носили «лошадиные фамилии» *Hengest* (ср. нем. *Hengst* 'жеребец') и *Horsa* (ср. англ. *horse*), совпадающее с названиями *коньков* (деревянных изображений коней) на крыше в нижненемецких (северно-германских) землях. Такие двойные символы коней на крышах крестьянских домов объединяют эту германскую традицию со славянской и с восточно-балтийской: по моим наблюдениям в этнографических музеях Литвы и Латвии, коньки

inslav

на крышах обнаруживаются во всех старых крестьянских домах. Поскольку эти символы были распространены и у славян, кажется возможным возвести этот обычай ко времени сев.-западно-индоевропейского единства, включавшего германские и балто-славянские диалекты (ранее II тыс. до н. э.). На востоке в крестьянской традиции сходный обычай до сих пор обнаруживается у некоторых нуристанских племен.

У славян обычай сохраняется долго. Из многочисленных литературных упоминаний в позднейшей русской традиции можно привести из ранних стихов Блока:

Каждый *конек* на узорной резьбе
Алое пламя бросает к тебе.

Из недавней «деревенской прозы» можно процитировать оживление этого образа в «Деревянных конях» Ф. Абрамова, по которым поставил спектакль Ю. Любимов в театре на Таганке.

Влияние северо-западной индоевропейской символики этого типа можно предположить и в финно-угорских традициях. Как и во многих других случаях, мотив, реконструируемый как (диалектный) индоевропейский и праславянский, имеет широкие евразийские параллели, ср., например, влияние на богомильскую дуалистическую космогонию евразийского мифа о птице, ныряющей в воду за землей [Золотарев 1964]; для него найдены параллели и у индейцев Северной Америки. Символика коньков на крышах принадлежит к числу черт, общих для северо-запада Европы и Евразии и объясняемых скорее всего диффузией общеиндоевропейского конного символа близнецов-богов, осуществившегося (вместе с распространением таких черт культа коня, как конское жертвоприношение, известное кроме индоевропейских племен у финно-угров – в частности, как строительная жертва в ранних слоях в Новгороде – и у алтайских народов) после происшедшего в первой половине II тыс. до н. э. широкого и быстрого передвижения индоевропейских племен, использовавших боевые колесницы и повозки, которые были запряжены двумя конями (для миграций Раннего периода могли быть важны и водные средства транспорта, реконструируемые в балто-славянском мифе). Основные черты коневодства и культа коня реконструируются и для раннего индоевропейского периода, и для последующего балто-славянского, но – в отличие от более архаичного западнобалтийского древнепрусского и восточнобалтийского старолитовского – в праславянском часть соответствующих слов, в том числе раннее название коня, утрачена и заменена новыми: древнерусск. **комонь** ‘конь’ можно считать первоначальным названием восточно-азиатской породы коней-заимство-

inslav

ванием из восточного неиндоевропейского языка, где слово возводится к сино-тибетск. **kumraŋ* (> китайск. *ma*), откуда заимствованы алтайские слова (японск. *uma*, монг. *mǿrin* ‘лошадь’ > русск. *мерин* с сужением значения, характерным для заимствования), а также названия, вошедшие в германские языки (нем. *Mähre* ‘кляча, лошаденка’, англ. *mare* ‘кобыла’ с сужением значения) и в кельтские. Можно полагать, что это название относилось к другому типу лошади, чем тот, который был назван приведенным выше словом (по новейшим выводам генетики, лошадь была независимо одомашнена в нескольких центрах в Евразии в интервале до 3000 г. до н. э.).

При сохранении у восточных славян (как и у балтов) коньков на крыше в качестве древнего ритуального знака в эпоху двоеверия имена божественных близнецов заменились именами двух соответствующих православных святых *Флора* и *Лавра*. Они долгое время сохраняли архаическую связь с конями. В стихах и воспоминаниях Пастернака рассказывается о церкви Флора и Лавра в Москве у Мясницких ворот (в конце улицы, соответственно названном *Флоровкой*) по соседству со зданием Училища живописи, ваяния и зодчества (напротив Почтамта, до сих пор занимающего то же место, что и тогда, и рядом с домом, где сейчас поликлиника РАН), где его отец получил казенную квартиру в 1894 г. Еще на памяти Пастернака – ребенка (он родился в 1890 году) там «были в силе старые обычаи. Осенью в Юшковом переулке, во дворе церкви Флора и Лавра, считавшихся покровителями коневодства, производилось освящение лошадей, и ими, вместе с приводивших на освящение кучерами и конюхами, наводнялся весь переулок до ворот училища, как в конную ярмарку» («Люди и положения»; так объясняется эпитет *многолошадный* в описании двора в «Спекторском»).

Тождество др.-инд. ведийск. *Yama-* ‘Яма, бог смерти и правосудия’ и древнеиранского авестийского *Yima* ‘Йима’ (*Yimaxšaeta* ‘миросотворитель Йима-владыка’ = перс. *Ĵemšid* в эпосе «Шах-наме»; ср. недавно найденное бактрийск. ΙΑΜΡ < **Yamah xšauwa*, согдийск. *Ymyh* [Tremblay 2001: 163, n. 273] = ср.-ирландск. *emuin* = др.-исландск. *Ymir* «Первочеловек Имир, из расчлененного тела которого возникает мир» = хеттск. *ḫimma* ‘обрядовый образ’ = латинск. *im-ago* ‘образ’ (откуда слова современных европейских языков с этим значением) < индоевропейск. **Hy[e] mo-* ‘близнец, двойник’ > латышск. *Jumis* ‘Юмис, мифологический покровитель плодородия и злаков; сдвоенный плод, двойчатка’ позволяет реконструировать индоевропейский и балто-славянский миф о первочеловеке-близнеце, его принесении в жертву и связи с тем светом; исключительно архаические поверья о сдвоенном плоде (и колосе), называемом этим словом, и соответствующие сельскохозяйственные обряды

inslav

и представления сохранились в латышском фольклоре и сравнительно недавно воскрешены в поэме скончавшегося в 2013 г. выдающегося поэта Зиедониса о Юмисе. Наличие этого архаического комплекса представлений в латышской традиции позволяет восстановить вероятные промежуточные звенья в балто-славянском периоде. Восстанавливается миф об инцесте – любви персонажа с этим именем к сестре, чье имя (ведийск. *Yam-ī* , в частности, выступающее в гимне «Ригведы», целиком посвященном этому мифу) образовано от той же основы с суффиксом женского существа *-*i-H* > -*ī*. В русском фольклоре и в народной поэзии других восточнославянских народов миф сохранился с переименованием героев, превращающихся в две части одного растения (русск. *Иванда-Марья*) или в два растения, т. е. в терминах структурной антропологии миф переведен в растительный (ботанический) код.

Существенное преобразование исходной дуальной системы богов в праславянский период было связано с иранским влиянием, когда из иранского было заимствовано главное название бога (иранск. **bag*-), [Cotrillot 1981]; см. также выше о Митре; по гипотезе В. Н. Топорова, в славянском можно найти и сочетание основ **bogъ* и **mirъ*, сопоставимое с иранским. Половина имен богов в древнерусском разъясняется как иранское заимствования или как сложные слова, содержащие иранские по происхождению составные части; из приведенных выше фактов особо следует отметить заимствование из восточно-иранского (аланского) бога Хорса, имя которого связано и с прилагательным *хороший*, по Обнорскому, заимствованным из того же источника. Следовательно, с иранским влиянием была связана замена основного понятия положительного оценочного ряда. Дописьменный восточнославянский можно наряду с армянским и тохарским признать иранизованным (термин, введенный для среднеазиатских диалектов Е. Д. Поливановым) индоевропейским диалектом. Эти языковые факты скорее всего отражают степень воздействия на славян (особенно восточных) иранского культа Огня и Солнца.

Можно предположить, что давно установленный факт иранского воздействия на славянскую мифологию можно связать с воздействием на славян иранского огнепоклонничества. Это две стороны одного явления. Именно потому, что славяне (и в более поздний период именно восточные славяне) оказались в сфере влияния таких огнепоклоннических и солнцепоклоннических религий Света Евразии, как митраизм, они были вовлечены в тот мифологически-ритуальный ареал, который сформировался в зоне распространения многих иранских языков. Такие отдельные языковые явления, как совпадение целых синтаксических структур и их лексического наполнения (например, раннеславянское

inslav

соответствие сочетанию древнеперсидского послелога *rādiy* ‘для = ради’ с родительным падежом предшествовавшего им управляемого существительного) заставляет думать и о вероятном ирано-славянском двуязычии в этой специальной сфере общения (например, жреческого). Когда раннеславянские служители культа, говоря об одном из своих дохристианских богов, использовали формулу, лингвистически точно соответствующую позднейшему церковнославянскому **бога ради**, они воспроизводили древнюю синтагму иранского происхождения. Представляется, что здесь кроется и причина успешности и быстроты старославянских переводов греческих христианских текстов: применявшийся для богослужения специализированный язык отвечал тем принципам религиозной семантики, которые уже употреблялись в митраизме и других центральноевразийских религиях Света в эпоху, по сути соответствовавшую «осевой» (в смысле, хронологически более широком, чем у Ясперса).

Значительный интерес может представить сопоставление рассмотренных процессов гибридизации с похожими явлениями в истории других традиций древней Западной Евразии и прилегающих стран. Типологические параллели поклонению Солнцу обнаруживаются в Древнем Египте, для которого характерно совмещение этого культа с государственной главной религией (см. [Франк-Каменецкий 1917], особенно разбор поклонения Солнечному Богу на с. 31–57, [Франк-Каменецкий 1918; 1928], а также работы о солнцепоклонничестве Эхнатона (= Эх-не-йота) Б.Я. Перепелкина [Перепелкин 1967; 1968; 1978; 1979]). Особый интерес представляет заключительный этап реформы, которую в известном смысле можно признать близкой к рационалистической преднаучной: «Как царя, так и само солнце перестали считать богами. Отныне оба со строгой последовательностью считались только царями. Старым *“богам” себя* и свое солнце Ах-на-йати (Эх-не-йот) противопоставил как царей. То было полное отвержение старых богов, вплоть до отказа от слова *“бог”*, их обозначавшего, и от знаков письма, их зрительно или мысленно представлявших. Одновременно то было полное торжество и завершение представления о солнце как о фараоне» [Перепелкин 2000: 306][16]. Для истории Ноосферы эта замена метафизического описания Солнца физическим был важным событием. Понимание Эхнатона как исследователя Солнца подтверждается текстом его солнечного гимна. Реформа последнего имела соответствия и в растущей роли солнцепочитания в нескольких соседних азиатских государствах Древнего Восто-

[16] Поэтому оправдано восприятие Эхнатона как первого человека, познававшего Солнце, у основателя современного изучения Солнца как фактора человеческой истории А. Л.Чижевского, в тюремном заключении в 1943 г. переводившего на русский язык гимн Эхнатона Солнцу, и у ученого поэта Велемира Хлебникова, для которого Эхнатон был великим исследователем, одним из его собственных предшественников.

inslav

ка, в частности в Хеттской империи. Из дословных совпадений молитвенных формул в древнеегипетском амарнского времени и в хронологически близких древнемалоазиатских традициях, продолжающих месопотамские, заслуживает внимания египетское *ntk mw.t jt n jry-k* «Ты – мать и отец своего творения» в Малом Солнечном гимне Эхнатона (Ежедневный цикл, II, 14) [Grandet 1995: 126–127, 154; Ассман 1999: 306]. Аналогичные обращения к Богу Солнца как к «отцу и матери» содержатся в хеттских гимнах, в ранних вариантах (еще близких к шумерским и аккадским источникам), направленных на то, чтобы умилостивить божество, рассерженное на «царя» или «смертного» (в позднем индивидуальном варианте на Кантуцилиса): DINGIR-*YA at-ta-aš i-wa-ar zi-i-kan-na-aš-mi-ša-mu* NUGÁL *zi-ik-pát-mu-za* DINGIR-*YA an-na-aš i-wa-ar zi-ik* «Ты, мое божество, ты для меня как отец, у меня нет матери, ты, мое божество, для меня как мать» [Schwermer 2008: 22]. Предельно близкая форма содержится в северно-анатолийском палайском гимне Богу Солнца *Tiy-at (<*Di-w?-ot): ta-ba-ar-ni* LUGAL-*i pa-apa-az-ku-wa-ar ti-i [an-na-na-]az ku-arti-i* «Табарне (Властителю) ты в самом деле – отец, ты в самом деле – мать» [Иванов 2003: 30]. Древняя роль бога Солнца Šimige засвидетельствована и у хурритов в Митанни, связанных с Египтом династическим браком. Из недавно высказанных гипотез представляет интерес наблюдение покойного израильского хеттолога Итамара Зингера [Singer 2006]. Он сопоставил основание Эхнатоном города, названного Ахет-атоном «Горизонтом Атона» (Нового Бога Солнца), с аналогичным нововведением хеттского царя Муваталиса. Тот служил культу Бога Грозы, по лувийскому имени которого *Tarḫ-unt-* был назван новый столичный город Муваталиса; более точный аналог древнеегипетской инновации можно видеть в названии хеттского города Истанува (известного как центр лувийской обрядовой поэзии) от указанного выше хеттского имени божества Солнца хаттского происхождения [Иванов 2003: 26, прим. 65]. При различии конкретных функций богов оба сопоставляемые Зингером царя-реформатора – древнеегипетский и хеттский – сходны в том отношении, что для них существенно священное сияние Бога Солнца или Грозы (лувийское название сияния *piḫaš-* могло быть заимствовано в раннегреческом имени коня Пегаса, чей блеск известен в мифах). Из отдельных разительных сходств почитания сияния Солнца в Хеттском царстве и в других областях древнего и средневекового мира представляется существенным хеттский перевод *lalukk-i-want-* ‘сияющий’ в качестве эпитета хаттской и хеттской Богини Солнца [Yoshida 1996; Иванов 1985: 25–29]. Это переводящее хаттский эпитет сино-кавказского происхождения: хаттское прилагательное *ka-š-ba-ru-yaḫ* ‘сияющая’ [Иванов 2003: 27–28], как и родственное ему синоними-

inslav

ческое хеттское *lalukk-i-ma-* (от того же редуплицированного корня с другим суффиксом), в качестве определения сияющего Солнца восходит к языковому индоевропейскому источнику, общему с ведийским *ruk-ma-* ‘золотое украшение (неба)’ (корень *ruk-* < **leuk-*) и тохарским Б *lyek-emo-* ‘сияющий’. Употребление хаттского и хеттского эпитетов сияния солнечного божества применительно к различиям языка богов и людей совпадает в хеттской и хаттской традициях древней Малой Азии с тем, что через два тысячелетия обнаружится в архаическом древнеисландском прославлении солнечного светила – *sunnu* (Edda. Allvísmál 16). Совпадение обрядовых формул в разных частях Евразии, включая север Европы, скорее всего указывает на очень раннее взаимодействие однотипных верований. Не исключено, что гностицизм (во всяком случае ко времени раннего христианства) имеет египетские корни. В пользу этого говорит исследование гностических коптских рукописей из Наг-Хаммади. Но особенности египетского гностицизма в сопоставлении с другими религиями Света еще предстоит исследовать. Ранний период описан преимущественно эмпирически. Мы знаем конкретные факты, но довольно плохо – связи между ними. Дальше тексты указывают на распространение религии Света начиная с более западных областей Ближнего Востока, близких к Египту, в сторону Ирана. Здесь существенна деятельность пророка Мани, основателя манихейства [Arnold-Döbben 1978; Asmussen 1966; 1975; Bang 1925; Bianchi 1988; Hitch 1993]. Манихейство – пример поздней религии того периода, который в более общем смысле, чем у Ясперса (без хронологических ограничений), можно назвать «осевым временем», т. е. временем появления больших философских, религиозных учений, касающихся условий человеческого существования. В это время складывается манихейская религиозная философия, предполагающая противопоставление двух начал: одно связано со Светом, другое – с Тьмой. Религии Ирана и среднеазиатское манихейство можно рассматривать как быть может наиболее развитое ответвление митраизма и гностицизма, продолжающее идеи его ближневосточных (прежде всего египетско-коптских) основателей. В нем соединились характерные черты, символы и термины нескольких великих религий времени, которое вслед за К. Ясперсом и называют осевым, и непосредственно за ним следующего периода, когда наблюдается развитие тех же направлений. С этой точки зрения манихейство можно рассматривать как удачно выстроенный мост между разными религиями Востока и Запада, осуществляющий их синтез в духе синкретизма. По другому пониманию, это скорее нечто вроде барочной эклектической смеси разных религий, которую в современных терминах можно было бы назвать «постмодернистской». На распространение таких гибридных религий

inslav

указывал Э. А. Грантовский [Грантовский 1971; 1988], отмечая роль в них иранского элемента. В свете приведенных фактов кажется возможным распространить такую характеристику и на раннюю восточнославянскую религию. Ее можно охарактеризовать как гибридную, сложившуюся под влиянием древнеиранской. Та раннеславянская религия, которую по традиции именуют языческой, представляла собой одну из вариаций евразийских религий Света, в языковом выражении опиравшихся на терминологию иранского происхождения. Проведенные сравнения позволили предположить влияния, наложившиеся на праиндоевропейское наследие и обогатившее его вместе с перекрестными общеевразийскими мотивами, вероятно восходящими к древнеегипетским и другим древневосточным. Понятие «иранизованных» традиций славянские могут разделить с армянской и тохарской, но сами они служат для дальнейшего транслирования в другие индоевропейские, как албанская, цыганская и другие балканские. При изучении распространения религии света по Западной и Центральной Евразии предположительный начальный очаг можно искать в Египте перед Амарнским периодом и после него. В дальнейшем движении на Восток мифологические представления, в центре которых были поклонение Огню (особенно у иранских народов и всех испытавших, как славяне, их прямое влияние) и разным его небесным и земным формам, Солнцу и Луне, взаимодействовали с дуалистическими религиями типа зороастризма и маздовского учения, раннего гностицизма, манихейства. У славян среди терминов, объясняемых иранским религиозным влиянием, есть и такие, которые могут свидетельствовать о воздействии митраизма. При рассмотрении ранних форм поклонения Солнцу и развившихся из них евразийских вариантов почитания Света, Огня, Солнца и Луны в дуалистических учениях, обладавших рядом общих черт, выявляются следы ранних ирано-славянских контактов, касающихся этих семантических полей, важных и для митраизма.

Сокращения

KBo – Keilschrifttexte aus Boghazköi. Leipzig; Berlin, 1916–.

KUB – Keilschrifturkunden aus Boghazköi. Berlin, 1921–.

Литература

Абаев 1949 – *Абаев В. И.* Осетинский язык и фольклор. М.; Л., 1949.

Абаев 1958–1995 – Абаев В. И. Историко-этимологический словарь осетинского языка. Т. 1–4. Указатели. М.; Л., 1958–1995.

Абаев 1960 – *Абаев В. И.* Дохристианская религия алан // Труды XXV Международного конгресса востоковедов. М., 1960 (переиздание в [Абаев 1990]).

Абаев 1990 – *Абаев В. И.* Избранные труды: Религия, фольклор, литература / Отв. ред. и сост. В. М. Гусалов. Владикавказ, 1990.

Абаев 1995 – *Абаев В. И.* Избранные труды. В 4 т. Владикавказ, 1995.

inslav

Ассман 1999 – *Ассман Я.* Египет: теология и благочестие ранней цивилизации. М., 1999.

Бенвенист 1995 – *Бенвенист Э.* Словарь индоевропейских социальных терминов. М., 1995.

Бойс 2003 – *Бойс М.* Зороастрийцы. Верования и обычаи. М., 2003.

Васильев 1989 – *Васильев М. А.* Боги Хорс и Семаргл восточнославянского язычества // Религии мира. История и современность: Ежегодник, 1987. М., 1989.

Васильев 1993 – *Васильев М. А.* Языческая реформа князя Владимира // Преподавание истории в школе. 1993. № 6.

Васильев 1994 – *Васильев М. А.* Великий князь Владимир Святославич: от языческой реформы к крещению Руси // Славяноведение. 1994. № 2.

Васильев 1999 – *Васильев М. А.* Язычество восточных славян накануне крещения Руси: Религиозно-мифологическое взаимодействие с иранским миром. Языческая реформа князя Владимира. М., 1999.

Вишнев 2006 – *Вишнев В. Г.* Древняя Русь и Иран // Арт&Факт: электронный журнал. 2006. № 4.

Ворт 1978 – *Ворт Д.* Див-Simurg // Восточнославянское и общее языкознание. М., 1978.

Гамкрелидзе, Иванов 2013 – *Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс.* Индоевропейская прародина и расселение индоевропейцев: полвека исследований и обсуждений // Вопросы языкового родства. 2013. № 9.

Грантовский 1970 – *Грантовский Э. А.* Ранняя история иранских племен Передней Азии. М., 1970.

Грантовский 1998 – *Грантовский Э. А.* Иран и иранцы до Ахеменидов. М., 1998.

Дьяконов 1971 – *Дьяконов И. М.* Восточный Иран до Кира. К возможности новых постановок вопроса // История Иранского государства и культуры. М., 1971.

Дьяконов 1990 – *Дьяконов И. М.* Архаические мифы Востока и Запада. М., 1990.

Дюмезиль 1976 – *Дюмезиль Ж.* Осетинский эпос и мифология / Под ред. и с послесл. В. И. Абаева. М., 1976.

Елизаренкова 1995 – Ригведа. Мандалы V–VIII / Подготовка текста Т. А. Елизаренковой. М., 1995.

Золотарев 1964 – *Золотарев А. М.* Родовой строй и первобытная мифология. М., 1964.

Иванов 1985 – *Иванов Вяч. Вс.* Об отношении хаттского языка к северокавказским. / Древняя Анатолия / Ред. В. Г. Ардзинба. М. 1985.

Иванов 1989 – *Иванов Вяч. Вс.* О соотношении археологических, лингвистических и культурно-семиотических реконструкций (На материале комплекса Тоголок-21) // Вестник древней истории. 1989. № 2.

Иванов 2000–2010 – *Иванов Вяч. Вс.* Труды по семиотике и истории культуры. Т. I–VII. М., 2000–2010.

Иванов 2002 – *Иванов Вяч. Вс.* Славянско-арийские (= индоиранские) лексические контакты // Славянская языковая и этноязыковая системы в контакте с неславянским окружением / Отв. ред. Т. М. Николаева. М., 2002.

Иванов 2003 – *Иванов Вяч. Вс.* Евразийские эпические мифологические мотивы. Евразийское пространство. Звук, слово, образ. М., 2003.

Иванов 2010 – *Иванов Вяч. Вс.* Дуальные структуры в антропологии. 2 изд. М., 2010.

Иванов 2011 – *Иванов Вяч. Вс.* Границы митраизма в свете работ В.Н. Топорова // The Balts and the Slavs: spiritual cultures intersections. Vilnius, 2011.

Иванов 2011а – *Иванов Вяч. Вс.* Огонь, Солнце и Свет в языках и культурах древней и средневековой Евразии // Огонь и свет в сакральном пространстве / Ред. А. М. Лидов. М., 2011.

Иванов 2013 – *Иванов Вяч. Вс.* Евразийская религия света и славянское и древнерусское язычество: Материалы к актовой лекции в Москве. 3 сентября 2013 г. М., 2013.

inslav

Иванов 2014 – *Иванов Вяч. Вс.* К происхождению этнонима пруссов // Балто-славянские исследования. XIX. М.; СПб., 2014.

Иванов, Мельчук 1959 – Тохарские языки / Под ред. Вяч. Вс. Иванова, И. А. Мельчука. М., 1959.

Иванов, Топоров 1974 – *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* Исследования в области славянских древностей. М., 1974.

Иллич-Свитыч 1971–1976 – *Иллич-Свитыч В. М.* Опыт сравнения ностратических языков: Сравнительный словарь. М., 1971–1976.

Коростовцев 1976 – *Коростовцев М. А.* Религия древнего Египта. М., 1976.

Кюмон 2002 – *Кюмон Ф.* Восточные религии в Римском язычестве. СПб., 2002.

Лелеков 1978 – *Лелеков Л. А.* Искусство древней Руси и Восток. М., 1978.

Лелеков 1992 – *Лелеков Л. А.* Авеста в современной науке. СПб., 1992.

Лившиц 1962 – *Лившиц В. А.* Юридические документы и письма: Согдийские документы с горы Муг. Вып. 2, М., 1962.

Литвинский, Пичикян 2000 – *Литвинский Б. А., Пичикян И. Р.* Эллинистический храм Окса в Бактрии (Южный Таджикистан). Т. 1. Раскопки. Архитектура. Религиозная жизнь. М., 2000.

Марр 1918 – *Марр Н. Я.* Ossetica-Japhetica // Известия Российской Академии наук. 1918. С. 2069–2100; 2307–2310; 32.

Перепелкин 1934 – *Перепелкин Ю. Я.* О «космополитизме» в египетской литературе эль-амарнского периода // Сборник статей к 40-летию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Л., 1934.

Перепелкин 1967, 1978 – *Перепелкин Ю. Я.* Переворот Аменхотепа IV. Ч. 1–2. М., 1967, 1978.

Перепелкин 1968 – *Перепелкин Ю. Я.* Тайна золотого гроба. М., 1968.

Перепелкин 1979 – *Перепелкин Ю. Я.* Кэие и Семенех-ке-рэ. К исходу солнцепоклоннического переворота в Египте. М., 1979.

Перепелкин 2000 – *Перепелкин Ю. Я.* История Древнего Египта. СПб., 2000.

Попов 2008 – *Попов А. А.* Греко-бактрийское царство. СПб, 2008.

Сарианиди 1996 – *Сарианиди В. И.* Происхождение иранских храмов огня // La Persiae 1'Asia Centrale da Alessandro al X secolo. Roma, 1996.

Сарианиди 2010 – *Сарианиди В. И.* Задолго до Заратуштры (Археологические доказательства протозороастризма в Бактрии и Маргиане). М., 2010.

Сарианиди, Дубова 2013 – *Сарианиди В. И., Дубова Н.* Сокровища древней Маргианы. Ашхабад, 2013.

Седов 1953 – *Седов В. В.* Древнерусское святилище в Перыни // Краткие сообщения Института истории материальной культуры. Вып. 50. 1953.

Седов 1954 – *Седов В. В.* Новые данные о языческом святилище Перуна // Краткие сообщения Института истории материальной культуры. Вып. 54. 1954.

Топоров 1966 – *Топоров В. Н.* Еще раз о природе ведийского Митры в связи с проблемой реконструкци древних индоиранских представлений // Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1966.

Топоров 1973 – *Топоров В. Н.* О семиотическом аспекте митраической мифологии в связи с реконструкцией некоторых древних представлений // Semiotyka i struktura tekstu. Warszawa, 1973.

Топоров 1988 – *Топоров В. Н.* Язык и культура: об одном слове-символе // Балто-славянские исследования. 1986. М., 1988.

Топоров 1989 – *Топоров В. Н.* Об иранском элементе в русской духовной культуре // Славянский и балканский фольклор. Реконструкция древней славянской духовной культуры: источники и методы. М., 1989.

Топоров 1993 – *Топоров В. Н.* Праславянская культура в зеркале собственных имен (элемент *mir-) // История, культура, этнография и фольклор славянских народов: XI Международный съезд славистов. Братислава, сентябрь 1993 г. Доклады российской делегации. М., 1993.

inslav

Топоров 1995 – *Топоров В. Н.* Из «русско-персидского» дивана. Русская сказка *301 А, В и «Повесть о Еруслане Лазаревиче» — «Шах-наме» и авестийский «Зам-язат-яшт» (Этнокультурная и историческая перспектива) // Этноязыковая и этнокультурная история Восточной Европы. М., 1995.

Топоров 1995а – *Топоров В. Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 1. М., 1995.

Топоров 1995б – *Топоров В. Н.* Боги //Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5 т. Т. 1, М., 1995.

Тревер 1937 – *Тревер К. В.* Сэнмурв-Паскудж. Л., 1937.

Фасмер 1986–1987 – *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. Т. 1–4 / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. Изд. 2. М., 1986–1987.

Франк-Каменецкий 1917 – *Франк-Каменецкий И. Г.* Памятники египетской религии в Фиванский период. I // Культурно-исторические памятники Древнего Востока / Под общ. ред. проф. Б. А. Тураева. Вып. 5. М., 1917.

Франк-Каменецкий 1918 – *Франк-Каменецкий И. Г.* Памятники египетской религии в Фиванский период. II // Культурно-исторические памятники Древнего Востока / Под общ. ред. проф. Б. А. Тураева. Вып. 6. М., 1918.

Франк-Каменецкий 1928 – *Франк-Каменецкий И. Г.* Религиозный синкретизм в Египте в Фиванский период // Записки Коллегии востоковедов при Азиатском музее Российской Академии наук. Т. 3. Вып. 1. Л., 1928.

Эдельман 2002 – *Эдельман Д. И.* Иранские и славянские языки. Исторические отношения. М., 2002.

Arcella 2002 – *Arcella S.* I misteri del sole. Il culto di Mithra nell'Italia antica. Napoli, 2002.

Arnold-Döbben 1978 – *Arnold-Döbben V.* Die Bildersprache des Manichäismus. Köln, 1978.

Asmussen 1966 – *Asmussen J. P.* Der Manichäismus als Vermittler literarischen Gutes. Temenos. 1966. № 2.

Asmussen 1975 – *Asmussen J. P.* Manichean literature. Delmare, 1975.

Bailey 1977 – *Bailey H. W.* *Spanta // Die Diskussion um das "Heilige". Darmstadt, 1977.

Bang 1925 – *Bang U.* Manichäische Hymnen // Muséon. 1925. № 1.

Bartholomae 1979 – *Bartholomae Ch.* Altiranisches Wörterbuch zusammen mit Nacharbeiten und Vorabeiten. Berlin; New York, 1979.

Beck 1984 – *Beck R.* Mithraism Since Franz Cumont // Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II, 17.4 , pp. 2002-2115 (переиздание в [Beck 2004]).

Beck 2004 – *Beck R.* Beck on Mithraism. Burlington, 2004.

Benveniste 1932 – *Benveniste E.* Les classes sociales dans la tradition avestique // Journal asiatique. 1932. 221.

Benveniste 1946 – *Benveniste E.* Vessantara Jataka. Paris, 1946.

Bianchi, 1988 – *Bianchi R.* Omogenietà della luce e dualimo radicale nel Manicheismo. Religion in Erde Ägyptens. Beiträge zur spätantiken Religionsgeschichte zu Ehren von A. Bölig. Ägypten und Altes Testament, 14.

Boretzky, Igla 1994 – *Boretzky N., Igla B.* Wörterbuch Romani – Deutsch – Englisch für den südosteuropäischen Raum. Harrassowitz, Wiesbaden, 1994.

Boretzky, Igla 2004 – *Boretzky N., Igla B.* Kommentierter Dialektatlas des Romani. 2 Bände. Harrassowitz, Wiesbaden, 2004.

Boyce 1968 – *Boyce M.* On Sacred Fires of Zoroastrians // Bulletin of the School for Oriental Research. 31, 1.

Bühlig 1978 – *Bühlig A.* Zur Vorstellung vom Lichtkreuze in Gnostizismus und Manichäismus. Gnosis. H. Jonas — Festschrift / ed. B. Aland, Göttingen, 1978.

Compareti 2006 – *Compareti M.* The So-Called *Senmurv* in Iranian Art:A Reconsideration of an Old Theory. Loquentes linguis. Studi linguistici e orientali in onore di Fabrizio A. Pennacchietti (Linguistic and Oriental Studies in Honour of Fabrizio A. Pennacchietti), eds. Pier Giorgio Borbone, Alessandro Mengozzi, Mauro Tosco, Wiesbaden, 2006.

inslav

Cornillot 1981 – *Cornillot F.* L'origine iranienne du nom générique de 'dieu' en slave // Die Sprache. 1981. Bd.27.

Cornillot 1994 – *Cornillot F.* L'aube scythique du monde slave.-*Slovo* (Revue du CERES- Centre d'études russes, eurasiennes et sibériennes). Les mystères de l'aube: Scythe et Slaves < Mongols, Arméniens. Vol. 14.

Dumézil 1966 – *Dumézil G.* La religion romaine archaïque. Paris, 1966.

Fauth 1979 – *Fauth W.* Sonnengottheit (^{d}UTU) und 'Königliche Sonne' (^{d}UTU-*ŠI*) bei den Hethitern // Ugaritforschungen, 11.

Fournet, Bomhard 2011 – *Fournet A., Bomhard A. R.* Response to Alexei Kassian's review of The Indo-European Elements in Hurrian // Journal of Language Relationship / Вопросы языкового родства. 2011. № 5.

Grandet 1995 – *Grandet P.* Hymnes de la religion d'Aton (Hymnes du XIVe siècle avant J.-C.). Paris, 1995.

Hajnal 2004 – *Hajnal I.* Die lydischen a-Stämme // Per aspera ad asteriscos: Studia indogermanica in honorem Jens Elmegård Rasmussen sexagenarii idibus Martiis anno MMIV / Ed. A. Hyllested (Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft, Bd. 112). Innsbruck, 2004.

Hertel 1925 – *Hertel J.* Die arische Feuerlehre. Indo-iranische Quellen und Forschungen. Heft VI. Leipzig, 1925.

Hertel 1927 – *Hertel J.* Sonne und Mitra in Awesta, auf Grund der awestischen Feuerlehre dargestellt. Sächsische Forschungsinstitute zu Leipzig // Forschungsinstitut für Indogermanistik. Indische Abteilung. Veröffentlichung N 6. Indo-iranische Quelle und Forschungen. Heft IX. Leipzig, 1927.

Hertel 1929 – *Hertel J.* Beiträge zur Erklärung des Awesta und des Vedas. Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse, Bd. 40, N 2. Leipzig, 1929.

Hertel 1931 – *Hertel J.* Die awestischen Herrschafts- und Siegesfeuer: mit Text, Übersetzung und Erklärung von Yašt 18 und 19. Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse, Bd. 41. Leipzig, 1931.

Hitch 1993 – *Hitch D.* The Kuchean Hymn in Manichean Script. Tocharian and Indo-European Studies, 1993. vol. 6.

Hocart 1970 – *Hocart A. M.* The Life-giving myth and other essays. Chicago, 1970.

Ivanov 1988 – *Ivanov Vyach. V.* Relations between the Ancient Languages of Asia Minor. Petr Vavroušek–Vladimir Souček (Hg.): ŠULMU. Papers on the Ancient Near East Presented at [the] International Conference of Socialist Countries (Prague, Sept. 30–Oct. 3, 1986). Prag, 1988.

Ivanov 1996 – *Ivanov Vyach. V.* The Baltic God of Light and the Balto-Slavic Word for Star. Res Balticae.Miscellanea Italiana di studi baltici / Eds. P. U. Dini, N. Mikhailov. Pisa, 1996.

Ivanov 1998 – *Ivanov Vyach. Vs.* Horse symbols and the name of the horse in Hurrian // Urkesh and the Hurrians Studies in Honor of Lloyd Cotsen. Urkesh/Mozan Studies 3 / Eds. G. Buccellati, M. Kelly-Buccellati. Malibu, 1998.

Ivanov 1999 – *Ivanov V.* Comparative Notes on Hurro-Urartian, Northern Caucasian and Indo-European. UCLA Indo European Studies Volume 1, 1999. (позднее перепечатано в сборнике в честь А. Б. Долгопольского).

Jakobson 1971 – *Jakobson R.* While reading Vasmer's dictionary // Jakobson R. Selected writings. V. 2. The Hague, 1971.

Jakobson 1985 – *Jakobson R.* Selected Writings. Vol. 7. Contributions to Comparative Mythology: Studies in Linguistics and Philology. 1977–1982 / Ed. Stephen Rudy. The Hague, 1985.

Kassian 2010 – *Kassian A.* Hurro-Urartian from the lexicostatistical viewpoint // Ugaritforschungen. 2010. Bd. 42.

Kemp 2012 – *Kemp B.* The City of Akhenaten and Nefertiti; Amarna and its People. London, 2012.

inslav

Klimkeit 1983 – *Klimkeit H. J.* The Sun and Moon as Gods in Central Asia // South Asian Religious Art Studies Bulletin, 2, 1983.

Klimkeit 1993 – *Klimkeit H. J.* Gnosis on the Silk Road. Gnostic parables, Hymns and Prayers from Central Asia. San Francisco, 1993.

Kloekhorst 2008 – *Kloekhorst A.* Etymological Dictionary of the Hittite inherited lexicon. Leiden. Boston, 2008.

Kramers 1954 – *Kramers J. H.* Iranian Fire-Worship. Analecta Orientalia: Pothumous Writings and Selected Minor Works.Vol. 1. Leiden, 1954.

Lieu 1979 – *Lieu S. N. C.* The Religion of Light. An Introduction to the History of Manichaeism in China. A Historical Survey. Occasional Papers and Monographs, 38. Hong Kong, 1979.

Loma 2006 – *Loma A.* Albano-Caucasica pastoralia // Јужнославенски филолог LXII (2006).

Marquart 1895–1905 – *Marquart J.* Untersuchungen zur Geschichte von Eran // Philologus. 1895, 1896, 1905. Bd. 54, 55; Supplem. 10.

Mayrhofer 1986–2002 – *Mayrhofer M.* Etymologisches Wörterbuch des Altindoarischen. Heidelberg, 1986–2002.

Meillet 1982 – *Meillet A.* Linguistique historique et linguistique générale, Genève, 1982.

Mendizabal a. o. 2012 – *Mendizabal O. L.* and others: Urko M. Marigorta, Andreas Wollstein, Leonor Gusmão, Vladimir Ferak, Mihai Ioana, Albena Jordanova, Radka Kaneva, Anastasia Kouvatsi, Vaidutis Kučinskas, Halyna Makukh, Andres Metspalu, Mihai G. Netea, Rosario de Pablo, Horolma Pamjav, Dragica Radojkovic, Sarah J. H. Rolleston, Jadranka Sertic, Milan Macek, David Comas, Manfred Kayser. Reconstructing the Population History of European Romani from Genome-wide Data // Current Biology. 2012. № 6.

Neu 1996 – *Neu E.* Das Hurritische Epos der Freilassung I. Untersuchungen zu einem hurritisch-hethitischen. Textensemble aus Hattula. Studien zu den Boghazkoy-Texten. Heft 32. Wiesbaden, 1996.

Nikitin, Roth 1995 – *Nikitin A., Roth G.* 'A New Seventh-Century Countermark with a Sogdian Inscription' // The Numismatic Chronicle 1995. No 155.

Orel 2000 – *Orel V.* A concise historical grammar of the Albanian language. Leiden; Boston Köln, 2000.

Parpola 2004 – *Parpola A.* Deciphering the Indus Script. Cambridge, 2004.

Petrosyan 2009 – *Petrosyan A.* The "Eastern Hittites" in the South and East of the Armenian Highland // Aramazd: Armenian Journal of Near Eastern Studies IV. 2009. 1.

Pettipiece 2005 – *Pettipiece T.* A Church to surpass all churches. Manichaeism as a test case for the theory of receptiojn // Laval théologique et philosophique. 2005. 61, 2 (juin).

Provasi 2003 – *Provasi E.* 'Sogdian Farn' // ReligionsThemes and Texts of Pre-Islamic Iran and Central Asia. Studies in Honour of Professor G. Gnoli on the Occasion of His 65th Birthday / Eds. C.G. Cereti, M. Maggi, E. Provasi. Wiesbaden, 2003.

Puhvel 1978 – *Puhvel J.* Mitra as an Indo-European divinity. Acta Iranica. Textes et Mémoires. Vol. IV. Études mitriaques. Leiden; Téhèran; Liège, 1978.

Redford 1984 – *Redford D.* Akhenaten: The Heretic King. Princeton, 1984.

Schallert, Greenberg 2007 – Schallert J., Greenberg M. L. The Prehistory and Areal Distribution of Slavic *gъlčěti 'Speak' // Slovenski jezik – Slovene Linguistic Studies 6. Ljubljana, 2007.

Schmidt 1980 – *Schmidt H.-P.* The Sēmurw. Of Birds and Dogs and Bats // Persica 9. 1980.

Schmidt 1980a – *Schmidt H.-P.* 'The Sīmurgh in Sasanian Art and Literature' // The Journal of the K. R. Cama Oriental Institute 1980. 48.

Schmidt 2003 – *Schmidt H.-P.* Simorgh // Encyclopedia Iranica. Costa Mesa, 2003. Режим доступа: www.iranica.com.

Schwermer 2008 – *Schwermer D. S.* Hittite Prayers to the Sun-god for Appeasing an Angry Personal God: A Critical Edition of CTH 372-4. *"Mon dieu, qu'ai je donc fait".*

inslav

Les prières pénitentielles *(dingir šà-dab-ba)* et l'expression de la piété privée en Mésopotamie / Ed. M. Jacques, Zürich, 2008.
Sergent 1997 – *Sergent B.* Genèse de l'Inde. Paris, 1997.
Singer 2006 – *Singer I.* The Failed Reforms of Akhenaten and Muwatalli // British Museum Studies in Ancient Egypt and Sudan. 6. London, 2006.
Starostin 2002 – *Starostin G.* On the genetic affiliation of the Elamite language // Mother Tongue. 2002. Pp. 147–7. Режим доступа: http://starling.rinet.ru.texts/elam.pdf.
Tongerloo 1991 – *Tongerloo A. van.* Light, More Light // Manichaica Selecta: Studies presented to Prof. J. Ries on the Occasion of his Seventirth Birthday. Manichaen Studies I / Ed. A. van Tongerloo, S. Giversen. Louvain, 1991.
Touraj 1998 – *Touraj D.* On swearing to Mithra in the Armenian and Iranian world in Late Antiquity // CAIS The Circle of Ancient Iranian Studies. 1998.
Trembley 2001 – *Trembley X.* Pour une histoire de la Sérinde: Le manichéisme parmi les peuples et religions d'Asie Centrale d'après les sources primaires. Vienna, 2001.
Turcan 1989 – *Turcan R.* Les cultes orientaux dans le monde romain. Paris, 1989.
Turcan 1993 – *Turcan R.* Mithra et le mithriacisme. Paris, 1993.
Udler 2000 – *Udler R.* The semantics of the term *vatra* in the dialects of the languages of the Balkan-Carpathian area (Based on the General Carpathian Dialectal Atlas, vol. 1, maps 55–59) // Јужнословенски филолог. LVI. 2000.
de Vaan 2004 – *Vaan M. de.* PIE *e in Albanian // Die Sprache. 2004. № 1.
Vernant 2005 – *Vernant J.-P.* Mythe et pensée chez les Grecs: études de psychologie historique (collection La Découverte poche, numéro 13). Paris, 2005.
Watkins 2011 – *Watkins C.* The American Heritage Dictionary of Indo-European Roots. Boston; New York, 2011.
Witzel 2004 – *Witzel M.* Kalash Religion. The Ṛgvedic Religious System and its Central Asian and Hindukush Antecedents // The Vedas: Texts, Language and Ritual / Eds. A. Griffiths, J. E. M. Houben. Groningen, 2004.
Wolf 1993 – *Wolf S. A.* Großes Wörterbuch der Zigeunersprache. Wortschatz deutscher u. a. europäischer Zigeunerdialekte = (Romani tšiw). 2. durchgesehene Auflage, korrigierter Nachdruck der Ausgabe Mannheim, Bibliograph. Inst., 1960. Hamburg, 1987 (Unveränderter Nachdruck, eben da 1993).
Worschitz, Hutter, Penner 1989 – *Worschitz K. M., Hutter M., Penner K.* Das manichäische Urdrama des Lichtes. Studien zu koptischen, mitteliranischen and arabischen Texten. Wien, 1989.
Yoshida 1996 – *Yoshida D.* Untersuchungen zu den Sonnengottheiten bei den Hethitern. Schwürliste, helfende Gottheit, Feste. Heidelberg, 1996.

Список иллюстраций

Рис. 1. Иранские храмы огня (1–7, 8) и маргианский храм Тоголок-21 (9).
№ 1. Чахар-Дих. № 2. Талл-и Чанги. № 3. Тахти Сулейман. № 4. Храм в Сузах. № 5. Шахр. № 6. Кух-и Ходжа. № 7. Храм Окса. № 8. Хатра. № 9. Храм Тоголок-21.
Рис. 2а. Изображения (Сенмурва) из Пенджикента (по Б. И. Маршаку).
Рис. 2б. Согдийские знаки *prn* (Фарна) на монетах.
Рис. 3а. Топкапи (Стамбул): Сенмурв похищает Заля из его гнезда.
Рис. 3б. Реальные и сказочные звери на иллюстрациях к «Шах-наме».
Рис. 4. Орнамент с фантастическими гибридными птицами из Афросиаба.
Рис. 5. Кушанская монета с изображением бактрийского бога, соответствующего индо-иранскому противнику Вритры. На голове у бога птица.
Рис. 6. Митраистическое изображение Бога Солнца как властителя Вселенной (мира).

inslav

Н. Чаусидис
(Скопье)

Зооантропоморфный мифологический персонаж с руками в виде животных

В науке хорошо известны мифологические персонажи с ногами в виде протом животных, которые можно проследить в доисторических, древних и средневековых культурах Европы и Азии (Т. 3: 7,9) [Чаусидис 2010: 207–212; Чаусидис 2005: 168–205]. Археологический материал и другие формы культуры разных эпох и территорий указывают на присутствие подобных мифологических персонажей, у которых соответствующим способом, в виде зооморфных протом изображены руки [Чаусидис 2005: 407–412].

Железный век

Западные Балканы и Северная Италия. Первый представленный здесь ареал таких находок связывается с общностями Западных Балкан и Северной Италии железного века (иаподы, венеты). Одну такую категорию составляют бронзовые подвески – пекторали с трапециевидным корпусом, сопровождаемые со сторон парой зооморфных протом – главным образом, конных. В их верхней части находится кольцевидный сегмент, предназначенный для привешивания, а в нижней – цепочки, которые заканчиваются висюльками (Т. 1: 1–5, 7, 9, 15; Т. 6: 5, 7, 8). Считается, что эти украшения женские, причем находились они на груди или на поясе, выполняя функцию амулетов. Несмотря на их антропоморфный силуэт, для законченности такого впечатления недостает головы с изображенными элементами лица. Внутренняя часть их корпуса заполнена зигзаговым и линейным орнаментом, или штампованными кругами с точкой [Kukoč 2009; Glogović 2009]. Кое-где фигура дополнена животными, которые как бы лезут вверх по фигуре какого-то гигантского персонажа (Т. 1: 9, 15, 19). Антропоморфное толкование подтверждают примеры, где посредством круговых отверстий изображены груди (Т. 1: 2, 5). Незавершенный антропоморфизм не должен порождать сомнений в отношении предложенных толкований, ибо следует иметь в виду, что концепт неизображения головы и лица весьма типичен для доисторических и других архаичных изображений человеческой фигуры. В упомянутом ареале появляются и пекторали, где указанное изображение приближается к мотиву ладьи с птичьими клювами (Т. 1: 18, 19) [Чаусидис 2005:

inslav

408, 409]. В соседних областях Северной Италии находятся примеры, где антропоморфное лицо тоже появляется, но, кажется, на ошибочном месте – на груди фигуры (Т. 6: 5, 7, 8) [Kukoč 2009; Glogović 2009]. На одной подвеске находятся два интересных элемента: птица на груди и лучи около круглого отверстия, что указывает на идентификацию головы изображенного персонажа с солнцем в зените (Т. 1: 4).

В этот период на территории Словении, Хорватии появляется особая группа таких пекторалей, которые также связываются с иаподами. Там над трапециевидным корпусом извивается арка из двух соединенных птичьих (гуси, утки, лебеди) или конных протом, на вершине которой находится закругленный сегмент, предназначенный для подвешивания (Т. 1: 8, 14, 17). На третьем экземпляре этот сегмент преображен в голову с красиво моделированным лицом женщины, шея которой украшена двойным ожерельем. Это придает целому предмету вид женщины, чьи плечи и руки имеют форму изогнутых зооморфных протом. На трапециевидном сегменте (юбке?) находится орнамент, который, по некоторым толкованиям, схематично изображает ту же самую богиню в позе роженицы, представленной с нижнего ракурса [Stare 1970].

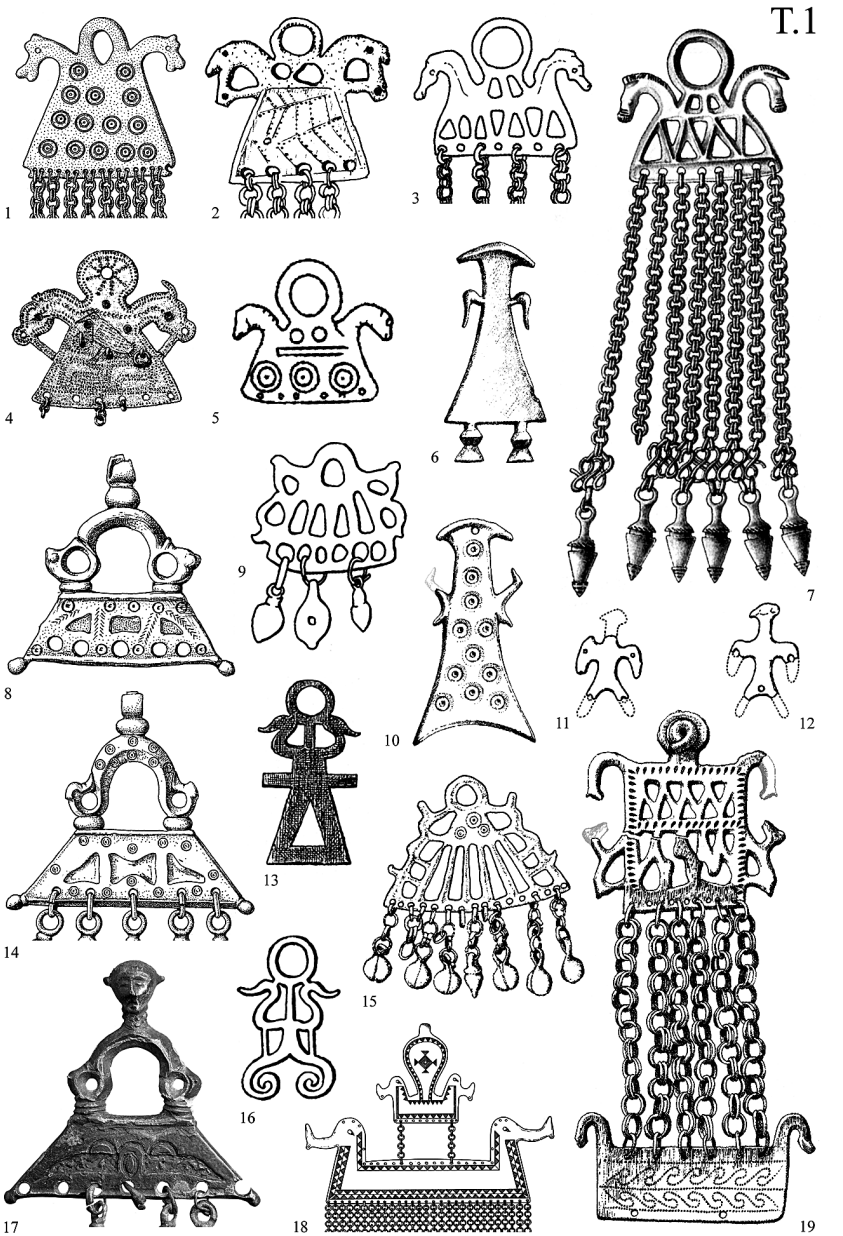
Фигура с руками в виде зооморфных протом на Западных Балканах появляется и на предметах другого типа. Это трапециевидные привески (тип «Прозор») в виде человеческой фигуры, одетой в длинную одежду с плоской шляпой на голове. На месте рук у них изображены птичьи протомы, а в некоторых случаях и целые фигуры птиц (Т. 1: 6, 10). В областях Западных Балкан и Северной Италии такая фигура появляется и на других предметах (Т. 1: 11–13, 16). Она изображается иными способами стилизации, кое-где включена в ладью с птичьими протомами (Т. 2: 10), или в гребни, чьи зубцы формируют широкую юбку фигуры с бахромой (Т. 2: 12, 14) [Kukoč 2009; Gimbutas 2001: 301].

Македония. Персонаж с подобными признаками, но представленный в других обстоятельствах, появляется на особой категории подвесок того же периода, на этот раз на территории Македонии (Т. 2: 1–6, 8, 9, 11). Речь идет о бронзовых чашках, оформленных в виде кубка на тонкой и высокой ножке, у которых птичьи протомы поставлены на ободке или на крышке, или по одной паре на обоих. Сквозь них пробиты отверстия, через которые протягивались веревки для фиксирования крышки и подвешивания предмета, а может быть, и его качания как кадильницы с благовониями, с наркотическими средствами, или как чашки для разбрызгивания какой-то священной жидкости[1]. Несмотря на то, что некоторые исследователи считают эти предметы изображением коро-

[1] Об этих предметах см. [Bouzek 1974: 24–37; Васић 1974: 220–226; Митревски 1988: 84–90; Чаусидис 1988: 71–78].

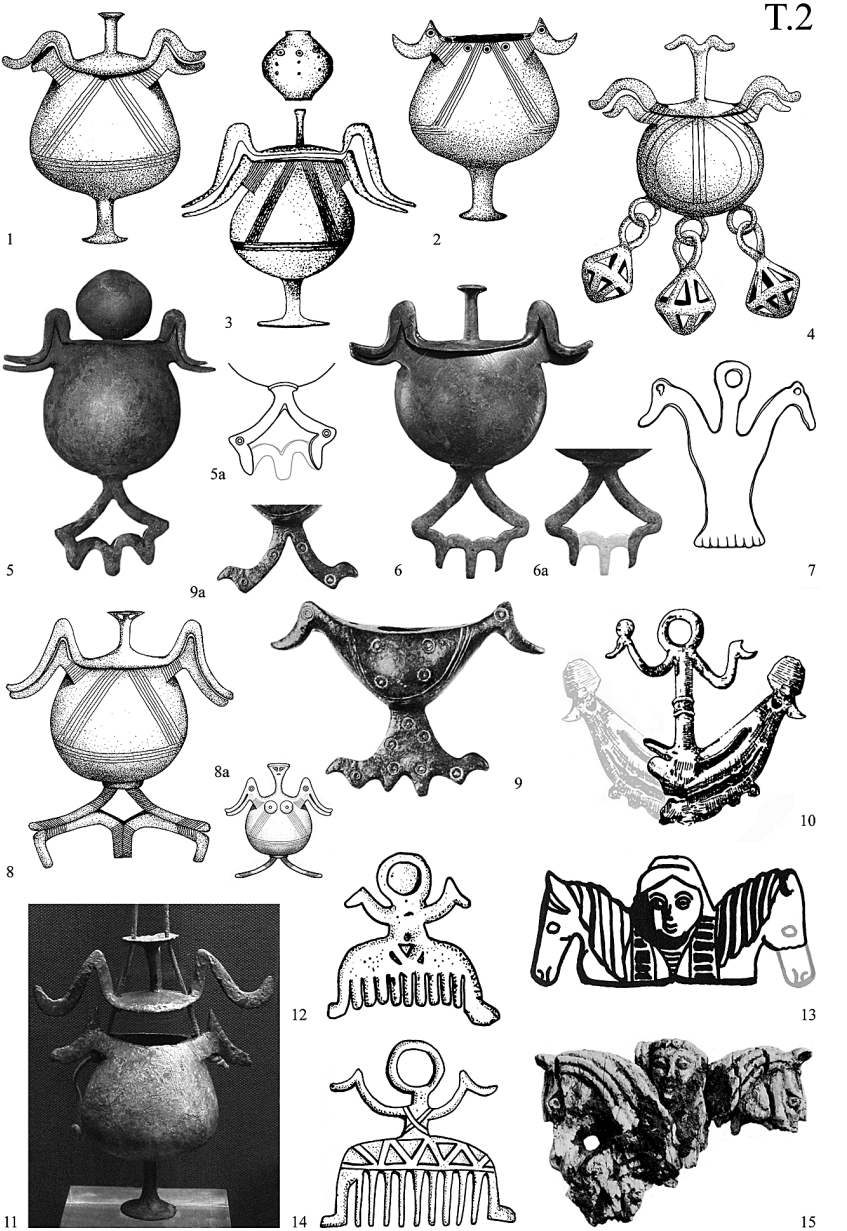
inslav

Т.1



inslav

Т.2



inslav

бочки снотворного мака [Митревски 1988: 84], мы отдаем преимущество толкованиям, в которых речь идет о миниатюрных моделях сосуда. В наших предыдущих исследованиях мы предложили приравнивание этого сосуда к фигуре женщины, так, его ножка означала бы ее сжатые ноги, а крышка с вертикальной ручкой – плечи и шею, причем, как и в предыдущих примерах, в большинстве случаев голова отсутствует. В таком случае парные птичьи протомы могли бы означать зооморфные руки изображенного персонажа, поднятые вверх в позе оранты. Есть примеры, где, подобно западнобалканским пекторалям, на месте ножки кубка с его чашки спускаются цепочки с шумящими висюльками (Т. 2:4) [Чаусидис 1988: 71–78]. У некоторых типов кубка вместо ножек ко дну сосуда присоединены два изогнутых сегмента, которые могут быть остатком ног фигуры, возможно, расширенных в позе роженицы. Отсутствие коленей и ступней могло бы указывать на их метаморфизацию в змею (Т. 2: 8, 8а), тогда как на некоторых экземплярах ощущается силуэт утраченных ног, которые заканчивались в виде птичьих протом (Т. 2: 5, 5а, 6, 6а, 9, 9а). В некоторых случаях на ручке крышки насажена сферическая жемчужина, которая служила для провода веревок, предназначенных для подвески и открывания / закрывания крышки (Т. 2: 3, 5). На иконографическом уровне этот элемент завершает антропоморфный образ этих подвесок, создавая аллюзию головы изображенного персонажа, причем отштампованные на нем кружки с точкой соотносятся с его глазами и носом.

Схематизированную антропоморфную фигуру с руками в виде протом животных можно идентифицировать и на некоторых культовых топориках эпохи железа с территории Болгарии (Т. 2: 7) [Гергова 1982: 21, обр. 8; Bouzek 1974: 20, fig. 3: 2].

В культуре древней Греции и Рима такая гибридная фигура появляется редко по причине ее несовместимости с натуралистическими визуальными концептами этих культур. Примеры, которые мы приводим, связываются с культурой спартанцев и носят характер атавизмов местной архаики и прошедших периодов или же могли возникнуть как продукт влияний соседнего негреческого населения (Т. 2: 13, 15) [Чаусидис 2005: 409].

Средневековье

Антропоморфный персонаж с руками в виде зооморфных протом вновь появляется в Восточной Европе в раннем Средневековье, и при этом на предметах, по форме почти идентичных принадлежащим к железному веку. Особенно впечатляют большим количеством и ясной иконографией две категории украшений.

inslav

Подвески (Финно-угры). Речь идет о бронзовых подвесках (VII–XI вв.) служивших как украшения, предназначенные для зоны женской груди (Т. 3: 1–6, 10). По основной концепции они весьма подобны анализированным выше пекторалям железного века. В этом случае контур их корпуса не трапециевидный, а протомы (на сей раз главным образом конные) арочно согнуты, так, что в некоторых случаях их морды прикасаются к нижней части корпуса. В центре оформлены разные отверстия, а под корпусом спускаются цепочки, с разными шумящими висюльками в виде гусиных или лягушачьих лапок, гирек и колокольчиков [Голубева 1966; Финно-угры 1987]. На некоторых экземплярах кольцо на вершине, предназначенное для подвешивания, получает признаки человеческой головы с лицом, что придает всему предмету вид антропоморфной фигуры с руками в виде протом животных (Т. 3: 2, 4, 5). Сходство этих предметов с упомянутыми выше балканскими пекторалями железного века удивительно, особенно учитывая 1500-летний промежуток между ними [Чаусидис 1994, 137–140; Чаусидис 2005: 409].

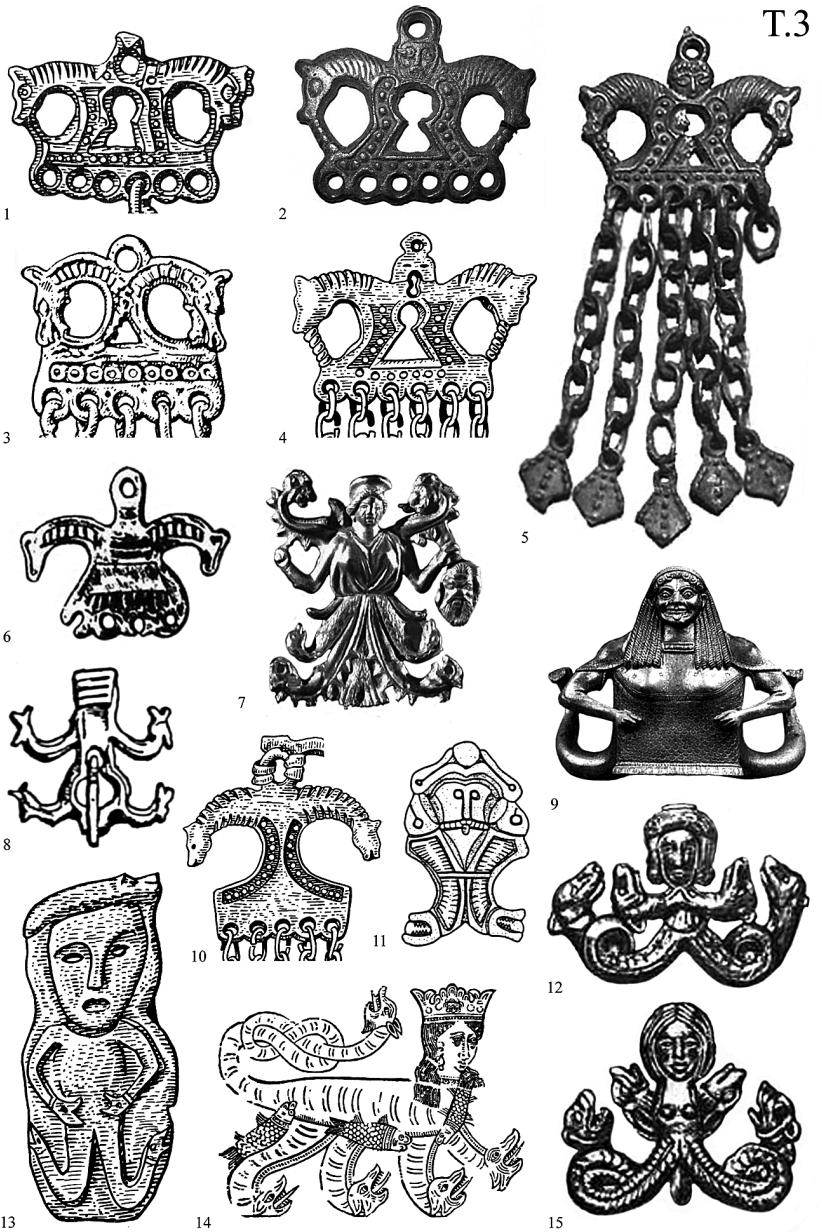
Антропозооморфные фибулы (славяне и анты). Тот же гибридный персонаж появляется и на раннесредневековых украшениях Восточной Европы, которые связываются с антами и славянами (VI–VII вв.). Речь идет о полукруглой пластине фибул, которая изображает небесные зоны Вселенной (ср. Т. 4: 11 и Т. 4: 12)[2]. На ней можно обнаружить фигуру, одетую в кафтан, с расставленными руками, которые заканчиваются протомами птиц, коней, грифонов, козлов и т. д. (Т. 4: 1–4, 7–9, 14). Эта иконография чаще всего представлена в виде силуэта, т. е. контура пластины, без изображения внутренних деталей. Тем не менее, в некоторых случаях она дополнена растительным орнаментом или змеями. И здесь, за несколькими исключениями, изображать лица преимущественно избегают, но при этом в некоторых случаях контур головы реализован детально, с хорошо профилированной прической, которую некоторые исследователи определяют как мужскую[3]. Несмотря на то, что ни на одной фибуле ноги не детализированы, в большинстве случаев они обозначены посредством арки фибулы или пары креплений, которые спускаются вниз от туловища. Пластинка с представленной здесь фигурой завершает картину космоса таким способом, что комбинируется с изображениями мифологических персонажей – представителей его нижних зон, представленных на продолговатой пластине фибул. Чаще всего это стилизованная фигура хтонического ящера (Т. 4: 14) или фигура богини с расширенными ногами в виде зооморфных протом (Т. 4: 3, 4) [Чаусидис 2005: 409–411].

[2] Об этих фибулах (без здесь представленных иконографических интерпретаций) см. [Родникова 2006; 2006а].

[3] Первую идентификацию этого персонажа, без серьезной аргументации, вывел Б. А. Рыбаков [Рыбаков 1953: 61; Рыбаков 1987: 200].

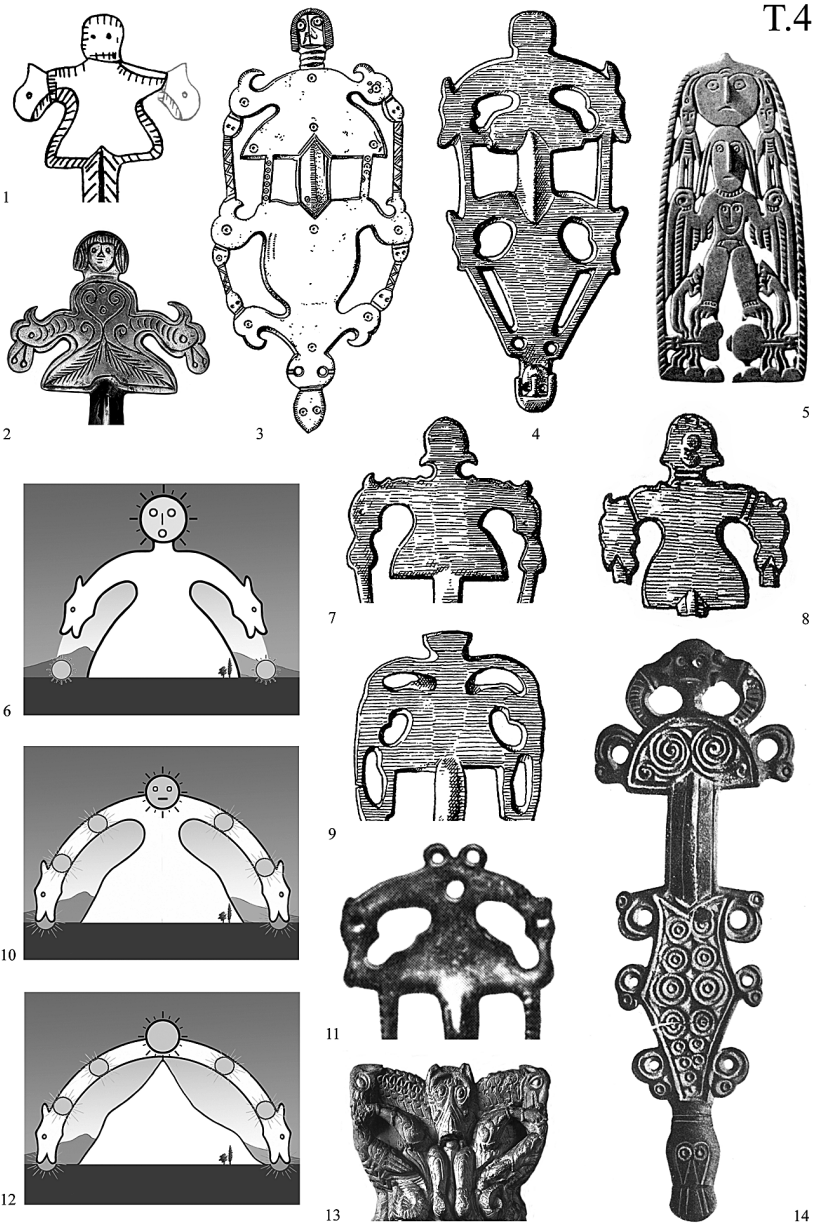
inslav

Т.3



inslav

Т.4



inslav

Предметы классического Средневековья. В средневековом материале появляется фигура, у которой в виде протом животных оформлены и руки, и ноги. В элементарной, а потому и более ясной форме находим ее на одной средневековой финно-угорской аппликации (Т. 3: 13). Такая фигура появляется и на средневековых русских амулетах – «змеевиках», главным образом скрытой в их сложных внутренних деталях (Т. 3: 12, 15). Несмотря на незаметность, ее можно проследить и на раннесредневековых украшениях Восточной и Центральной Европы, включая упомянутые выше антропозооморфные фибулы (Т. 3: 8, 11). Их остатки существуют в виде пережитков и позже, как на представленной миниатюре Мелюзины XVIII в. из России (Т. 3: 14). В свете этих примеров и вообще представленного здесь материала, становятся гораздо яснее необыкновенные фигуры из бестиария европейской романической пластики (Т. 4: 13) [Чаусидис 2005: 184, 185, 409–411; Чаусидис 2010, 210].

Индия, Индокитай

Поиск персонажа с руками в виде протом животных привел нас к архаичным традициям Индии и Дальнего Востока. Наше внимание привлекли мифологические танцовщицы Апсары, которые на более древних культовых рельефах имеют особый жест ладоней, будто преображенных в протомы птиц (Т. 5: 10–12) [Чаусидис 2005: 411; Чаусидис 1994: 137–149]. Подобным образом зооморфизированные руки находим и в традиционных танцах Индии и Индокитая, в которых до сегодняшнего дня важное место занимают жесты и движения рук, называемые «мудры» (Т. 5: 5–9). Значительная часть этих элементов имеет целью преобразить ладони и пальцы танцовщицы в протомы каких-то животных, которые с подниманием и опусканием рук движутся вверх и вниз, с ротацией ладоней поворачивают свои шеи налево и направо, а с движением пальцев открывают и закрывают свои морды или клювы. Такой зооморфный характер подтверждают и названия этих жестов: Hamsasya (лебедь), Mrigashirsha (олень), Simhamukha (лев), Tamrachuda / Sukatunda (петух), Garuda (орел), Mushica (мышь), Bhramara (пчела) [Mudra 2012].

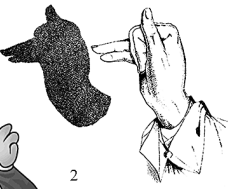
Семиотический анализ

Большинство исследователей удовлетворилось идентификацией фигуры с руками в виде зооморфных протом на народных вышивках [Динцес 1951: 473, рис. 247]. Б. А. Рыбаков попытался аргументировать свою гипотезу, по которой на упомянутых фибулах протомы, направленные кверху, означают небо, в то время как те, что направлены вниз, – землю [Рыбаков 1987: 200–201, 206].

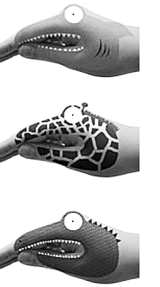
inslav

Т.5

1


2

3


4

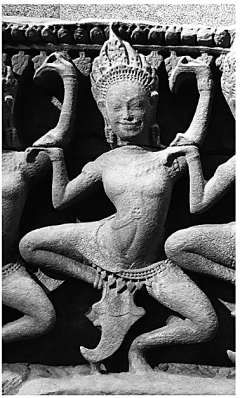
5

8

6

7

9


10

11

12

inslav

Зооморфизированные руки – вода. Если вернуться к представленному археологическому материалу, возникает вопрос, почему в нем доминируют именно водоплавающие птицы (гусь, утка, лебедь) и конь. В рамках представлений о космосе птицы являются классификаторами верхних, т. е. небесных зон, потому что пребывают в этих пределах. Но водоплавающие птицы имеют и другое значение. Они одновременно движутся сквозь все три горизонта Вселенной (летают по воздуху, ходят по земле и плавают по воде), из-за чего имеют значение медиаторов, т. е. переносчиков (воды, солнца, человека) между этими зонами [Маразов 2011: 88–108]. Отождествление птиц с рукой можно оправдать фактом, что и в ней содержатся те же функции (перенесение, взятие из одного места и передача на другое). Подобной является и функция коня, также присутствующего на описанных археологических находках, который со времен его приручения, стал символом перевозки, т. е. транспортировки. Его связь с водой хорошо отражает гиппокамп – мифологический водяной конь, чье лошадиное тело, дополненное рыбными элементами (чешуя, плавники), имело целью представить на визуальном уровне именно эту медиативную функцию упомянутого животного.

Динамические аспекты воды или каких-то других ее эпифаний с характером «животворной жидкости» можем отыскать в элементах выше представленных пекторалей железного века. Сперва это мог быть зигзаговый орнамент на туловище изображенной там фигуры (Т. 1: 2, 3, 7, 19). Если принять во внимание, что чаще всего он имеет значение воды, в этих случаях он должен был кодировать водяной характер упомянутого персонажа. В комбинации с обозначенной женской грудью (Т. 1: 2, 5) и гигантскими размерами – на что указывают маленькие животные, которые лезут вверх по туловищу (Т. 1: 9, 15, 19), – этот орнамент мог бы указывать на какую-то макрокосмическую богиню, размещенную в небесных высотах, чье тело наполнено водой, приравненной к материнскому молоку. В этом иконографическом соотношении динамический аспект воды, т. е. ее движение с неба к земле могут кодировать цепочки, которые спускаются вниз с корпуса пекторалей. Своим трепещущим видом и производимым дребезжащим звуком они могли наводить на мысли о струях и каплях дождя, проливающегося с неба (Т. 1: 7, 15, 19). Упомянутое медиативное значение водных птиц и коней, а также подобное значение руки как органа, который переносит и дает, приводят к предположению, что и зооморфизированные руки должны были кодировать то же действие – как Великая Богиня с неба подает людям животворную жидкость.

На македонских подвесках железного века в виде антропоморфизированных кубков водный характер богини с птичьими руками опреде-

inslav

лен другим способом – посредством уравнивания ее туловища с чашкой сосуда (Т. 2). При этом потоки воды можно узнать в штриховке, вырезанной на реципиенте, в котором, очевидно, хранилась вода или какая-то другая жидкость, отсылающая к ее эпифании. Пара снопов косых линий, возможно, означала проливание потоков с ободка кубка, но и струй дождя, т. е. молока, текущие из грудей божества. При перенесении на макрокосмический уровень бордюр горизонтальных линий, который окружает брюхо сосуда, мог представлять земные воды (реки, озера, моря), в которых заканчиваются небесные потоки (Т. 2: 1–4, 8). Кодирование дождя при помощи цепочек и шумящих подвесок пока подтверждено только на одном экземпляре (Т. 2: 4) [Чаусидис 1988:71–77].

В пользу упомянутых соотношений свидетельствует и тот факт, что финно-угорские подвески носились парой, в области женской груди, и служили, по некоторым фольклорным сравнениям, «сторожами» материнского молока (Т. 3: 1–6, 10) [Голубева 1966: 82, 98]. Такой элемент можно обнаружить и на ряде раннесредневековых антропозооморфных фибул, примером чему является находка из Блажки (Т. 4: 3): здесь из птичьих рук фигуры к продолговатой пластине, которая представляет нижние зоны Вселенной, спускается пара схематизированных змей с головами на обоих краях тела, которые могли означать дождь, среди прочего, ввиду зигзагового орнамента, выгравированного на его поверхности [Рыбаков 1987: 200–202; Чаусидис 2005: 197, 294, 301, 302, 383].

Представленные выше толкования хотя бы опосредованно можно проверить их сопоставлением с письменно зафиксированной мифологической традицией, близкой к приведенным эпохам и культурам. Одну такую возможность дает упомянутая богиня с ногами в виде зооморфных протом – с учетом того, что на некоторых из анализируемых предметов железного века с Западных Балкан и Италии (Т. 1: 16, 19) и кубков из Македонии (Т. 2: 5, 6, 8, 9) фигура с руками в виде протом животных комбинирована и с аналогично оформленными ногами. Эти находки можно сопоставить с изображениями и письменными источниками о причерноморской Змееногой Богине (Т. 3: 7) и ее балканской аналогией. Здесь имеем в виду раннеантичные кратеры из Требениште (Охрид, Македония), которые в наших предыдущих исследованиях мы попытались связать с мифами о Кадме и Гармонии и превращении нижних частей их тела в змей (Т. 3: 9). При этом надо принять во внимание, что некоторые фрагменты этого мифологического цикла обнаруживаются у энгелейцев и иллирийцев – древнебалканских народов, которые непосредственно или косвенно связаны с анализируемыми здесь предметами [Чаусидис 2010; 2010а; 2005: 171–191].

inslav

Возможность более непосредственной связи мифологического персонажа с зооморфизированными руками и древними письменными источниками дают индийские Апсары. Здесь имеем в виду древние изображения, где они представлены как танцовщицы, которые во время исполнения танца превращали свои руки в зооморфные протомы (Т. 5: 10–12). Уже первоначальные исследования этой темы Апсары отсылали к воде посредством своего имени, функции и параллелей с античными нимфам и славянскими русалками и вилами [Чаусидис 1994: 137–149; Чаусидис 2005: 411]. Их теоним восстанавливается посредством соединения индоарийского **ap-* 'вода' и **sar-* 'женщина', т.е. как «водяная дева», что подразумевает женские мифологические персонажи, которые являются покровительницами космических вод, ответственными за их создание и движение по мировому пространству [Трубачев 1999: 33, 70, 71, 226, 253, 270; Ježić 1987: 166–168]. Можно предположить, что танец, который они исполняют, на самом деле побуждал медиацию воды и ее равновесие в космосе. Культурно-историческое оправдание этому сопоставлению можно отыскать в факте, что ведийские и индуистские мифы, в которых они упоминаются, датированы приблизительно временем, совпадающим со временем представленных выше предметов европейского железного века.

Кроме упомянутой этимологии, на связь между Апсарами и водами наводят и некоторые присущие им функции и ритуальные действия. В ведийской и индуистской мифологии место пребывания Апсар – небо, но также земля, реки и горы. Согласно некоторым гимнам, они возникли как продукт пахтания, т.е. взбивания космического молочного океана. Косвенно это подтверждают представления о них как прекрасных, обольстительных и роковых девах, которые музицируют и танцуют, подобно греческим нимфам и славянским русалкам и вилам, чьи связи с водой очевидны [Гринцер 1980: 96]. Накладываются и сравнения с еще одним мифологическим персонажем – богиней Сарасвати, особенно если воду как космический элемент поставить в соотношение с сомой, т.е. амритой – божественным напитком, который падает с неба, а достигая земли, дает людям бессмертие и другие благодати. Несмотря на то, что сома связана и с Апсарами, в более непосредственном отношении она находится с Сарасвати, названной еще и «благозвучной коровой, дающей пищу и воду». В Ведах она – божество воды и рек («мать потоков»), на что указывает и ее теоним, который одновременно представляет собой и имя важнейшей реки ведийских индийцев. В мифах акцентированы также груди и молоко Сарасвати. На ее связь с Апсарами наводит факт, что и она происходит из океана, но также и с неба. Большое значение этой богини отражает тот факт, что священный напиток сому она отдает под охрану гандхарвам. Птичьи признаки определяются

inslav

по тому, что она изображается верхом на павлине или на лебеде и обладает способностью преображать свое тело [Ions 1985: 22, 83, 84].

В одном из гимнов Яджурведы (Тайттирия самхита IV, 3, 11, 7) содержится мифологическая сцена, соответствующая пекторалям Западных Балкан, на которых представлены животные, ползущие по телу богини с зооморфными конечностями (Т. 1: 9, 15, 19): «С помощью неба озаренная Богиня Ночи принимает обряды Солнца. С разных сторон скот останавливается, чтобы поднять глаза, ползая по материнскому подолу» [Gangadhar Tilak 1987: 135]. Балканские манифестации богини космических вод, тождественных священному напитку, можем отыскать в персонаже Амброзии, представленной как кормилица Диониса. Соотношения с нашими темами отражает ее имя, которое означает и одноименный греческий напиток бессмертия, эквивалентный соме и амрите, и некое ритуально-мифологическое действие, в котором этот персонаж преображается в виноградную лозу [Маразов 1992: 136].

Парадигмы мифологического персонажа, имеющего место на финно-угорских пекторалях (Т. 3: 1–6, 10), можно связать и с «девами-лебедями», которые, согласно древним источникам, живут в земле мрака, находящейся в стране северных гор. Существует предположение, что эти персонажи восприняты от этносов, живущих на севере по соседству с древними причерноморскими народами, в пользу чего свидетельствует присутствие аналогичных персонажей и в современном фольклоре североазиатских народов [Бонгард-Левин, Грантовский 1983: 68, 69].

Зооморфные руки – сила и динамика. В основе отождествления руки и животного лежит архетип, универсальный для разных культур и эпох. Руки действуют: защищают, повреждают, создают и уничтожают, они страшные, но также и прекрасные. Из-за этого на подсознательном уровне мы их чувствуем как особые существа со своей волей и характером. Иногда руки нас вообще не слушают, так что мы их ощущаем как особые сущности, функционирующие независимо от нас. Это отношение отраженно во многих действиях, в которых руки превращаются в животных и людей (игры с тенью, разные формы «боди-арта», маппеты в кукольных театрах; Т. 5: 1–4). На более глубоком философско-семиотическом уровне руки функционируют как орудия ума, т. е. сознания. Возможно, именно то, что у нас один мозг и две руки – на противоположных сторонах тела, породило концепт монизма, который неизбежно генерирует дуализм. Две руки – левая и правая, отражают два противоположных аспекта единого, на основе которого могут возникать разные оппозиции: мужское / женское, добро / зло, прогресс / регресс и т. п. Эта структура, спроецированная на уровень неба, переплетается с дуальными мифологическими представлениями о космических процессах.

inslav

Согласно мифологическому мышлению, небо состоит из двух сил, двух сущностей, из которых одна ответственна за прогрессивную фазу солярных циклов, а другая – за регрессивную. В архаических культурах они представлены двумя животными, из которых одно поедает солнце, а другое вновь возвращает его на небо. Подтверждению этого концепта служат многие изобразительные примеры, где глотание и изрыгание заменены катанием солнечного диска или пленением и освобождением какого-то персонажа, который играет роль его персонификации. В таких мифологических картинах чаще всего обозначены три ключевые фазы этого процесса – восход, полдень и закат солнца. Эта визуальная мифологема сжимается в некую идеограмму, в которой небесный свод представлен в виде арочно изогнутого змея с головами на обоих краях тела, который посредством упомянутых действий движет солнце по космосу (Т. 4: 12). В комбинации с горой как небесной опорой он появляется на полукруглых пластинах славянских антропозооморфных фибул (Т. 4: 11, 14) и на представленной группе пекторалей Западных Балкан железного века (Т. 1: 8, 14, 17). На последних восход и заход замещаются пустыми отверстиями, вокруг которых изогнуты птичьи протомы, причем солнце в зените изображено при помощи сегмента на вершине арки. На экземпляре из Улаки солнце в зените преобразилось в человеческую голову, так что целый космос трансформируется в единую сущность, при этом две протомы получают значение зооморфизированных рук макрокосмической фигуры (Т. 1: 17). Подобную трансформацию можно наблюдать и на антропозооморфных фибулах (Т. 4: 1–3, 6, 10, 14).

Диким животным с их анимальной натурой трудно доверить обеспечение гармонии небесных процессов до тех пор, пока звери не превратятся в правую и левую руку изображенного макрокосмического персонажа. Обладающий разумом, чувством порядка и гармонии и властью над своими руками, этот персонаж становится лучшей гарантией стабильности и равновесия солярной динамики и других космических процессов. Посредством такой картины дуальное небо вновь превращается в единую сущность (божество) как гарант гармонии мироздания (Т. 4: 6, 10, 12)[4].

Встает вопрос: можно ли этот персонаж, на который указывают изображения, идентифицировать в вербальных формах мифа? Самым близким к нему нам кажется иранский бог Зурван, чьи древнейшие изображения идентифицируются на луристанских бронзах VIII–VII вв. до н. э. [Ghirshman 1958]. Там он представлен как мужской персо-

[4] См. [Чаусидис 2005: 354–362] (о двояко зооморфизированном небесном своде), [Чаусидис 2005: 407–408, 411–412] (о человеке как факторе порядка и равновесия), [Чаусидис 1994: 137–149].

inslav

наж в сопровождении симметричных животных. Кое-где они соединены с ним как части его тела и даже уравнены с его руками, которые чаще всего вообще не изображены, тогда как в других примерах они существуют как дополнительные зооморфные и даже антропоморфные наросты на его плечах (Т. 6: 10–12). Особенно интересны изображения Зурвана на луристанских «штандартах», где, по нашему анализу, он появляется из тела фаллоса, вероятно представленного как космический праэлемент (Т. 6: 1, 3, 4, 6, 9). На некоторых предметах пару протом он держит в руках (придерживание зоомофного неба, Т. 6: 6, 9), но на других они как бы превращаются в его зооморфизированные руки (Т. 6: 1, 3, 4, 10, 12). На ряде бронзовых вещей изображен миф о том, как гермафродитный Зурван рождает своего наследника Ормузда, при этом рождается и нежелательный сын Ахриман, который выходит первым, таким способом, что разрывает грудь своего отца (Т. 6: 6, 9, 11, 12) [Чаусидис 2005: 60–65]. Посредством этой детали появляется возможность связать луристанские бронзы с современными им примерами железного века из Северной Италии, где изображен подобный персонаж, – с зооморфными протомами, похожими на руки, и с человеческим лицом на груди (Т. 6: 5, 7, 8).

Анализированные соотношения между индоарийскими, причерноморскими и балканскими традициями железного века соответствуют теориям о двух направлениях передвижения индоариев из их прародины в Северном Причерноморье на юго-восток к Ирану и Индии и на запад к Балканам и Италии, и всего за несколько веков до изготовления исследуемых нами предметов железного века. Их присутствие на славянских, т. е. антских двухпластинчатых фибулах можно оправдать проживанием части этого индоарийского компонента в Северном Причерноморье вплоть до раннего Средневековья и его влиянием на этногенез славян и антов и конституирование их религии и мифологии. Присутствие персонажа с зооморфными протомами на украшениях финно-угров можно объяснить как продукт взаимных контактов этих народов с индоариями [Клейн 2010: 175–182; Трубачев 1999: 54–60, 66, 73–75, 116–119, 164–167]. Эти соотношения лучше всего подтверждает сходная металлическая пластинка из Велестино (Фессалия), которую можно связать со славянами-велегизитами (датирована VII в., т. е через 1500 лет после луристанских бронз). Фессалийский персонаж появляется в форме, которая не только исключительно близка луристанским, но даже более соответствует архаическим описаниям Зурвана (ср. Т. 6: 2 и Т. 6: 11). В них говорится, что Зурван является гермафродитом: на фессалийской пластинке его бородатое лицо комбинированно с вульвой в нижней зоне туловища. В мифах он именуется как «безначальное время» – здесь

inslav

Т.6

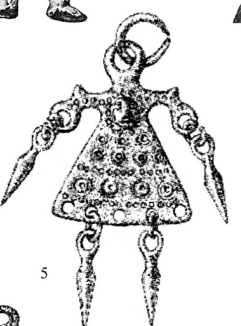
1

2

3

6

4


5

9

7

8

10

11

12

inslav

его тело представлено как небесный свод, двигаясь по которому, солнце создает время. Близкие соотношения можно констатировать и в рамках средневековых украшений финно-угров (ср. Т. 6: 6, 9, 11, 12 и Т. 4: 5) [Чаусидис 2005: 388–402].

Литература

Бонгард-Левин, Грантовский 1983 – *Бонгард-Левин Г. М., Грантовский Э. А.* От Скифии до Индии. М., 1983.

Васић 1974 – *Васић Р.* Бронзе из Титовог Велеса у музеју Бенаки // Жива Антика. 1974. № 24.

Гергова 1982 – *Гергова Д.* Постижения и проблеми в проучването на ранножелязната епоха в Тракия // Археология. 1982. № 3–4.

Голубева 1966 – *Голубева Л. А.* Коньковые подвески из Верхнего Прикамья // Советская археология. 1966. № 3.

Гринцер 1980 – *Гринцер П. А.* Апсара // Мифы народов мира / Отв. ред. С. А. Токарев. Т. 1. М., 1980.

Динцес 1951 – *Динцес Л. А.* Древние черты в русском народном искусстве // История культуры Древней Руси. Т. 2. М.–Л., 1951.

Клейн 2010 – *Клейн Л. С.* Время кентавров. Степная прародина греков и ариев. СПб., 2010.

Маразов 1992 – *Маразов И.* Видимият мит – Искуство и митология. София, 1992.

Маразов 2011 – *Маразов И.* Мистериите на Кабирите в Тракия. София, 2011.

Митревски 1988 – *Митревски Д.* Карактеристични форми на «Македонски бронзи» од наоѓалишта по долината на Вардар // Macedoniae acta archaeologica. 1988. № 9.

Родникова 2006 – *Родникова В. Е.* К вопросу о типологическом развитии антропозооморфных фибул (простые формы) // Российская археология. 2006. № 3.

Родникова 2006а – *Родникова В. Е.* К вопросу о типологическом развитии антропозооморфных фибул (сложные и двухпластинчатые формы) // Российская археология. 2006. № 4.

Рыбаков 1953 – *Рыбаков Б. А.* Искусство древних Славян // История русского искусства. Т. I. М., 1953.

Рыбаков 1987 – *Рыбаков Б. А.* Язычество древней Руси. М., 1987.

Трубачев 1999 – *Трубачев О. Н.* Indoarica в Северном Причерноморье. Реконструкция реликтов языка. Этимологический словарь. М., 1999.

Финно-угры 1987 – Финно-угры и балты в эпоху средневековья / Отв. ред. Б. А. Рыбаков. М., 1987.

Чаусидис 1988 – *Чаусидис Н.* Симболиката и култната намена на «македонските бронзи» // Жива антика. 1988. № 38/1–2.

Чаусидис 1994 – *Чаусидис Н.* Митските слики на Јужните Словени. Скопје, 1994.

Чаусидис 2005 – *Чаусидис Н.* Космолошки слики (симболизација и митологизација на космосот во ликовниот медиум). Т. I–II. Скопје, 2005.

Чаусидис 2010 – *Чаусидис Н.* Древние элементы в иконографии раннесредневековых украшений Восточной и Центральной Европы и Балкан // Лесная и лесостепная зоны Восточной Европы в эпохи римских влияний и Великого переселения народов. Конференция 2, ч. 2 / Отв. ред. А. М. Воронцов, И. О. Гавритухин. Тула, 2010.

inslav

Чаусидис 2010а – *Чаусидис Н.* Требенишките кратери и митот за Кадмо и Хармонија // Macedoniae acta archaeologica. 2010. № 19.

Bouzek 1974 – Bouzek J. Graeco-Macedonian bronzes. Praha, 1974.

Gangadhar Tilak 1987 – Gangadhar Tilak B. Arktička pradomovina Veda. Beograd, 1987.

Ghirshman 1958 – Ghirshman R. Notes Iraniennes VIII. Le Dieu Zurvan sur les Bronzes du Luristan, Artibus Asiae. Vol. 21, No. 1.

Gimbutas 2001 – Gimbutas M. The Language od the Goddess, New York, 2001.

Glogović 2009 – Glogović D. Gospodarica konja na željeznodobnim privjescima iz Kastva i Grobnika // Vjesnik arheološkog muzeja u Zagrebu. 3 ser. XLII. Zagreb, 2009.

Ions 1985 – Ions V. Indiska mitologija. Ljubljana, 1985.

Ježić 1987 – Ježić M. R'gvedski himni. Izvori indijske kulture i indoeuropsko nasljeđe. Zagreb, 1987.

Kukoč 2009 – Kukoč S. Japodi – fragmenta symbolica. Split, 2009.

Mudra 2012 – Mudra // Mystical myth. Режим доступа: http://www.bellaterreno.com/art/a_religion/buddhism/buddhist_mudra.aspx.

Stare 1970 – Stare F. Upodobitev rojstva na pektoralu iz Ulake na Notranjskem // Vjesnik arheološkog muzeja – Zagreb. 1970. ser. III – sv. IV.

Иллюстрации

Т. 1. Западные Балканы: 1, 9, 15. Кастав; 2, 7. Езерине; 3. Дренов Кланац; 5, 8, 14. Виница; 6, 10, 11. Прозор; 12, 19. Комполье; 17. Улака. **Италия:** 4. Санценно; 13. Эсте; 16. Болонья; 18. Пиценум.

Т. 2. Р. Македония: 1, 4, 5, 8. Гевгелия; 2. Грчиште; 3. Марвинци; 9. Раданье; 11. Велес. 6. Неизвестное место находки (коллекция в Мюнхене). 7. Бабяк, Болгария. 10. Венгрия. 12, 14. Латенская культура, Швейцария. 13, 15. Спарта, Греция.

Т. 3. Российская Федерация: 1. Городище Искер, Тобольск; 2. Сайгатинский могильник, Тюменская обл.; 3. Прикамье; 4. Чермисское, Свердловская обл.; 5. Заозерье (территория народа весь); 6. Ломоватовская культура, Верхнее Прикамье; 7. Куль-оба, Красногвардейский район; 10. Веселовский могильник, Шахунский район; 12. Белгород; 13. Городище Кип, усть-ишимская культура, Среднее Прииртышье; 14. Резьба по дереву (Россия, XVIII век); 15. Чернигов. 8. Афины (?), Греция; 9. Требениште, Охрид. Р. Македония. 11. Шветцингерн, округ Рейна-Некара, Германия.

Т. 4. Украина: 2. Мартыновка, Черниговская обл.; 3. Блажки, Зеньковский район, Полтавская обл.; 4, 7, 9, 11, 14. Пастырское, Черкасская обл.; 8. Тростянец. 1. Пузино, Белгородская обл., Россия. 6, 10, 12. схемы (Н. Чаусидис). 13. Дижон, Франция.

Т. 5. 1. Кукольный театр (маппеты). 2. тени на стене; 3, 4. боди-арт. 5–7, 9. жесты руках (мудры), Индия. 8. Традиционный индийский танец. **Кампучия:** 10. Ангкор Тхом, Байон; 11. Ангкор Ват; 12. Преа Хан, Ангкор.

Т. 6. 1, 3, 4, 6, 9, 10–12. Луристан, Иран. 2. Велестино, Фессалия, Греция. **Северная Италия:** 5. Неизвестное место находки; 7. Мечел; 8. Южный Тироль.

inslav

А.В. Гура
(Москва)

О трансформации сакрального текста в фольклоре (Въезд Христа в Иерусалим и балканская легенда о свадьбе Солнца)[1]

1. Сюжет о несостоявшейся свадьбе Солнца известен у балканских и балтийских народов. Он существует в различных вариантах, главным образом прозаических, реже – песенных, в том числе таких, которые отличаются своими специфическими или уникальными деталями. Так, в одном тексте из Герцеговины за невестой посылают небесную свадебную дружину, состоящую из святых, а Солнце на рассвете похищает невесту, забирая ее к себе [Врчевић 1883: 71–72]. В других вариантах Солнце уже сочеталось браком, но либо, как в родопско-болгарском варианте, он не вступил в силу из-за затянувшегося ритуального молчания новобрачной, ставшего причиной повторной женитьбы Солнца на Утренней звезде [Родопи 1994: 10; АЕИМ 879-II: 47; Матов 1894: 303; Георгиева 1993: 83], либо, как в литовском и латышском – брак распадается вследствие измены с Утренней звездой одного из супругов (в данном случае измены Месяца Солнцу как своей жене) [Laurinkiene 2003: 255]. Иногда отсутствует сам мотив свадьбы Солнца, но при этом у Солнца имеется дочка, похищенная им на небо и возвращенная потом оленем на землю (в греческом варианте [Георгиева 1993: 21]; см. также: [Матов 1894: 303–308]), или же рождение у Солнца детей в браке заменяется возможным созданием Богом при сотворении мира не одного солнца, а нескольких (в варианте румынских валахов [Березкин ССО; Johns 2005: 269]). В балкано-балтийских вариантах сюжета отмена свадьбы Солнца вызвана опасностью рождения у него детей, которые сожгут все живое на земле. Лишь в одном известном нам тексте легенды из северо-восточной Болгарии (из Варненского округа [Кючукова 1938: 111]) говорится, что у Солнца в браке родился ребенок, которого Солнце взяло к себе на небо, чтобы научить так же, как он, греть землю; из-за наступившей в

[1] Работа выполнена в рамках проекта «Мир и человек в этнолингвистическом словаре “Славянские древности” (к 90-летию со дня рождения академика Н. И. Толстого)» (РФФИ 12-06-00048-а).

inslav

итоге засухи так потрескалась земля и высохли реки, что люди упросили Бога забрать этого ребенка[2].

Интересующий нас сюжет географически представляет собой два компактных изолированных ареала. Эпицентр распространения его находится на Балканах. Наиболее полные и близкие варианты зафиксированы у болгар, македонцев и восточных сербов, а маргинальные, менее сходные с ними, – у балтов, румын и греков.

2. В болгарской, румынской и латышской традициях избранницей Солнца в легенде является Луна, выступающая в некоторых текстах как его сестра [Георгиева 1993: 21; ЕБ 1985: 37; Кузнецова 1998: 78; Березкин С35; Березкин ССО; Beza 1928: 16–18; Laurinkiene 2003: 254, 255]. В легендах из северо-западной, южной и восточной Болгарии, южной Македонии, юго-восточной Сербии и северной Хорватии это девушка – *Грозданка* [АЕИМ 879-II: 47; Георгиева 1993: 21, 83–84; Стойнев 2006: 303; Матов 1894: 295, 301; Trstenjak 1868: 23], *Марийка* [Родопи 1994: 10; Матов 1894: 295], *Драганка* [Кючукова 1938: 111], *Добринка* [Кръстева 1943: 128], *Наста* [Георгиева 1993: 21, 84; Матов 1894: 297–298; Valjavec 1867: 93–94] и др. [Велчева: 55; ЕБ 1985: 37; Маринов 1891: 5; Цепенков 1895: 138–139; Ђорђевић 1958: 293; Ђорђевић 1988: 468][3], от которой в некоторых вариантах сюжета происходит ласточка [Родопи 1994: 10; АЕИМ 879-II: 47; Гура 1997: 619; Георгиева 1993: 21, 83–84; Матов 1894: 298, 321–323; Valjavec 1867: 93–94]. В варианте из Герцеговины – *Яня*, отождествляемая со св. Анной, матерью Девы Марии и бабушкой Христа [Врчевић 1883: 71–72], а у болгар Юго-Восточной Фракии – «вихрушка», т. е. вихрь как женский персонаж [Касабова 1940: 124].

Инициатор женитьбы – Бог (у болгар Софийского окр. [Стойков 1893: 134; Иванов 1970: 348–349; Dähnhardt 1907: 129–130] и македонцев р-на Велеса [Ецов 1895: 132]), «Цар небесни» (в Герцеговине [Врчевић 1883: 71–72]), еж (у македонцев Прилепского округа [Цепенков 1895: 138; ЕБ 1985: 37]), звери (так наз. *староверци*) (у прилепских македонцев [Цепенков 1895: 139; Dähnhardt 1907: 130–131]) или само Солнце (у сербов, болгар и македонцев [Јанковић 1951: 63–64; Березкин ССО;

[2] Мотив детей Солнца не как предотвращаемая угроза, а как уже существующий факт встречается в легендах ряда народов Африки и Юго-Восточной и Южной Азии (Бенин, Того, Камерун, полуостров Малакка, Индонезия, Филиппины, дравиды центральной Индии и др.), в которых эта исходная проблема решается путем обмана Солнца Луной (выступающих как братья, брат и сестра и лишь изредка как супруги): Луна обманом, заранее спрятав своих детей, заставляет Солнце избавиться также и от своих – съесть их, убить или сбросить с неба. Мотив отмены космического брака известен за пределами Европы лишь у дравидов центральной и юго-восточной Индии, но в их мифах жениться собирается Небо на Земле и угроза другая: боги не допускают их брак, опасаясь, что они всех раздавят [Березкин ССО].

[3] См. также указание на греческую песню о любви Солнца к земной девушке с мотивом вражды Солнца с Месяцем и звездами: [Цивьян 1988: 236].

inslav

Стойков 1892: 131; Кузнецова 1998: 78; Маринов 2003: 29; Березкин С35; Ценев 2004: 36–37]). Иногда Солнце даже советуется со старыми людьми, стоит ли ему жениться (во врачанском варианте из северо-западной Болгарии [Кунов 1940: 114]). Солнце едет по свету искать себе невесту верхом на ослице (у сербов р-на Пирота [Ђорђевић 1958: 293; Николић 1928: 108]), а дьявол едет верхом на козле (у болгар [Георгиева 1993: 83]) или бежит на зайце, рассерженный на то, что Бог не пригласил его на свадьбу Солнца (у болгар Софийского окр. [Стойков 1893: 134; Георгиева 1993: 83; Иванов 1970: 348–349; Dähnhardt 1907: 129–130]. В некоторых болгарских вариантах осел имеется у дьявола [Икимов 1893: 167]. Иногда на осле едет на свадьбу и еж: у македонцев Прилепа еж садится на осла и едет на собрание зверей, задумавших женить Солнце [Цепенков 1895: 139], у юго-восточных сербов еж верхом на осле едет в свадебной процессии «сватов» на свадьбу [Ђорђевић 1988: 468; Чајкановић 1898: 324], а у болгар еж на осле приезжает на свадьбу Солнца или идет к Солнцу с ослом или с конем [Кунов 1940: 114; Георгиева 1993: 21; Кузнецова 1998: 78].

Аргумент против свадьбы Солнца всегда один – его дети сожгут весь мир, а способы предотвращения катастрофы различны и, как правило, наглядны. Так, в некоторых болгарских вариантах легенды дьявол, узнав новость о предстоящей свадьбе, пускает своего козла пастись на зеленой траве, велит козлу [Георгиева 1993: 83] или ослу [Икимов 1893: 167; Johns 2005: 268; Березкин ССО] пить быструю воду, потому что реки скоро высохнут. Еж дает своему ослу есть камни вместо сена, объясняя, что скоро, кроме камней, есть будет нечего, – это наиболее распространенный довод в болгарской, македонской и сербской традициях: еж с ослом идет к Солнцу, привязывает осла и дает ему есть камень (у болгар Врачанского и македонцев Прилепского окр. [Кунов 1940: 114; Вражиновски 1998: 42–43]); приезжает на осле на собрание зверей, обсуждающих женитьбу Солнца, привязывает его к дереву и дает ему кучу камней вместо сена (у македонцев Прилепа [Цепенков 1895: 139–140]); во время остановки по пути на свадьбу набирает камней и кормит ими осла (у сербов [Ђорђевић 1988: 468; Чајкановић 1898: 324–325]); на свадьбе Солнца кладет в кормушку своему ослу камни (у болгар и сербов [Маринов 2003: 29; Березкин С35; Јанковић 1951: 63–64; Березкин ССО]) или своему коню камень вместо сена (у болгар [Георгиева 1993: 21; Кузнецова 1998: 78; Березкин С35]); сам еж на свадьбе грызет камень (у болгар [Кръстева 1943: 128; Кузнецова 1998: 78; Березкин С35; Березкин ССО]). В варианте из южной, Вардарской, Македонии св. Петр на свадьбе в Петров день, в разгар летнего зноя, разводит еще и большой, как на Рождество, огонь, на котором печет сало (в общине Кавадарци [Вражиновски 1998: 42]). Бог узнает от дьявола через подосланную к нему пчелу о последствиях

inslav

рождения нескольких солнц (у болгар, в частности, в Софийском окр. [Стойков 1893: 134; Иванов 1970: 348–349; Dähnhardt 1907: 129–130; Икимов 1893: 167; Johns 2005: 268; Березкин ССО; Березкин С35; Георгиева 1993: 83; ЕБ 1985: 37]); черепаха предупреждает Бога, что земля сгорит (в одном македонском варианте из р-на Велеса [Ецов 1895: 132; Смирнов 1904: 414–415]); лягушки жалуются Богу, что высохнут водоемы (в литовском варианте [Березкин С35; Березкин ССО; Лёбите 1965: 400]).

Свадьбу отменяет Бог или само Солнце отказывается от женитьбы. По легенде из юго-западных Родоп, Бог не разрешает Солнцу и Луне светить одновременно на небе (область Чеч [Родопи 1994: 10]). Согласно некоторым другим болгарским текстам, животные разделяют Солнце и Луну, чтобы они никогда не встречались [Георгиева 1993: 21; Кузнецова 1998: 78; Березкин С35][4], или же мать препятствует свадьбе Солнца с сестрой Луной [Георгиева 1893: 21], и в результате они встречаются только раз в году во время летнего солнцестояния. В румынской легенде во время бракосочетания к Луне протягивается рука, которая сбрасывает ее в море [Березкин С35; Beza 1928: 16–18; Mailand 1886: 3]. В сербских и македонских легендах Солнце из-за неудавшейся свадьбы садится в море, не желая больше светить на небе [Ђорђевић 1988: 468; Ецов 1895: 132; Смирнов 1904: 414–415; Цепенков 1895: 139, 140; Ценев 2004: 36–37; Георгиева 1993: 21]. У болгар за спасение от сожжения Бог благословил пчелу и ее мед, сделав его самым сладким [Стойков 1893: 135; Иванов 1970: 348–349; Dähnhardt 1907: 129–130; Георгиева 1993: 83], у македонцев Велеса – черепаху, за то что она единственная из зверей не пошла на свадьбу Солнца, и дал ей панцирь, чтобы у нее всегда была тень [Ецов 1895: 132; Георгиева 1993: 83]. А ежу, согласно одной болгарской версии, само Солнце подарило иголки, чтобы звери, сердитые на то, что он расстроил им свадебный пир, не обидели его [Кузнецова 1998: 78; Березкин С35; Березкин ССО].

3. К основным и наиболее стабильным элементам сюжета относятся: Солнце и его оппонент (еж, дьявол, св. Петр); осел, принадлежащий в разных вариантах то одному из них, то другому; камни в качестве пищи; мотивы брака и его отмены, рождения многих солнц и гибели всего живого. Противопоставление Солнца и ежа, в разных вариантах чередующегося в этой позиции с дьяволом, показывает дуалистический характер легенды, восходящий к богомильской традиции. Детали, яснее всего выраженные в восточносербском (пиротском) варианте легенды, согласно которому Солнце едет искать себе невесту верхом на ослице

[4] О другой причине временно́го разделения сфер между Солнцем и Месяцем – нарушении Месяцем космического порядка в результате неправильного выбора брачного партнера – говорится в латышских дайнах (см. [Цивьян 1988]).

inslav

[Ђорђевић 1958: 293; Николић 1928: 108], указывают на связь этого фольклорного сюжета с библейским текстом о въезде Христа в Иерусалим на ослице. Рассмотрим все черты сходства обоих сюжетов последовательно.

4. Иисус, едущий на осле, повторяет собой осла, который сам являлся божеством, но в форме еще более древней, нежели Иисус. Осел выступает как ездовое животное божества в древнесемитской и древнегреческой традициях. На ослах ездили цари и судьи в Палестине до времен царя Давида, на осла садилась угаритская морская и небесная богиня Атират; у иудеев, согласно Диодору, вошедшие в иерусалимский Храм греки увидели законодателя Моисея на осле; в древнегреческих мифах верхом на ослах разъезжают Дионис и его свита, на осле он вывозит на небо Гефеста, сброшенного в преисподнюю [Суд. 5, 10; Symbolarium; Lurker 1989: 162; Владимиров 2002: 681; Майкапар 1998]. Мифы о сидящем на осле и тождественном ему божестве, которое въезжает на небо, восходят к почитанию самого осла как божества неба [Фрейденберг 1998: 635, 642–644, 662]. В эпоху поздней античности евреям приписывали некий скрываемый ими самими древний культ осла. Гностики говорили об ослообразности владыки мира Саваофа и о поклонении евреев существу с ослиной наружностью. Римляне наградили иудеев, а затем и всех христиан прозвищем «ослятники, почитатели ослов» [Фрейденберг 1998: 636; Топоров 1988: 264]. Как божество солнечной природы осел издревле был известен у евреев, финикийцев, греков, римлян и некоторых других народов [Фрейденберг 1998: 636–637, 645, 647–648; Топоров 1988: 264–265; Деревенский 2006].

Отголоски древней небесной и солнечной символики осла имеются и у балканских славян, прежде всего у восточной их группы. Например, у болгар медленное движение солнца по небу летом, когда оно за длинный день успевает прогреть землю, сравнивается со скоростью осла, а быстрое движение по небу зимой – со скоростью коня [Томов 1945: 42]. Считают также, что на осле солнце ездит после полудня (медленнее), а на коне до полудня [АЕИМ 881-II: 4, 107]. Македонцы в окрестностях Гевгелии во время грозы удаляли от себя подальше осла и мула из опасения удара грома, так как верили, что их шкура (шерсть) притягивает гром [Тановић 1934: 32]. В южнославянской народной традиции иногда наблюдаются детальные совпадения с античными мотивами, относящимися к солнечной природе осла. Так, в болгарском топонимическом предании о происхождении Гоцеделческого поля к змееподобному чудовищу ламе, жившей в море на месте этого поля и требовавшей человеческих жертв, подсылают осла с подпаленным трутом, которого она проглатывает [Беновска-Събкова 1992: 55]. Ср. в античных романах об осле: на спину ослу Луцию привязывают подпаленную паклю, отчего его

inslav

охватывает зной [Апулей 1956: VII, 19]; от подожженной пакли на спине у осла разгорается костер [Псевдо-Лукиан 1960: 31]. Любопытные детали, созвучные этим архаичным представлениям, мы находим и в масленичном обычае из Билгорая, на востоке Польши: на спину мальчику, ряженому ослом, клали в виде чепрака кусок красного сукна (напоминающий о солнечной природе осла); на шею этому ряженому (подобно ослу как ездовому животному божества в древних традициях) садился другой мальчик, которого называли *Bartoszek*, т.е. звали Варфоломеем, именем одного из двенадцати апостолов Христа (Люблинское воев. [Kolberg 1961–1985-16: 114]).

5. Древние черты осла как небесного животного и божества солнца, как ездового животного божества и символа мира и спасения нашли отражение в ветхозаветном пророчестве о священном царе, грядущем возвестить мир народам («се Царь твой грядет тебе, праведный и спасающий, кроткий, сидящий на ослице и на молодом осле, сыне подъяремной» – в книге пророка Захарии 9, 9) и в евангельском сюжете о въезде Христа в Иерусалим верхом на осле. В преобразованном виде эти мотивы воплощены и в балканской фольклорной легенде о женитьбе солнца.

В основе христианского предания, согласно которому Иисус вошел в Иерусалим через восточные Золотые ворота, лежит, как это показала в свое время О. Фрейденберг, древнее представление о входе солнечного божества в небесный город. Этот вход означал спасение города, избавление его от врагов мрака и смерти. Золото у евреев – символ божественного света, ассоциирующийся с солнцем и Христом одновременно [Niewiadomski 1992: 67]. Городские ворота как граница осмыслялись как ворота небесные. Горизонт представлялся воротами, стоящими у пределов тьмы («того света») и неба («этого света»). Восходящее на востоке солнце, рождаясь каждый день заново, из тьмы преисподней поднималось вверх и входило через ворота на небо. В этих представлениях, заключает исследовательница, – истоки образа «небесного Иерусалима» в Библии [Фрейденберг 1998: 630]. Интересно в связи с этим, что дом Солнца в одном из болгарских вариантов легенды располагается в таком месте на краю света, где небо сходится с землей ([Велчева: 53], см. также: [Маринов 1891: 5].

6. Далее, общеизвестно и сопоставление Христа с Солнцем. Солнце, постоянно восходящее на востоке, – символ бессмертия и воскресения Христа. Христос на мозаике IV в. отождествляется с Гелиосом в лучезарном ореоле на солнечной колеснице или выступает судьей мира, окруженным солнцеобразным нимбом [Бидерманн 1996: 255]. Подобно язычникам, первые христиане молились, обратясь в сторону солнца [SSSL 1996: 120, 135]. В христианских, в манихейских текстах Христос

inslav

традиционно сравнивается с солнцем [МТ; Niewiadomski 1992: 68], в Библии именуется «Солнцем Правды» (Мал. 4, 2). Символическая связь солнца и Христа находит воплощение и в фольклорных текстах, например, в польской сказке, согласно которой у солнца дворец из золота, откуда каждый день выезжает Христос на тройке серебряных коней, запряженных в золотую или алмазную повозку, объезжает в ней на небесах весь свет и сверху смотрит на землю [SSSL 1996: 142]. В польской Силезии в первый день Пасхи хозяева вставали до рассвета, чтобы увидеть Спасителя, который в момент восхода солнца появлялся на солнечном диске в облике пасхального агнца [Niewiadomski 1992: 65, 67, 68; Kolberg 1961–1985-43: 24]. Следы соотнесения Солнца с Христом можно видеть и в балканской легенде о свадьбе Солнца.

7. Фольклорный мотив брака Солнца, в котором он выступает как жених, тоже находит соответствие в Библии. Въезжающий в Иерусалим Христос – это небесное божество, царь, жених и спаситель в одном лице. Евангельский эпизод торжественного въезда в город божества спасения завершается священным браком с божеством города и отправлением в свое местопребывание, в храм. Это въезжающее божество является в Библии царем [Фрейденберг 1998: 631]. Город же в мифологическом аспекте предстает в образе девы (см. [Топоров 1987]). В Откровении Иоанна Богослова, или Апокалипсисе, святой Иерусалим нисходит от Бога с неба как невеста Агнца, украшенная для мужа своего (Откр. 21, 9–10). В отличие от зловещего брака Солнца в народной легенде, в Евангелии это благодатный брак, когда сам город как невеста ждет Небесного Жениха.

8. Однако оба сюжета объединяет сам мотив апокалипсиса, который в фольклорной легенде рисуется как конец света, вызванный испепелением всего живого детьми Солнца. Этот мотив разрабатывается в легенде, как можно полагать, под влиянием манихейских представлений, согласно которым мир в «третьем времени», когда Христос, избранные и прочие воплощения Блага вознесутся на небо, будет охвачен и очищен великим огнем, который продлится 1468 лет, и будет уничтожен им [Элиаде 2002: 329–330].

9. Спасителем мира от сожжения в легенде выступают еж; пчела, но косвенно также и дьявол; св. Петр; царь зверей лев; черепаха или лягушки. В пиротском варианте легенды эпизод с ежом, преграждающим дорогу Солнцу верхом на ослице [Ђорђевић 1958: 293; Николић 1928: 108], имеет своим прототипом библейский рассказ о Валаамовой ослице. В нем путь пророку Валааму, призванному моавитским царем Валаком для того, чтобы он предал проклятию израильтян, преграждает ангел с мечом, посланный Богом. Валаам видит ангела только после того, как ослица заговаривает с ним человеческим голосом (Чис. 22–25). В этом сюжете из

inslav

Пятикнижия, – пишет О. Фрейденберг, – «въезжающий на ослице пророк говорит то же самое, что в <...> евангельском эпизоде говорит Иисус; разница лишь в том, что Валаам имеет в виду реального Израиля, а Иисус пророчит о небесном царстве. Валаам выполняет функцию спасителя израильтян; он спасает их от гибели и заменяет проклятие пророчеством о спасении и о будущем спасителе» [Фрейденберг 1998: 639]. Христос, въезжающий в Иерусалим на ослице, как и Валаам в более ранней версии, – разные воплощения одного и того же мифа о солнечном божестве спасения. Еще одна версия того же мифа, как показала О. Фрейденберг, – это история спасения осла в известном романе Апулея II в. н. э.

10. Вход Господень в Иерусалим предварял страдания, крестную смерть Христа и его последующее воскресение на третий день. Идея воскресения и бессмертия также связана с постоянно восходящим солнцем, о котором легенда из Вардарской Македонии говорит, что оно «не женится, но и не умрет» (Кавадарци, [Вражиновски 1998: 42]). В сербских и македонских вариантах легенды эта идея представлена мотивом погружения Солнца с горя из-за несостоявшейся свадьбы на дно моря, чтобы заснуть или утопиться, откуда петуху удается его заставить вставать по утрам, а по вечерам вновь садиться в море [Ђорђевић 1988: 468; Ецов 1895: 132–133; Цепенков 1895: 139, 140; Ценев 2004: 36–37; Георгиева 1993: 21; ЕБ 1985: 37]. Отсутствие солнца на небе, согласно народной легенде, тоже продлилось три дня.

11. В Евангелии говорится, что для Христа был выбран привязанный осел: «найдете ослицу привязанную и молодого осла с нею» (Мф. 21: 1–11), «найдете привязанного молодого осла, на которого никто из людей не садился» (Мк 11: 1–11). Сходный мотив встречается и в книге Бытия: «Он привязывает к виноградной лозе осленка своего, и к лозе лучшего винограда своего сына ослицы своей» (Быт. 49: 11). Мотив привязанности осла толкуется О. Фрейденберг в том смысле, что он символ солнца, солнечного зноя, начинавшегося после его бездействия, в течение ночи или зимних дней [Фрейденберг 1998: 633]. В македонском варианте легенды еж привязывает осла к дереву (р-н Прилепа [Цепенков 1895: 139]. В одном из сербских вариантов еж привязывает осла к мечу, вынутому им и воткнутому в землю [Чајкановић 1898: 324–325]. Меч в этом тексте опять-таки из библейского рассказа о Валаамовой ослице, в котором путь Валааму преграждает ангел с мечом в руке (а еж в таком случае соответствовал бы ангелу).

12. Валаама как маовитское ослиное божество и осла в народной легенде сближает еще один признак – хромота: в еврейской культовой легенде Валаам выступает как хромой чародей [Фрейденберг 1998: 648], а в фольклорной легенде (в южномакедонском ее варианте из р-на При-

inslav

лепа) еж приводит с собой «крло магаре» – хромого осла, переваливающегося с ноги на ногу [Вражиновски 1998: 42–43].

13. Наконец, мотив камней в евангельском тексте о входе Христа в Иерусалим (а именно, в ответе Иисуса фарисеям, желавшим запретить ученикам славить Его: «если они умолкнут, то камни возопиют», и далее в скорби Иисуса о судьбе Иерусалима: «не оставят в тебе камня на камне», Лк. 19: 40, 44) также нашел свое преломление в народной легенде: это те самые камни, которыми еж кормит своего осла или сам их грызет, опасаясь, что ничем другим скоро питаться не придется.

14. Мудрость ежа и его необычные имена в фольклорных текстах (болг. *дядо Драгич, Тодор, стара вяра, цар, копеле*, макед. *куцкара* и др.) [Георгиева 1893: 21; Кунов 1940: 114, Дживтерева 2001; Вражиновски 1998: 42–43] отсылают нас к другим мифологическим сюжетам, лишь отчасти связанным с данной легендой. Это сюжеты о сотворении мира, в которых важная роль отводится ежу. Сочетание и объединение их с сюжетом нашей легенды – отдельная большая тема, которая требует специального исследования. Очертим кратко лишь некоторые его направления. Прозвище *стара вяра* еж получил, по одной версии, за свою мудрость, когда при сотворении мира он посоветовал Богу путем битья и стегания сжать («съежить») Землю, созданную ровной, без гор и долин, чтобы можно было покрыть ее небесным сводом [Кунов 1940: 114–115], или когда он предотвратил опасный для всех брак Солнца [Маринов 1891: 5; Дживтерева 2001]. По другой версии, это прозвище связано с тем, что еж не только самый мудрый, но и самый старый из всех животных, дольше других живущий на свете [Маринов 1914: 10; Георгиева 1993: 21]. В болгарских загадках еж загадывается как *стар старец* [Дживтерева 2001]. Согласно легенде из северо-западной Болгарии, он получил прозвище *стара вяра* за то, что пережил всемирный потоп: забытый Адамом и Евой, он не попал в ковчег, куда было взято каждой твари по паре (а еж единственный был только мужского пола, отчего был назван *една вяра*), и носился по волнам, свернувшись в клубок [Белова 2004: 277; Дживтерева 2001]. Если первое толкование прозвища *стара вяра* отсылает к богомильской легенде об участии ежа как «сотрудника» Бога в создании земного рельефа (аналогичные сюжеты известны также литовцам и румынам), то второе, характеризующее его как допотопное животное, обнаруживает связи с мотивом «ныряльщика», поднимающего землю со дна первобытного моря при сотворении суши, в другой дуалистической богомильской легенде, в которой ныряльщик (Дьявол, Сатана в облике водоплавающей птицы, архангел Гавриил, лягушка и т. д.) выступает в роли оппонента Бога. Обе легенды, как и легенда об отмене свадьбы Солнца, имеют богомильское происхождение, повествуют

inslav

о начальных временах и встречаются у балканских народов и балтов. Загадочное название ежа *дядо Драгич* в легенде об отмене свадьбы Солнца [Георгиева 1993: 21], возможно, объединяет все эти сюжеты общим мотивом преобразования земного рельефа. Этимологически имя *Драгич* восходит скорее всего к названию дороги (**dorga*) в ее старых, сохранившихся в южнославянских диалектах значениях, связанных с углублениями земной поверхности – той самой, которую еж в легенде помогает Богу уменьшить, делая ее складчатой (серб.-хорв. *драга* 'ущелье, овраг', 'узкий залив', 'долина', словен. *draga* 'канава, ров', 'лощина', 'седловина', 'овраг', см.: [Skok 1971: 429; ЭССЯ 1978: 74–75]). Если же, согласно другой гипотезе, признать родство имени *Драгич* с румынским глаголом *draga* 'очищать дно (залива, реки)' или существительным *dragă* 'землечерпалка' [ИФД], то это даст прямое указание на функцию ныряльщика в легенде о сотворении суши.

Наименование *стара вяра* предполагает наличие двух разных религиозных концепций, старой и новой. Это может быть противопоставление либо язычества и христианства (тогда в собрании зверей «староверцев» можно было бы видеть язычников-солнцепоклонников), либо Ветхого Завета и Нового (эта оппозиция работает в нашей легенде в связи с ослом – богоносцем), либо, наконец, учитывая богомильское происхождение легенд, – противопоставление ортодоксального христианства и гностических ересей. Если разрешить эту проблему и определить ту или иную идеологию в каждом конкретном случае, тогда можно будет понять, почему в одних текстах еж действует заодно с Богом, а в других выступает в позиции его противника; почему его функции сходны то с ангелом и даже с Христом как Спасителем, то с дьяволом; почему обычно он противник, но изредка упоминается и как инициатор женитьбы Солнца; то награждается, то наказывается Солнцем или Богом; действует как оппонент Солнца, но и обнаруживает черты сходства с ним. Ряд параллелей между ежом и Солнцем в легендах, загадках и других фольклорных текстах отмечает болгарская исследовательница С. Дживтерева и высказывает гипотезу об отождествлении ежа с Солнечным божеством древнего космологического мифа: как и Солнце, еж – носитель тайного знания и мудрости, его название *копеле* в загадках объединяет его с Солнцем по признаку безотцовства (в легендах у Солнца всегда есть мать, но нет отца), а название *Илия копилешко* сближается ею с Гелиосом (*Илия – Илиус – Хелиос*) [Дживтерева 2001]. Однако вернемся от гипотез к главной теме нашего исследования и подведем некоторые итоги.

15. Итак, мы имеем три параллельные версии одного мифологического сюжета: сакральную (представленную в Священном писании), светскую литературную (в древнеримском эротическом романе Апулея

inslav

«Метаморфозы, или Золотой осел», и в греческом романе псевдо-Лукиана «Лукий, или осел») и фольклорную (обнаруженную нами в балканской легенде). В основе всех их лежит древний солярный миф.

В античных романах солнечная символика выражается в имени главного героя *Луций, Лукий* (от латинского *Lucius*, что значит ‘световой’, ‘сияющий’), в золоте как атрибуте осла (золотых блестящих украшениях, грузах и т. п.) и в его насмешливом прозвище «огненосец» [Апулей 1956: VII, 20]. Для греков нагруженный золотом осел являлся символом спасения [Фрейденберг 1998: 648]. Однако прежде всего идея спасения в романе Апулея воплощена в истории спасения Луция, в его пути от низменно-чувственной служанки Фотиды к небесной Исиде, переходе от бездуховного ослиного состояния к просветленно-религиозному и посвящению в жрецы этой богини, а также в освобождении и спасении ослом «девицы царской крови» из разбойничьего плена [Полякова 1988: 9, 101]. Роль осла как «богоносца» предстает в античных романах в рассказе о том, как мошенники-содомиты возили на осле по деревням статую Сирийской богини, заставляя ее просить милостыню [Псевдо-Лукиан 1960: 35; Апулей 1956: VIII, 25, 27–29], а мотив торжественного въезда в город – в сценах въезда верхом на осле в город девы, приветствуемой радостными криками толпы («весь город высыпал поглядеть на долгожданное зрелище <...> как дева в триумфе торжественно въезжает верхом на осле» [Апулей 1956: VII, 13]), и въезда в Коринф на богато украшенном золотом осле его хозяина, родовитого и высокопоставленного Тиаза, при стечении больших толп граждан [Апулей 1956: X, 18–19]. Мотив брака и свадьбы претворен в эротическом виде – в сценах совокупления, несущих в себе, по-видимому, первоначальный смысл спасения и избавления от смерти в актах оплодотворения [Фрейденберг 1998: 648]: в соединении Лукия (Луция) в половом акте со служанкой Палестрой [Псевдо-Лукиан 1960: 10–11] или Фотидой [Апулей 1956: II, 16–17], тоже носительницей солнечного начала (имя ее, уменьшительное от греч. φῶς ‘свет’, означает по-гречески ‘светлая’, ‘сияющая’) [Фрейденберг 1998: 647], в соитии осла с богатой красавицей [Псевдо-Лукиан 1960: 50–51], знатной матроной на золотом покрывале [Апулей 1956: X, 19–22] и в осуждении порочной и преступной женщины к публичному соитию («сочетанию законным браком», «славному бракосочетанию») с ослом [Псевдо-Лукиан 1960: 52–53; Апулей 1956: X, 29, 34], а также в бракосочетании Хариты со своим женихом по возвращении их из плена [Апулей 1956: VII, 13–14]. Даже хромота осла не осталась без внимания [Псевдо-Лукиан 1960: 24]. Мы не находим в античных романах об осле лишь однозначного соответствия мотивам камней и меча, которые присутствуют в фольклорной и библейской версиях сюжета.

inslav

Литература[5]

АЕИМ – Архив на Етнографски институт с музей при БАН (София), 879-II, с. 47 [юж. България, Пловдский окр., Пловдивский р-н, Рогош, 1974], 881-II, с. 4, 107 [Пловдивский окр., Карловский р-н, Дылбок извор, 1975, Конуш, 1976], събр. Ж. А. Стаменова, Т. А. Колева; 661-II, с. 33, 570-II, с. 49, 71, 88, събр. И. Георгиева [зап. България].

Апулей 1956 – *Апулей.* Золотой осел. Метаморфозы в 11 книгах / Пер. с латинского М. Кузмина. М., 1956.

Белова 2004 – «Народная Библия»: Восточнославянские этиологические легенды / Сост. и коммент. О. В. Беловой. М., 2004 [сев.-зап. България, Михайловградский окр. (ныне Монтанская обл.), р-н Берковицы (быв. Михайлограда)].

Беновска-Събкова 1992 – *Беновска-Събкова М.* Змеят в български фолклор. София, 1992.

Березкин ССО – *Березкин Ю. Е.* Свадьба Солнца отменена: балканский миф и его истоки // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. Режим доступа: www.ruthenia.ru/folklore/berezkin25.htm [България, Сербия, Румыния, Литва, Латвия, Азия, Африка].

Березкин С35 – *Березкин Ю. Е.* Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам: Аналитический каталог. С35. Космический брак не состоится // Режим доступа: http: //www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/; http: //www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/115_62.htm [Балканы, България, Румыния, Литва].

Бидерманн 1996 – *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов / Пер. с нем. М., 1996.

Велчева – *Велчева В. И.* Етнографско изследване на село Зверино – Врачанско. [б. д.] // Библиотека на Софийски университет «Св. Климент Охридски», архив на С. Романски (София), ркс 34, с. 53, 55, 61 [сев.-зап. България, Врачанская обл., Зверино].

Владимиров 2002 – *Владимиров А.* Кумран и Христос. М., 2002.

Вражиновски 1998 – *Вражиновски Т.* Народна митологија на Македонците. Кн. 2. Скопје – Прилеп, 1998, с. 42 [юж. Македония, Вардарский регион, южная часть области Повардарие, община Кавадарци, Крнево], 42–43 [община Прилеп, села Марул и Чумово].

Врчевић 1883 – *Врчевић В.* Три главнее народне свечаности. Божић, крсно име и свадба / Сабрао по Боки-Которској, Црној-гори и Ерцеговини и описао Вук С. Врчевић Ришњанин. Панчево, 1883, с. 71–72 [Герцеговина].

Георгиева 1993 – *Георгиева И.* Българска народна митология. Изд. 2. София, 1993, с. 21, 83–84 [Греция; Болгария, Родопы, Софийский окр., Софийская обл., р-н Самокова; юж. Македония, Прилеп].

Гинчев Ц. Няколко думи за женитбата на слънцето // Труд (Търново), 1888, кн. 7, с. 1029 [Болгария].

Гура 1997 – *Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997, с. 619 [юж. Болгария, Пловдивский окр., Пловдивский р-н, Рогош].

Деревенский 2006 – *Деревенский Б. Г.* Представление о христианах в античном обществе. Глава «Ослопоклонники» // Борис Деревенский. Труды разных лет. 2006. Режим доступа: http: //www.derew.ru/christiani.php.

Дживтерева 2001 – *Дживтерева С.* Гатанки с отговор «таралеж». Режим доступа: http: //www.ongal.net/editions/6Kult_obr/37Annual2_Svetla_Dzhivtereva01.

[5] Источники, на которые отсутствуют ссылки в тексте, приводятся в списке без сокращения. В квадратных скобках дается указание на этногеографическую принадлежность материала источника.

inslav

pdf // Онгъл. Год. 2. Т. 2: Култ и обредност. София, 2001. Режим доступа: http: // www.ongal.net/1cult_obr.html

Ђорђевић 1958 – *Ђорђевић Т. Р.* Природа у веровању и предању нашега народа. Књ. 1. Београд, 1958, с. 293 (Српски етнографски зборник, 1958, књ. 71) [юго-вост. Сербия, Пиротский окр.].

Ђорђевић 1988 – Српске народне приповетке и предања из Лесковачке области / Сакупио Д. М. Ђорђевић, приредила Н. Милошевић-Ђорђевић // Српски етнографски зборник, књ. 94. Београд, 1988, с. 468 [юго-вост. Сербия, р-н Лесковаца, Пресечина].

ЕБ 1985 – Етнография на България. Т. 3: Духовна култура. София, 1985, с. 37. [Болгария].

Ецов 1895 – *Ецов Т. Г.* Тълкувания на природни явления, разни народни вярвания и прокобявания. От Велес // Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, кн. 12, 1895, с. 130–133 [центр. Македония, р-н Велеса]. См. то же: Смирнов 1904: 414–415.

Иванов 1970 – *Иванов Й.* Богомилски книги и легенди. Фототипно издание. София, 1970, с. 348–349 [Болгария, Софийский окр.].

Икимов 1893 – *Икимов Д.* Приказки за черковни лица и явления. От Самоков // Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, кн. 9, 1893, с. 167 [Болгария, Софийский окр., р-н Самокова]. См. то же: Dähnhardt 1907: 130.

ИФД – История фамилии Драгич. Режим доступа: http: //www.ufolog.ru/names/order/%D0%94%D1%80%D0%B0%D0%B3%D0%B8%D1%87.

Јанковић 1951 – *Јанковић Н.* Астрономија у преданьима, обичајима и умотворинама срба. Београд, 1951, с. 63-64 [Сербия].

Касабова 1940 – *Касабова Н.* Етнографско изследване на българите от село Еникьой, Узункуприйско, преселени в село Синапово, Елховско. 1940 // Библиотека на Софийски университет «Св. Климент Охридски», архив на С. Романски (София), ркс 281, с. 124 [болгары Юго-Вост. Фракии, Одринский окр., р-н Узункюпри, Еникьой].

Ковачев 1914 – *Ковачев Й.* Народна астрономия и метеорология // Сборник за народни умотворения и народопис, кн. 30. София, 1914, с. 45, 146 [зап. Болгария, Македония].

Кръстева 1943 – *Кръстева М. П.* Етнографско изследване на с. Тагарево, Средецко. 1943 // Библиотека на Софийски университет «Св. Климент Охридски», архив на С. Романски (София), ркс 91, с. 128 [юго-вост. Болгария, Странджа, совр. Бургасская обл., община Средец, Тагарево (ныне Вълчаново)].

Кузнецова 1998 – *Кузнецова В. С.* Дуалистические легенды о сотворении мира в восточнославянской фольклорной традиции. Новосибирск, 1998, с. 78; Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. Режим доступа: http: //www.ruthenia.ru/folklore/kuznetsova3.htm [Болгария].

Кунов 1940 – *Кунов Д.* Етнографско изследване на село Добролево, Оряховска околия. 1940 // Библиотека на Софийски университет «Св. Климент Охридски», архив на С. Романски (София), ркс 259, с. 114–115 [сев.-зап. Болгария, Оряховская околия, совр. Врачанский окр., Добролево].

Кючукова 1938 – *Кючукова В. Д.* Етнографско изследване на с. Яребична – Варненско. 1938 // Библиотека на Софийски университет «Св. Климент Охридски», архив на С. Романски (София), ркс 327, с. 111 [сев.-вост. Болгария, Варненский окр., Яребична].

Лёбите 1965 – Королева Лебедь. Литовские народные сказки / Составила А. Лёбите. Вильнюс, 1965, с. 400 [Литва].

Майкапар 1998 – *Майкапар А. Е.* Вход в Иерусалим // Майкапар А. Е. Новый Завет в искусстве. Очерки иконографии западного искусства. М., 1998. Режим

inslav

доступа: http: //files.school-collection.edu.ru/dlrstore/f5390dd3-58c8-4ae1-a74d-4c44b3fefa18/Sujeti/IV.Passions/52.Vhod/Vhod_v_Ierusalim.htm.

Маринов 1891 – *Маринов Д.* Жива старина. Кн. 1: Вярванията или суеверията на народа. Русе, 1891, с. 5 [сев.-зап. Болгария].

Маринов 1914 – *Маринов Д.* Народна вяра и религиозни народни обичаи. София, 1914, с. 9, 109, 495 (Сборник за народни умотворения и народопис, 1914, кн. 28) [Болгария].

Маринов 2003 – *Маринов Д.* Избрани произведения в 5 тома. Т. 1. Ч. 1: Народна вяра. София, 2003, с. 29 [Болгария].

Матов 1894 – *Матов Д.* Бележки върху българската народна словесност // Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, кн. 10, 1894, с. 294–313, 319–323 [Болгария, Греция и др.].

МТ – Манихейские тексты. – Отдельные псалмы // Знак Протеста. Апокрифы. Режим доступа: http: //znak-protest.h16.ru/004/745.shtml.

Николић 1928 – Николић В. М. Животиње у народним причама (из Пиротског округа) // Гласник Етнографског музеја у Београду, књ. 3. Београд, 1928, с. [юго-вост. Сербия, Пиротский окр.].

Полякова 1988 – *Полякова С. В.* «Метаморфозы» или «Золотой осел» Апулея. М., 1988.

Псевдо-Лукиан 1960 – *Псевдо-Лукиан.* Луций, или Осел / Пер. Б. Казанского // Поздняя греческая проза. М., 1960, с. 373–396; Симпосий Συμπόσιον. Режим доступа: http: //simposium.ru/ru/node/9776.

Родопи 1994 – *Родопи.* Традиционна народна духовна и социалнонормативна култура. София, 1994, с. 10 [юж. Болгария, Родопы].

Смирнов 1904 – *Смирнов И. Н.* Очерк культурной истории южных славян. Вып. 3. Казань, 1904, с. 414–415 [центр. Македония, р-н Велеса].

Станојевић М. Северно-тимочки дијалекат // Српски дијалектолошки зборник (Београд), 1911, књ. 2, с. 438-439 [вост. Сербия, северный Тимок].

Стойков 1892 – *Стойков И.* Тълкувания на природни явления, разни народни вярвания и прокобявания. От Софийско // Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, кн. 7, 1892, с. 131–132 [Болгария, Софийский окр.]. См. то же: Dähnhardt 1907: 131–132.

Стойков 1893 – *Стойков Д.* Тълкувания на природни явления, разни народни вярвания и прокобявания. От Софийско // Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, кн. 9, 1893, с. 134–135 [Болгария, Софийский окр.]. См. то же: Dähnhardt 1907: 129–130; Иванов 1970: 348–349.

Стойнев 2006 – Българска митология. Енциклопедия религии / Съставител А. Стойнев. Второ допълнено издание. София, 2006, с. 303 [Болгария].

Тановић 1934 – *Тановић С.* Урок – уручованје (Из околине Ђевђелије) // Гласник Етнографског музеја у Београду, књ. 9. Београд, 1934, с. 31–45 [юго-вост. Македония, р-н Гевгелии].

Томов 1945 – *Томов А.* Животните в българското народно творчество. София, 1945.

Топоров 1987 – *Топоров В. Н.* Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М., 1987, с. 121–132.

Топоров 1988 – *Топоров В. Н.* Осел // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1988, с. 264–265.

Фрейденберг 1998 – *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. Изд. 2-е. М., 1998.

Ценев 2004 – *Ценев Г.* Небото над Македонија. Скопје, 2004, с. 36–37 [Македония].

inslav

Цепенков 1895 – *Цепенков М. К.* Тълкувания на природни явления, разни народни вярвания и прокобявания. От Прилеп // Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, кн. 12, 1895, с. 138–140 [юж. Македония, р-н Прилепа]. См. то же: Dähnhardt 1907: 130–131.

Цивьян 1988 – *Цивьян Т. В.* Мотив наказания Месяца в сюжете Небесной свадьбы // Балто-славянские исследования 1986. М., 1988, с. 228–238.

Чајкановић 1898 – Српске народне приповетке / Уредио В. Чајкановић. Београд, 1929, с. 324–325 (№ 168) [сербы (?)]. См. то же: Босанска вила (Сарајево), 1898, год. 13, с. 326.

Элиаде 2002 – *Элиаде М.* История веры и религиозных идей. Т. 2: От Гаутамы Будды до триумфа христианства. М., 2002.

ЭССЯ 1978 – Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд / Под ред. О. Н. Трубачева. Вып. 5. М., 1978.

Beza 1928 – Beza M. Paganism in Roumanian Folklore. London, Toronto, New York, 1928, p. 16–18 [Румыния].

Dähnhardt 1907 – *Dähnhardt O.* Natursagen. Eine Sammlung naturdeutender Sagen, Märchen, Fabeln und Legenden. Bd. 1: Sagen zum Alten Testament. Leipzig, 1907, S. 129–132 [S. 128–129 – валахи; S. 129–130 – Болгария, Софийский окр.; S. 130 – Софийский окр., р-н Самокова; S. 130–131 – юж. Македония, р-н Прилепа; S. 131–132 – Болгария, Софийский окр.].

Hatt G. Asiatic Influences in American Folklore. København, 1949, p. 73. (Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskabs skrifter, Historisk-Filologiske Meddelelser. Bd. 31. Nr. 6) [Болгария].

Johns 2005 – *Johns A.* Slavic Creation Narratives: The Sacred and the Comic // Fabula. 2005. [Vol.] 46. [Issue] 3–4, p. 268 [Болгария], 269 [Румыния].

Kolberg 1961–1985 – *Kolberg O.* Dzieła wszystkie. T. 1–60. Wrocław; Poznań, 1961–1985. T. 16: Lubelskie. Cz. 1. 1962; T. 43: Śląsk. 1965.

Laurinkiene 2003 – *Laurinkiene N.* Das Thema der Kosmogonie in litauischen Folklorenarrativen // Studia Mythologica Slavica (Ljubljana; Pisa), VI, 2003, p. 254, 255 [Литва, Латвия].

Lurker 1989 – *Lurker M.* Słownik obrazów i symboli biblijnych / Tłum. [z niemieckiego] K. Romaniuk. Poznań, 1989.

Mailand 1886 – *Mailand O.* Beiträge zum Sonne- und Mondmythos // Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Bd. 16, Heft 1. Wien, 1886, S. 3–4 [Румыния, Трансильвания].

Niewiadomski 1992 – *Niewiadomski D.* Motyw orki złotym pługiem. Semantyka noworocznej kolędy gospodarczej // Etnolingwistyka. [T.] 5. Lublin, 1992, s. 59–70.

Skok 1971 – *Skok P.* Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika. Knj. 1. Zagreb, 1971.

SSSL 1996 – Słownik stereotypów i symboli ludowych. T. 1: Kosmos. [Cz. 1]. Lublin, 1996.

Symbolarium – Осел // Symbolarium. Энциклопедия символики и геральдики. Режим доступа: http://wiki.simbolarium.ru/index.php/%D0%9E%D1%81%D1%91%D0%BB.

Trstenjak 1868 – Solnčeva ženitev. (Mythologična črtica; spisal Dav. Trstenjak.) // Slovenski glasnik. [T.] 14. Celovec, 1868, s. 23–25 [Болгария].

Valjavec 1867 – Narodne priče, navade, stare vere. (Nabral in razglasil M. Valjavec.) // Slovenski glasnik, [t.] 13. Celovec, 1867, s. 62–63, 79, 93–94, 126–127, 172–173, 220–222, 251–243, 282–284, 335–336, 349–351 [сев.-зап. Хорватия, р-н Вараждина и Крижевцев].

inslav

О.В. Белова
(Москва)

Псоглавец как герой фольклора и современного литературного мифа[1]

В контексте понимания и интерпретации гибрида – будь то образа, символа или художественного приема в языке культуры – небезынтересно рассмотреть характерные черты *псоглавца* (демонического антропозооморфного существа) как персонажа славянских книжных и фольклорных легенд и поверий, с одной стороны, и как героя современного литературного текста (построенного на соединении фольклорных, литературных, житийных, иконографических и иных мотивов), с другой.

Предания о людях с собачьими головами известны всем славянским народам: образы собакоголовых демонических существ из памятников средневековой славянской книжности, повторяющие во многом свидетельства античных авторов об обитающих на краю ойкумены людях-кинокефалах, прочно закрепились в фольклоре и верованиях, добавив при этом к своим «книжным» корням черты, почерпнутые из локальных мифологических традиций (подробнее см.: [Белова 2000: 206–207; Белова 2000а: 52–53]).

Как мы уже показали в одной из предыдущих работ, славянские псоглавцы (одноглазые людоеды) устной традиции обнаруживают «родство» с персонажем мифа – циклопом Полифемом. В то же время они представляют собой лишь одну из ипостасей одноглазых демонических существ, известных в различных мифологиях народов мира, и им находятся многочисленные типологические параллели. Очевидно, что образ, книжный по своему происхождению, в устной традиции успешно сочетается с архаическими верованиями о зооморфных противниках и «диких людях», что и обеспечивает его живучесть даже в современной традиции. Основными характеристиками фольклорных псоглавцев в поздних текстах становятся их феноменальный («собачий») нюх и способность выслеживать людей, а главными функциями – проявление людоедских наклонностей или охрана сокровищ и тайных знаний (согласно народным легендам, псоглавцы знают целебные свойства трав, язык растений и места кладов) [Белова 2012].

[1] Работа выполнена в рамках проекта «Мир и человек в этнолингвистическом словаре “Славянские древности” (к 90-летию со дня рождения академика Н.И. Толстого)» (РФФИ 12-06-00048-а).

inslav

Стоит обратить внимание на еще одну функцию собакоголовых демонических существ. В одной украинской легенде, записанной в конце XIX в. в Екатеринославской губ., говорится:

> ...Було таке времня, шо не було смерті. Тоді, за місто смерті, жили, кажуть, песиголовці, з одним оком. Було, песиголовці піймають чоловіка, за закинуть его в яму, тай годують его конфетами, та пряниками, поки стане гладкий як свиня <...> візьмуть тай ззїдять чоловіка. Стали тоді люди Бога просить, щоб послав на їх лучче смерть. Бог змилостився і послав смерть з косою. Заходилась тоді смерть бити песиголовців, і давай їх перебірать, чисто їх позводила з світу
>
> [Драгоманов 1876: 2].

Таким образом, псоглавцы могут выступать и как ипостась смерти, будучи для народного сознания явлением даже более ужасным, нежели Смерть с косой.

Интересную параллель к украинскому сюжету представляют литовские легенды, в которых псоглавцы также являют собой средство, заменяющее любое смертоносное оружие:

> Раньше не было для войны оружия, а были такие люди, которые назывались одноглазыми или песеголовцами. Они людей ловили и пожирали. Так и воевали. А если человек от них убежать задумает, то, как от других, ему не убежать: нужно только как можно быстрее переобуться: надеть обувь носками назад. Тогда песеголовцы одуреют и не смогут изловить человека. А ночи дождавшись, роют глубокую яму, скидывают их вниз, закрывают досками и засыпают камнями. Дают им в пищу любое мясо – и конину и свинину
>
> [Цветок папоротника 1989: 296][2].

Однако существует еще одно воплощение псоглавца: согласно греческо-славянским легендам, в облике кинокефала предстает св. Христофор. Древнейшим иконографическим образом св. Христофора также является его изображение с песьей головой (рис. 1)[3]. После реформы

[2] Отметим своеобразный мотив-«перевертыш»: в литовской легенде люди содержат псоглавцев в ямах (и кормят их мясом) точно так же, как псоглавцы украинских и хорватских легенд содержат пленников-людей, откармливая их орехами и сладостями.

[3] Согласно иконописным подлинникам: «Глава песия, во бранех, крест в руке, а в другой меч в ножнах» [Максимов 1975: 76]. Созвучны этому и описания Христофора в прологах: «От людей дивиих, глава песия и образом, аки вепрь, страшен, во бронях, от страны человекоядец... Инде пишут его – млад, аки Димитрий Селунский, в руце держит главу песию» [Жданов 1881: 242]. Есть несколько версий о происхождении этого иконографического образа. По одной из них, Христофор принадлежал к племени «псеглавцев» и носил до крещения имя Ребребус (Репрев). По другой легенде юноша Христофор был очень красив

inslav

патриарха Никона такое изображение было упразднено, и святой на иконах обрел человеческий лик. Множество икон и фресок было «исправлено»; так, на фреске Спасо-Преображенского собора в Ярославле можно видеть очертание головы собаки из-под написанного поверх нее человеческого лица (рис. 2 и 3). Иконы Христофора «с песьею главою» вместе с некоторыми другими «спорными» иконографическими сюжетами были официально запрещены распоряжением Синода от 1722 г. как «противные естеству, истории и самой истине» [Успенский 1906: 84–85][4]. Впоследствии Христофор изображался в облике воина; некоторые иконы и фрески с изображением Христофора-кинокефала сохранились в Череповце, в Перми, в Москве (Архангельский собор в Кремле и собор Покрова Пресвятой Богородицы на Рогожском кладбище), в Ростове [Комлев 2009; Липатова 2007][5]. Закрепился образ «Христофора Псеглавца» также в лубочной картинке и народной иконе (например, изображается он вместе со свв. Флором и Лавром – покровителями лошадей). При этом в фольклоре образ этот практически не отражен, оставаясь в сфере иконографии и житийной легенды о язычнике, сподобившемся благодати.

Рис. 1.

и привлекал к себе излишнее внимание женщин; он попросил Бога избавить его от искушения и в ответ получил голову животного. Согласно третьей версии, Бог явил чудо, дав Христофору собачью голову, чтобы уверовали язычники [Максимов 1975: 78–79].

[4] В XVIII в. Арсений Мацеевич, митрополит Ростовский, в донесении Синоду называл такие иконы «страшными и ужасными» и ратовал за запрет их написания, «чтоб не почитали песьи главы» [Максимов 1975: 82].

[5] В некоторых локальных иконописных традициях св. Христофор изображен не с собачьей, а с лошадиной головой (фреска 1561 г. в Успенском соборе Свияжского Успенского монастыря, о. Свияжск).

inslav

Рис. 2.

Бытование в культурном контексте двух образов псоглавца (легендарный демонологический персонаж и иконографический образ св. Христофора) нашло колоритное воплощение в тексте романа Алексея Маврина «Псоглавцы» (2011). Включив в повествование легенду о св. Христофоре и фрагменты народных представлений о демонах-стражах с собачьими головами, автор создал современную «транскрипцию» мифа о псоглавце, спроецировав ее на актуальный для своих современников социокультурный контекст.

Аномально жарким летом 2010 года на территорию Керженского заповедника в Нижегородской области, в депрессивный поселок Калитино, соседствующий с остатками лагерной зоны и заброшенными торфоразработками, прибывают трое москвичей. Некая организация по сохранению культурного наследия пообещала молодым людям хорошие деньги за редкий артефакт – фреску с изображением св. Христофора, которая сохранилась в калитинской церкви и на которой святой изображен в соответствии с дониконовским каноном – с песьей головой.

Псоглавец был изображен в полный рост. Он стоял на голубом фоне в синем одеянии и в черных сапогах, по голенищам которых были повязаны какие-то платки. Грудь и живот Псоглавца закрывал панцирь. В правой руке, слегка опущенной, Псоглавец держал хрупкий на вид крест с тремя перекладинами – маленькой, большой и косой. В левой руке, поднятой, у Псоглавца было тонкое и длинное копье. С плеч Псоглавца складками свисал алый плащ, застегнутый на горле.

Рис. 3.

Хотя главное, конечно, – голова. Темно-рыжая, шерстяная,

inslav

с острыми звериными ушами. Впрочем, Кирилл не назвал бы эту голову собачьей. Тут была какая-то помесь муравьеда со щукой – наивная, нелепая и потому особенно правдоподобная. Думалось: художнику не сложно ведь нарисовать собаку, но если здесь – что-то другое, значит, автор не механически поставил песью башку на человеческие плечи, а срисовал чудище с натуры. Выходит, оно, существует в реальности

[Маврин 2011: 24].

С фреской связаны устрашающие местные предания. Одному из героев поручено беседовать с местным населением и собирать рассказы о необычном изображении в церкви и псоглавцах вообще. Методика сбора материала впечатляет: в деревне нет электричества, но зато есть WiFi, поэтому «фольклорист» не идет по информантам, а обращается к поисковой системе Google и сразу находит 15 тысяч результатов и 360 изображений. Но в реальности ему придется столкнуться не с ожидаемыми рефлексиями «носителей традиции» по поводу св. Христофора, его жития и изображений[6], а с «местной» редакцией собакоголового персонажа – ужасающим Псоглавцем.

Сначала из «исторической справки» в Интернете герой узнает, что в период ухода из скитов раскольников, перешедших в единоверие, «из Калитина скита с 1820 по 1860 год ушло 27 человек. Из них 18 по дороге в город в лесах были разорваны зверьем. В других скитах не было ничего подобного» [Маврин 2011: 36].

Затем местный «сиделец» Саня Омский, обитатель ликвидированной лагерной зоны, рассказывает москвичам жуткую историю о «торфяных гапонах»:

Он замер у простенка, сутуло опираясь на трость, и закинул голову, рассматривая фреску.

– Его у нас звали Торфяной гапон, – проскрипел Саня. – Сука он.

<...> он не один. Гапонов много. <...> Они здесь еще при Сталине появились, хер знает откуда. Живут в лесу и в торфяных болотах. Люди, а бошки песьи. В 37-м начальник зоны полковник Рытов их как-то приручил, что ли... Да че как-то, человечиной прикормил... Если кто с зоны оборвется, Рытов не вохровцев посылал, а этим гадам знать давал. Они же собаки. След берут. И никто от них не уйдет. Любого догонят и в куски порвут. И многих, говорят, порвали. А вохра потом приносила в мешках головы и руки откушенные, кости кровавые. <...> До писят тре-

[6] Молитвы св. Христофору помогают отогнать смертельную болезнь и ниспровергнуть демонов.

inslav

тьего, до амнистии, когда усатый помер, никто больше из зоны в отрыв не дергался. Хера ли, когда такой упырь тебя в лесу стережет? <...> В писят шестом узкоколейку провели и лесоповал закрыли, перешли на торф. <...> Но через лес никто не рыпался. Их же все равно видали после Рытова, гапонов-то. Мелькали издаля на болотах, на вырубках. А зона помнила, что это за черти. Как тут забудешь, если эта падла на стене нарисована и охрана эту картину караулит, как красное знамя?

[Маврин 2011: 44–45].

Надпись на фреске «святой Христофор» для Сани как бы не существует, он видит в этом изображении «икону зоны», на которой представлен главный надсмотрщик. Такая картина ярко возникает в воображении москвича Кирилла:

Кирилл представил, что по этому большому помещению тянутся ровные стены станков, люди в робах что-то фрезеруют или точат. Воют моторы, визжит металл, а над работающими тихо и невесомо стоят фигуры святых в длинных одеяниях. И с простенка на зэков, сжав в руке древко копья, смотрит Псоглавец, опустив длинную морду

[Маврин 2011: 43].

Позже он узнает, что некоторые местные жители считают изображение св. Христофора в церкви творчеством заключенных:

Да какая же там церковь? Ее закрыли, рази не видел? Там ни служб не проводили, сколько себя помню, и батюшки сроду не было... Она в зоне стояла. Мало ли чего уголовники там намалевали. Грех над святыми образами изгаляться. За то и покарал господь нашу деревню

[Маврин 2011: 96].

Еще «фольклористу» рассказывают, что...

...говорили, кажется, что перед войной несколько баб здешних рожали детей с мордами, как у собак. Но это понятно, к большой войне примета...

[Маврин 2011: 95].

Далее выясняется, что местным жителям практически невозможно покинуть деревню. Те, кто хотели перебраться в город, продать свой дом, уехать поступать в институт, либо трагически погибали (причем на телах находили раны сродни укусам хищников), либо получали тяжелую психическую травму от испуга.

Наблюдения героя подкрепляются интернетом, т.к. именно оттуда герой извлекает «архивный» документ, якобы принадлежащий перу

inslav

Павла Мельникова (известного также как писатель Андрей Печерский), изучавшего по долгу службы историю и быт раскольничьих скитов в Поволжье.

В «Доношении» Мельникова рассказывается о военной экспедиции в керженские леса для разгона скитов и изъятия чудотворных икон и о посещении Калитинского скита, с которым связана легенда о его основателях, братьях Иафете и Христофоре. Христофор уличил брата в любовной связи с некоей девицей, и, чтобы спасти брата от греха,

> ...потребовал от небес собачьей головы для брата Иафета. Никакая любовь не преодолеет ужаса перед таким чудовищем, и девица избавит возлюбленного от своего чувства. И чудо свершилось, но путем неисповедимым. Собачья голова увенчала плечи самого Христофора, а не его смущенного брата. Обнаружив свое страшное преображение, Христофор бросился к ручью, где грешный Иафет обнимал вою суженую, и как пес растерзал обоих насмерть <...> В Калитином ските предание это послужило причиной уверенности, что вокруг скита в лесах живут стражники веры, псы Божьего гнева, убивающие вероотступников
>
> [Маврин 2011: 270–271].

Мельников становится свидетелем страшного происшествия, когда погибают крестьяне, сопровождавшие экспедицию; среди ночи из леса доносятся «леденящие душу человеческие стоны и звериное рычание», и военные видят:

> Пять или шесть существ терзали мертвые тела несчастных крестьян-раскольников. В первое мгновение мне показалось, что я вижу отощавших медведей или очень крупных волков, но я понял, что меня подводит мой опыт. Это были люди с головами собак. Я не могу сказать, имелось ли на них человеческое платье, но я совершенно уверен, что собачьи головы не были масками или же какими-либо личинами, сооруженными из голов животных, ибо маска не способна двигать челюстями без усилия рук ряженого, а руки этих существ были у меня на виду <...> одно из существ повернуло к нам морду, почерневшую от крови жертвы, и пролаяло так, что в его собачьем лае мы разобрали людскую речь:
>
> – Заповедано! – сказало существо...
>
> [Маврин 2011: 274–275].

Таким образом, в современном романе на первый план выходят «воинско-охранительная» и карательная функции псоглавцев (ср. псоглавцы – стражи людей и сокровищ, «заместители» смерти в народных ле-

inslav

гендах). При этом псоглавцы заключены в «зоне» (ср. легендарный мотив обитания псоглавцев на краю ойкумены – за морями, за горами, в диких степях и т. п.), ограниченной глухой деревней и ее окрестностями.

В отличие от народных представлений о псоглавцах, гибрид человека и собаки у Маврина наделяется чертами оборотня (этого нет в фольклоре – там псоглавцы всегда псоглавцы, не меняют свой облик и не подвержены трансформациям, в отличие от *волколаков* – волков-оборотней). В романе даже приводится заговор, якобы помогающий от псоглавца. Текст находит герой-«фольклорист» в лесу, в заброшенном вагончике, на стенах которого видны многочисленные следы от пуль. Надпись сделана по-русски, «только в зеркальной проекции. Все буквы наоборот, а слова – справа налево. “Месяц Золотые Рожки обрати зверя в человека пролить мне ножом булатным его руду горячую”» [Маврин 2011: 258].

Это вполне «актуальный» заговор, потому что по ходу сюжета выясняется (можно спорить, происходит ли это в воображении героя или это факт «реальности»), что в псоглавцев обрачиваются не только жители деревни Калитино (когда кто-то из их сообщества хочет его покинуть), но и друзья героя (когда он решает не возвращаться в город, а остаться в заповеднике).

В тексте романа происходит превращение св. Христофора в «бога конвоя», выражающего суть сознания и поведения любого социума, делящего жизненное пространство на «свое» и «чужое»; одновременно «торфяные гапоны» – это устрашающее средство, «оружие», с помощью которого социум контролирует сам себя. Итог подводится в разговоре героев в конце произведения.

> – Кто он, по-вашему, Псоглавец?
>
> – Он?.. – Кирилл колебался: говорить ли? – Он *бог конвоя*. Он преследует тех, кто убегает из мира раскольников. <...>
>
> – <...> вы сузили ареал Псоглавца. Он ведь нападает не только на раскольников. <...> Псоглавец – пограничник. Он охраняет границы локусов. То есть поведенческих зон. Разных зон. Уголовного лагеря. Деревни Калитино. Раскольничьего скита. Или города Москвы. <...> Жертвы псоглавцев – нарушители норм своей культурной зоны. А какая зона – это не важно.
>
> – Нарушил норму – это... *ушел из зоны...*
>
> [Маврин 2011: 341–342].

Так современный литературный миф адаптирует не только необычную фигуру христианского святого и поверья о народно-демонологическом персонаже, но и включает оба эти образа в контекст рассужде-

inslav

ний о свободе выбора, о воплощении массовых культурных стереотипов в артефактах и текстах[7]. В романе Алексея Маврина «Псоглавцы» трансформируются сюжеты, связанные в русской культуре с псоглавцами (в частности, легенда о св. мч. Христофоре), переосмысляются функции этого демонологического персонажа, и формируется новый литературный миф, объединяющий в себе архаические мотивы с мотивами триллера, городской легенды и иными нарративами жанра «хоррор».

Литература

Белова 2000 – *Белова О. В.* Славянский бестиарий: Словарь названий и символики. М., 2000.

Белова 2000а – *Белова О. В.* Представления о монстрах-полулюдях в народной традиции славян // Миф в культуре: человек–не-человек. М., 2000.

Белова 2012 – *Белова О. В.* Псоглавцы: от книжных памятников к фольклорному нарративу // In Umbra: Демонология как семиотическая система. Альманах. № 1. М., 2012.

Драгоманов 1876 – *Драгоманов М.* Малоросские народные предания и рассказы. Киев, 1876.

Жданов 1881 – *Жданов И.* К литературной истории русской былевой поэзии // Университетские известия (Киев). 1881. № 7.

Комлев 2009 – *Комлев А.* Святой с собачьей головой – Христофор Псеглавец // Режим доступа: http://theologian.msk.ru/analitika/171-svyatoj-s-sobachej-golovoj-xristofor-pseglavec.html.

Липатова 2007 – *Липатова С.* Святой мученик Христофор Песьеглавец: иконография и почитание // Режим доступа: http://www.pravoslavie.ru/put/070522120099.htm.

Маврин 2011 – *Маврин А.* Псоглавцы. СПб., 2011.

Максимов 1975 – *Максимов Е. Н.* Образ Христофора Кинокефала (опыт сравнительно-мифологического исследования) // Древний Восток: К 75-летию академика М. А. Коростовцева. М., 1975. Сб. I.

Успенский 1906 – *Успенский Д. И.* Народные верования в церковной живописи // Этнографическое обозрение. 1906. № 1–2.

Цветок папоротника 1989 – Цветок папоротника: Литовские мифологические сказания / Сост. Н. Велюс. Вильнюс, 1989.

[7] Роман вызвал оживленное обсуждение на интернет-форумах и в блогах. Приведем лишь несколько примеров, отражающих восприятие этого «неомифологического» текста читательской аудиторией: «Подобно тому, как у Стивена Кинга зомби и ясновидящие – это только метафора жути, скрывающейся за чистенькими фасадами скучных американских городков, у Маврина свирепые псоглавцы – это овеществленный страх столичного жителя перед непонятным и непредсказуемым “местным населением”» (http://www.timeout.ru/books/event/246696/); «Книга о могучей силе национального подсознания»; «Оборотень не оборотень, святой с собачьей головой – жуткий отголосок язычества и еретический символ раскольничества»; «Маврин зацепил меня еще и тем, что ввел в свое произведение достаточное количество исторических справок о различных артефактах и легендах. Это было действительно увлекательно читать»; «А еще там есть местная “легенда” о псоглавцах – полулюдях, полусобаках, полуфигзнаетчто, которые грызут деревенских эскапистов направо и налево. Тут живи, а захочешь покинуть родные края – догонят тебя псоглавцы и привет» (http://www.livelib.ru/book/1000486825).

inslav

Иллюстрации

Рис. 1. Св. Христофор. Икона. Первая половина XVII в. Государственный музей-заповедник «Ростовский Кремль».

Рис. 2. Фреска (1563–1564) с изображением св. Христофора из Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле.

Рис. 3. Фрагмент фрески с изображением св. Христофора из Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле (реконструкция записанного изображения).

inslav

Л.А. Софронова
(Москва)

Мифопоэтическая оппозиция *человек / не-человек* в мемуарах эпохи барокко: человек-медведь при дворе польского короля

Для барокко смешение несходного было художественным принципом и способом описания мира, в котором постоянно искали и находили проявления синтеза несоединимого. В барокко он состоялся между различными видами животного мира. Так на свет появлялись петухи со змеиными хвостами, кабаны-медведи. Природу «синтезированных» персонажей определяла оппозиция человек / не-человек. Монстры с «лицом» льва, сфинксы, «ценоцефалы», люди с песьими головами соседствовали с носителями межвидовых признаков. Человека могли подменять представители невидимого мира (ангелы), они сливались с изображениями животных. Подобные причудливые смешения порождала не только творческая фантазия, которой в ту эпоху отводилось важное место, но и противоречивое единство эмоционального и рационального начал, т. е. запускавший их механизм, подобно «устройству» самих фигур смешанного типа, был «синтетическим». Они населяли сочинения энциклопедического характера, содержавшие сведения о макро- и микрокосмосе и, конечно, о натуральной истории. Естественно, они появлялись и на страницах зоологионов. Следовательно, по представлениям того времени, они не выходили за рамки реальности, хотя о них рассуждали в терминах достоверности / недостоверности, как Бенедикт Хмелевский в энциклопедии «Новые Афины» (1745–1746, 1753–1756). Кентавры, по его мнению, водятся на горах Индийских, в темных чащах, и «лицо человеческое имеют, а остальное – звериное». Называет он их гиппопедесами, «имя от натуральной фигуры имеющими, т. е. консконогими, потому что при головах человеческих конские ноги имеют» [Chmielowski 1753–1756]. Описывает автор «Новых Афин» людей с песьими головами и других «синтезированных» персонажей, заранее предупреждая, что они, может быть, возникали в воображении путешественников. Все же иногда ему было неловко выводить на свет такие странные фигуры, как и многим другим авторам, на чьи труды он опирался. А. Кирхер, например, полагал, что их не было в Ноевом ковчеге. Значит, они и вовсе не существовали. Но Хмелевский осторожно замечал, что, видимо, они

inslav

все-таки были когда-то, может, тысячу лет назад, а теперь существуют только inter Poetarum fabulas.

Не столько стремление установить степень реальности этих фигур, сколько умение прочитать заложенные в них смыслы выходило тогда на первый план. Когда они воспринимались как синтаксические единицы и их смыслы складывались как бы из частей, целое зачастую противоречило и даже не соответствовало им, что признавалось совершенно необходимым, например, в эмблематике. Могли эти смыслы меняться, варьироваться или, напротив, записываться за какой-нибудь одной фигурой смешанного типа. Люди с песьими головами означали, например, луну, сфинкс – разум и мужество. Появлялись подобные персонажи в геральдике. Это было возможно потому, что они не были призваны удивлять, как в эмблематике, а зафиксированные их значения были неизмеримо выше формы. Их нужно было уметь рассматривать и дешифровать – в геральдических изображениях в свернутом виде присутствовали рассказы о героических подвигах предков, еще не отодвинутых от мира природы. Например: «...в Чехии город Недведице около Ждяра гордился тем, что его основал человек, в детстве похищенный медведицей, поэтому с XVI в. на гербе этого города красовалась медвежья лапа, в XIX в. ее заменили изображением медведицы, уносящей младенца» [Kiersnowski 1990: 313–314]. Как видим, в геральдике работал принцип метонимии. «Монструозные конструкции» [Макаров 2011] оказывались пригодны для «новостных» текстов, как, например, в Англии. «Это прежде всего фигуры-гибриды, пугающие хаотичностью сочетаний элементов человеческого и животного тела: люди-свиньи, люди-змеи, драконоподобные и скотоподобные существа» [Макаров 2011]. Они выполняли как общественно-политическую функцию, так и дидактическую. На изображения персонажей смешанного типа накидывалась «карта греха», которую дополняли напоминания о всевластии Бога и его святом слове.

Впоследствии разного рода гибриды, не выходившие за пределы животного мира или нарушавшие их, перешли на страницы литературных и научно-популярных произведений, каким была энциклопедия Бенедикта Хмелевского. Наравне с архаическими «литературными» гибридами он поставил двойственных персонажей народной славянской мифологии. Их непонятная природа и неопределенность привлекут впоследствии внимание романтиков [Виноградова 2001]. П. Мериме сделал героем одной своей новеллы человека-медведя, назвав ее по-литовски «Локис». Обратившись к ним, французский романтик отозвался на мифологические призывы эпохи. Писатель сохранил за своим персонажем приметы звериной природы, придал ему человеческие черты и в целом «гениально уловил суть литовской народной традиции, подметил

inslav

ее важные черты и особенности, а что-то, вероятно, интуитивно почувствовал» [Завьялова 2005: 691]. Известно, что литовские поверья о медведе-оборотне сходны со славянскими. Эта новелла не осталась незамеченной в Польше. Вот что об этом пишет Р. Керсновский: «...повесть Мериме дала основания для вымышленной традиции рода Шеметов... позднее утверждавших, что жена одного из их предков, будучи беременной, испугалась ручного медведя, жившего в доме, и родила ненормальное дитя» [Kiersnowski 1990: 314]. Займется гибридами и модерн, для которого «характерна тяга к “гибридным” образам – русалкам, кентаврам, сфинксам, выражающим взаимообратимость жизненных явлений, их метафорическую связь и взаимопроникновение» [Борев 2002].

Барокко, как уже говорилось, тяготело к гибридности в искусстве, обнаруживало ее и в жизни. Диковинные персонажи, как оказалось, существовали не только на горах Индийских, но и в Речи Посполитой, о чем рассказывает Ян Хризостом Пасек в своих «Записках» (запись под 1662 годом). Главный его персонаж – человек-медведь.

Перед тем как охарактеризовать этот персонаж, кратко скажем о позициях медведя в славянском зоологионе. Он занимал в нем почетное место и принял на себя множество мифологических коннотаций. Б. Хмелевский, как бы подытоживший барочные знания о мире и составивший свой краткий зоологион в «Новых Афинах», пишет о нем лаконично: «NIEDŹWIEDŹ *qua forma*, napatrzemy się Polacy (Какова форма медведя, мы, поляки, насмотрелись)» [Chmielowski 1753–1756]. Его сходство с человеком считалось очевидным. Не только внешность, но и особенности поведения делали их похожими. Медведя даже называли лесным человеком, наделяли его способностью к оборотничеству. Вот что писал Татищев в одном примечании к своей «Российской Истории»: «Я не весьма давно от одного знатного, но нерассудного дворянина слышал, якобы он сам несколько времени в медведя превращался, что слышащие... верили» [Татищев 1963]. Б. Хмелевский ничего не говорил о медведях-оборотнях, зато рассуждал об оборотничестве вообще: только искусством магии человеку можно придать фигуру какого-нибудь зверя, но таким он только представляется другим людям, на самом деле человек зверем быть не может. Поэтому неправда, будто бы в Литве водятся ликантропы или вурдалаки, то есть люди-волки. Не могут люди в волков превращаться. Значит, и в медведей [Chmielowski 1753–1756].

Теперь перейдем к медведю-человеку в «Записках» Пасека и сразу обратим внимание на «место его проживания». Он находился при дворе Яна Казимира, что неудивительно – тогда медведей держали и в королевских резиденциях, и в поместьях. Но это был не простой медведь; никто не сомневался в двойственной природе этого существа.

inslav

Человек, по тогдашним представлениям, не только непрестанно менялся, он мог превращаться в другого (по собственной или чужой воле), т.е. искажать свою природу и отклоняться от нормы. Эти отклонения рассматривались как диковинки, которыми так увлекался XVII век. Разных «уродов» тогда с любопытством рассматривали и на площадях, и при дворах, их даже увековечивали. Придворные художники писали их портреты, затем хранившиеся в кунсткамерах. Отклонения от нормы в ту эпоху считались диковинками. В подобных, «так сказать, “метаморфозах плоти”, порожденных самой природой, видели ее каприз, заключавший в себе особый смысл» [Тананаева 2013: 87].

Пасек, как кажется, «каприза природы» в человеке-медведе не замечал и как данность воспринимал его двойственность, не сомневаясь в ней. Синтез мифологического и реального выглядел вполне естественно и для других рассказчиков, которым довелось увидеть это странное существо. Они не усматривали в нем ничего сверхъестественного. Тенденция к нарушению границ человеческого тела, границ между человеком и природным миром реализовалась в представлениях о порождении гибридов. Оппозиция человек / не-человек не просто поддерживалась народной мифологией. Мифологические представления не исчезли из культурного сознания эпохи. Пасек, кстати, рассматривая человека-медведя, не удивлялся и не поражался. Гораздо больше его потрясли тюлени и другие звери морские, которых он наблюдал в Дании.

В его рассказе содержится описание внешнего облика странного существа и его повадок. Говорится о его происхождении и дальнейшей судьбе. Двойственность природы подчеркивает и номинация: гибрид именуется медвежонком, медведем и одновременно мальчонкой (*chłopczysko*). В народной культуре подобным персонажам давали имена, например, Ян Медведь. В одном из рассказов о человеке-медведе, приводимом Р. Керсновским, сказано, что человека-медведя крестили и нарекли Иосифом, так как усмотрели в нем признаки существа разумного [Kiersnowski 1990: 322]. Б. Хмелевский, кстати, повторивший мотив крещения, прекрасно написал о том, как следует обходиться с двойственностью и как определить, в какую из сторон следует склониться: «Короче говоря, если есть в нем хоть какой-то след (*vestigium*) души разумной и бессмертной, трудно не назвать его человеком и лишить спасения» [Chmielowski 1753–1756].

Настаивая на очевидных колебаниях между природой человека и животного, Пасек заявляет, что увиденный им при дворе медвежонок был таким, каким человек должен быть (видимо, по анатомическому строению). На вид ему было лет тринадцать. Но весь он был покрыт длинной шерстью, как медведь, и морда (не лицо!) тоже. На ней виднелись

inslav

лишь глаза. В волосяном покрове и состояла его внешняя *dyfferencyja* от человека. Но, как у человека, на руках и ногах у него были ногти, а не медвежьи когти, что приближало его к человеку. Антуан де Грамон, сын французского маршала, также писал, что у этого существа не было медвежьих когтей, а фигура была человеческая [Kiersnowski 1990: 319]. Оно, следовательно, склонялось то к животному миру, то к человеческому, т. е. имело гибридную форму («niedźwiadek alias in forma człowiek») [Pasek 2009: 359].

О том, как передвигался человек-медведь, Пасек не говорит. Антуан де Грамон, увидев его в саду, заметил, что стоял он с трудом, а передвигался, как животное, на четвереньках. Голландского посла Бр. де Клеверкерка поразили его прыжки: «он вскочил на лавку, как зверь, на четвереньках, после чего неожиданно встал на ноги» (цит. по [Kiersnowski 1990: 320]). Придворный медик Яна Казимира в своей «Истории Польши» (1698) уверял, что это странное существо все-таки научили ходить, «ставя к стене, как собак, которых учат служить» [Kiersnowski 1990: 321].

Поведение человека-медведя, в отличие от внешнего облика, Пасек уверенно описывает как поведение животного. Оно однозначно: «не знал он обычаев человеческих, только звериные» [Pasek 2009: 360]. Развернутый пример «звериных» обычаев относится к гастрономическому этикету, т. е. к культуре повседневности. Вот небольшой эпизод. Королева дала человеку-медведю кожуру груши, посыпанную сахаром. Он охотно взял угощение, пожевал, выплюнул себе на ладонь и «вместе со слюной швырнул королеве между глаз» [Pasek 2009: 360]. Сказав пару слов по-французски, она в гневе вышла из-за стола, чем рассмешила короля. Из этого замечания автора следует, что медвежонок, или мальчонка, присутствовал при обеде королевской четы, но вряд ли его сажали за стол.

О том, как питался человек-медведь, писали многие. А. де Грамон видел, как он с жадностью ел мясо, а также щипал траву. Голландский посол – как он ел хлеб, предварительно его обнюхав. Другие уверяли, что питался он, как подобает медведю: ел мясо, любил мед, дикие фрукты. Существуют сообщения, что он отказывался от приготовленной пищи и всему на свете предпочитал яблоки. Итак, оппозиция сырое / вареное не всегда включалась в описание рациона человека-медведя, но все же она присутствовала. Растительную пищу, а иногда только ее, упоминают многие.

Наиболее знаменательное отличие животного от человека состоит в том, что оно не владеет речью. Пасек об этом сказал отдельно, и этим замечанием, казалось, окончательно вывел его за пределы мира людей. Правда, заканчивая свой рассказ, он сообщает, что потом медвежонка от-

inslav

дали в науку к французам и он начал говорить совсем неплохо. Дополним слова автора «Записок» корреспонденцией из Варшавы, напечатанной в одной французской газете. Там сказано, что учили этого медвежонка французскому языку [Kiersnowski 1990: 319]. А. де Грамон, как и многие другие, напротив, уверял, что человек-медведь только рычал. Секретарь королевы П. де Нуайе полагал, что все же он понимал, что ему говорили, только сам ничего сказать не мог. По некоторым мифологическим представлениям, кстати, медведь понимает человеческую речь. Король Ян Казимир рассказывал своему придворному медику, что медвежонок все же заговорил: «...голосом грубым и нечеловеческим выражал он свои мысли» [Kiersnowski 1990: 321]. В различных описаниях «воспитанников» медведей всегда уделяется внимание именно этому признаку.

Таким образом, двойственность персонажа сквозит в его характеристике. То он ходит как человек, но плохо; то передвигается на четвереньках, как животное. Он может есть «человеческую» пищу, а также щиплет траву и любит мед. Учится говорить, но успехи его в этих начинаниях очень скромные; кроме того, он рычит, как и положено медведям. В других рассказах говорилось также, что жил человек-медведь неподалеку от дворца, в женском монастыре, но убегал в лес и всегда возвращался; дружил с ручными медведями. Пасек же, как говорилось, поселил его во дворце. Выразив сомнение в его двойственности, автор оптимистически предположил возможность его эволюции: «...не знаю, во что медведь превратился, был ли он человеком или не был» [Pasek 2009: 363].

На сообщении о том, что медвежонка учили говорить, рассказ о нем в «Записках» обрывается. Другие авторы дописывают его историю: король подарил его П. А. Опалиньскому, у которого человек-медведь прислуживал на кухне, как обычно ручные медведи, – носил дрова и воду; когда он вырос, его пришлось посадить на цепь. Так решительно ослабляется двойственность этого персонажа – он становится ближе к своим лесным сородичам.

Если в описаниях двойственной природы человека-медведя мифологическое не выносится на первый план и почти уравновешено с человеческим, то в рассказе о происхождении человека-медведя мифологическое доминирует. Это происходит не только у Пасека, но и у других рассказчиков. Вера в возможность того, что на свет может появиться существо-гибрид, была столь велика, что реальных объяснений природы странного существа и не искали. Зато находили разные варианты мифологических мотиваций, иногда ослабленных.

Гибрид мог вести свое происхождение от медведя, вступившего в сексуальные отношения с его матерью. Б. Хмелевский в «Новых Афинах» пересказывает Саксона Грамматика, который сообщал, что одну

inslav

девицу в Швеции похитил медведь, она забеременела от него и родила сына, которого затем поймали охотники и дали ему имя Ульфо или Урно. Сюжеты «о похищении медведем женщины и сожительстве с ней» были распространены в литовской и славянской мифологии [Завьялова 2005: 688; Гура 2004: 212]. Реже его рожает медведица от мужчины. Иногда он бывает сыном людей, родившимся в медвежьей берлоге, куда его притащила, а затем вскормила медведица [Kiersnowski 1990: 309]. Такой точки зрения на происхождение человека-медведя придерживались многие. Писали, например, что дитя было похищено прямо из колыбели, что медведица, утащившая его, явно была сытой, поэтому не причинила ему вреда. Ребенок этот рос вместе с медвежатами. Другие рассказчики уверяли, что подобное случалось сплошь и рядом и в этом нет ничего удивительного.

Пасек обращается к устойчивым мотивам связи человека и медведя, ссылаясь на слухи, что ослабляет достоверность его информации: о странном существе «разные люди разное говорили» [Pasek 2009: 360]. Рассказывали, что странное существо «зародилось из мужского семени во чреве медведицы (ex semine viri cum ursa)»; что медведица украла младенца, воспитала и выкормила его, поэтому «оно стало подобно животному» [Pasek 2009: 360]. Как пишет М.В. Завьялова, в литовской мифологии «медведь предстает однозначно в женской ипостаси, является воплощением женского начала, материнства» [Завьялова 2005: 686]. То же можно сказать о мифологии славянской.

Отзвуки мифологического присутствуют и в предыстории медвежонка. Однажды в Литве будущий великий канцлер литовский М. Огиньский затеял охоту на медведей. Медвежья охота всегда считалась престижной забавой: «На медведей охотились, кажется, все польские короли, позднее охота на медведей стала частью дипломатических встреч руководителей государств» [Gloger 1901]. Кроме того, мотив охоты наделяется мифологическими коннотациями, он зачастую вплетается в рассказы о сверхъестественном. Именно в лесу, заблудившись, многие персонажи старинных легенд обретают чудесные иконы, встречают персонажей как высокого сакрального мира, спасающих их от неминуемой гибели, так и народной мифологии, к которым принадлежит и медведь, представления о котором постоянно двоятся.

М. Огиньский заметил среди медведей странного медвежонка и приказал взять его живьем. Огромная медведица защищала его до последней минуты своей жизни и погибла от рук охотников, которых тоже полегло немало. Секретарь королевы в своем рассказе отправляет на охоту самого короля Яна Казимира, что значительно повышает ранг сюжета и усиливает его мифологичность, которая порой исчезает в других

inslav

рассказах. Говорили, что солдаты нашли странного медвежонка среди других медведей. Был с ним рядом еще один такой же, как он, но спасся от людей, убежав в болота. Так, только появившись, утрачивается мотив двоичности и без того двойственного персонажа.

Следует сказать, что у других рассказчиков сюжет о человеке-медведе обрастает дополнительными мотивами и подробностями, иногда отдаляясь от рассказа Пасека. Об этом существе писали многие – в мемуарах, газетных статьях, исторических сочинениях. Интерес к нему определялся столь характерной для барокко тягой к экзотике, как и ко всему ранее невиданному и даже безобразному. Многие тексты, посвященные то ли медведю, то ли человеку, близки к народному устному рассказу о сверхъестественном. Вера в реальность персонажей двойственной природы не пошатнулась к тому времени не только в простом народе, но и в высших слоях общества, о чем свидетельствуют сообщения о человеке-медведе самых разных видов, развернутые и краткие.

Скажем теперь несколько слов о том, как Б. Хмелевский представил человека-медведя [Chmielowski 1753–1756]. Его рассказ, присутствующий в энциклопедии в трех вариантах, – он относит события, о которых повествует, то к 1657, то к 1661, то к 1663 г. – не имеет точек соприкосновения с рассказом Пасека, сочинение которого оставалось в рукописи и еще не получило широкого распространения. Автор энциклопедии пользовался другими, самыми разнообразными сведениями, письменными и устными. Писал он о человеке-медведе прежде всего как о реальном персонаже, хотя и подмечал его связь с миром природы, чему нашел объяснение.

Во всех трех вариантах Хмелевский прямо или косвенно называет странное существо человеком: лицо он имел человеческое, но «поцарапанное» (в шрамах?); дикий человек, мальчик (двое мальчиков). «Медвежьи» его приметы следующие: покрыт шерстью (белой на голове), ходит на четвереньках, рычит, ест яблоки, мед, мясо. Воспитание странного существа, с точки зрения энциклопедиста, выглядело следующим образом: его учили ходить по-человечески и носить одежду. Мифологичность происхождения «дикого человека» в энциклопедии явно ослаблена. О таких и ему подобных, по словам Хмелевского, А. Кирхер пишет следующее: злые матери бросают их в лесах, а звери подбирают и воспитывают. Потому такие люди следуют «звериным» обычаям, а «по форме» они – «наши люди». В таком объяснении энциклопедист не видел ничего сверхъестественного и не предполагал нарушения законов природы, хотя немало написал о гибридах, в том числе рожденных от медведя и человека. Совершенно справедливо отмечая вхождение гибридов в искусство, Б. Хмелевский одного из них обнаружил «в жизни»,

inslav

вдобавок в совсем недавнем времени. Он повторил и обобщил историю диковинного существа, пойманного в гродненских лесах, высокопарно сравнив ее с историей Ромула и Рема, волчицею вскормленных, и почти лишил его мифологичности. Заметим, что Хмелевский в рассказах о человеке-медведе обязательно ссылался на очевидцев.

Итак, на страницах «Записок» появляется «настоящий» гибрид, созданный отнюдь не авторской волей, а мифом, не исчезнувшим в эпоху барокко и пока не ставшим достоянием литературы. Если даже наш автор несколько сомневался в истинности им самим рассказываемого, он все же считал возможными различные превращения человека. Они еще не стали знаком мифологического подхода к реальному миру, как будет позднее. Диковинам, встречавшимся в этом реальном мире, как мы показали в случае с Хмелевским, пока еще будут находить вполне реальные объяснения. Вл. Чаплиньский, изучавший «Записки» Пасека и их контекст, т. е. рукописную литературу XVII в., кратко сказал о французском дворянине, который в то же самое время, что и Пасек, бывал при дворе Яна Казимира. В своих мемуарах француз «упоминает некое лицо, которое воспитывалось при дворе и по своему умственному развитию и волосатости напоминало животное» [Czapliński 2009: 84]. Значит, и он предполагал его человеческое происхождение и, как Хмелевский, отмечал только некоторые признаки, отличающие его от человека.

Пасек и ряд других рассказчиков наблюдали человека-медведя. Он не пересказывал чей-то рассказ и выступал рассказчиком, находящимся в пространстве рассказа. Эта позиция характерна для исполнителя народных мифологических рассказов [Цивьян 2008]. Другие повествователи опирались на чужие сообщения, подтверждая таким образом подлинность рассказываемого, т. е. их рассказы становились пересказами. Истинность их сообщения поддерживал социальный статус перворассказчиков. Придворный медик однажды вывел рассказчиком самого короля Яна Казимира. Королю нельзя не поверить. Уверенности в том, что человек-медведь существовал, прибавляло и то, что, по словам рассказчиков, его видели очень многие. Секретарь королевы не сомневался в том, что такой персонаж существовал, потому что его наблюдали тысячи людей [Kiersnowski 1990: 321].

Если у рассказчиков XVII–XVIII вв. истинность событий, о которых они рассказывали, не подвергалась сомнению, а двойственность природы человека-медведя в основном объяснялась его мифологическим происхождением, которое они таковым и не считали, то анонимный переводчик Пасека на русский язык в XIX в. имел иное мнение. В 1878 г. в «Русском архиве» в переводе была опубликована запись под 1662 годом из его «Записок». В нее входит и рассказ о человеке-медве-

inslav

де. В примечаниях к переводу было сказано: «Юлия Пастрана и наш Костромской мужик, недавно показывавший себя публике, допускают возможность существования подобного человека» [Пасек 1878]. Авторы комментария, как видим, не допускают мысли о двойственности человека-медведя и находят ему аналоги: женщину с бородой, мальчика с песьей мордой, выступавших в цирке. Их явно не заинтересовал польский человек-медведь, они разглядели в нем – в духе времени – не человека, вскормленного медведицей, или медвежонка, рожденного ею от мужчины и потому утратившего право называться только человеком. Для них он только человек, но с врожденной аномалией. Обратим внимание на то, что русский переводчик назвал его «человеком, походившим на медведя», «помесью» (человека с медведем).

Можно предположить, что как упомянутые в комментарии персонажи, так и странное существо, описанное Пасеком и другими рассказчиками, были людьми, страдавшими редким заболеванием – гипертрихозом. Ранее оно называлось синдромом оборотня, т. е. в давние времена его могли бы отнести не только к «капризам» природы, но и к мифологическому миру. При этом заболевании наблюдается обильное оволосение головы, лица, груди и других частей тела – вспомним описание медвежонка. Заболевание это сопровождается слабостью в ногах (в «Записках» сказано, что человек-медведь едва ходил), иногда умственной отсталостью – большинство рассказчиков сходятся в том, что он не говорил [Гипертрихоз 2009]. Если согласиться с комментаторами перевода, перед нами возникает портрет человека неизлечимо больного, страдающего, видом и дурными манерами которого вдоволь позабавилась публика. Как повествуют некоторые рассказчики, умер он примерно в возрасте двадцати пяти лет, «полностью сохранив свою дикость» [Gloger 1901].

В массовой культуре, и не только, существует «мода» на болезни, что объясняется также реальным положением вещей. В XVII в. медвежонка никто не счел больным, он остался в рамках мифа, согласно которому человек способен нарушать границы своего мира. В наше время эта болезнь, которая ранее даже не упоминалась, перестала быть табуированной. Больные гипертрихозом пересекли черту между искусством и жизнью и стали героями художественных фильмов (ср. американский сериал «Без следа»; кинофильм «Мех», 2006 г., реж. Ст. Шейнберг, в гл. ролях Н. Кидман, Р. Дауни-младший). Приметы гибридности в киноперсонажах отсутствуют. Они не воспринимаются как двойственные существа и не заставляют задумываться о причудливом единстве мира.

Это не значит, что мифологический подход к человеку полностью исчезает в культуре. Идея неразрывной связи природы и человека про-

inslav

должает жить, но формулируется она по-разному. Как полагает Х. Гюнтер, она была присуща Андрею Платонову. По словам исследователя, разные формы антропоморфности, зооморфности, обратной эволюции, метаморфоз имели для писателя градуальный характер. Переход из одного вида одушевленных существ в другой представлялся ему вовсе не в фантастическом свете, он верил в родственные отношения человека и животных [Гюнтер 2011]. Х. Гюнтер не видит в этом варианте переходности некий формальный прием. В нем для него кроется онтологическое знание писателя. Идея единства всего во всем, пересечение границ между миром реальным и идеальным, закодированное в фигурах гибридов, остается достоянием культуры [Софронова 1997]. В. Михайлин пишет по этому поводу следующее: «Естественно, химера может маркировать ритуал перехода, для этого сама ее “грамматическая” структура подходит как нельзя более удачно. Однако из этого не следует, что *все* химеры так или иначе связаны с ритуалами перехода: значимых стыков разноприродных классификационных схем, к которым бывает полезно привлечь внимание, в человеческой жизни хватает и без того» [Михайлин 2011].

Литература

Борев 2002 – *Борев Ю. Б.* Эстетика. М., 2002. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Borev/_21.php.

Виноградова 2001 – *Виноградова Л. Н.* Славянская народная демонология: проблемы сравнительного изучения. Дисс. в виде научного доклада на соискание уч. степ. доктора филологических наук. М., 2001. Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/folklore/vinogradova1.htm (29.09.2013).

Гипертрихоз 2009 – Гипертрихоз // *Бородулин В. И., Ланцман М. Н.* Справочник: Болезни. Синдромы. Симптомы. М., 2009.

Гура 2004 – *Гура А. В.* Медведь // Славянские древности: Этнолингвистический словарь / Под ред. Н. И. Толстого. Т. 3. М., 2004.

Гюнтер 2011 – *Гюнтер Х.* «Смешение живых существ»: Человек и животное у А. Платонова // НЛО. 2011. № 111. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2011/111/gu11-pr.html.

Завьялова 2005 – *Завьялова М. В.* Фольклорные и мифологические реминисценции в новелле Проспера Мериме «Локис» // Язык. Личность. Текст: Сборник статей к 70-летию Т. М. Николаевой / Отв. ред. В. Н. Топоров. М., 2005.

Макаров 2011 – *Макаров В.* «Монструозные фигуры» в Англии XVII века: воображаемый монстр как конструкт // НЛО. 2011. № 107. Режим доступа: http://magazines.russ.ru:81/nlo/2011/107/ma15.html.

Михайлин 2011 – *Михайлин В.* Смешались в кучу кони, люди: О природе древнегреческих химерических существ // НЛО. 2011. № 107. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/107/mil.3.html.

Пасек 1878 – Из записок Пассека. Мазепа при польском дворе // Русский архив. 1878. № 11. С. 343–347.

inslav

Софронова 1997 – *Софронова Л. А.* О мифопоэтической оппозиции человек/не-человек // Миф в культуре: человек / не-человек / Отв. ред. Л. А. Софронова, Л. Н. Титова. М., 2000.

Тананаева 2013 – *Тананаева Л. И.* О маньеризме и барокко: Очерки искусства Центрально-Восточной Европы и Латинской Америки конца XVI–XVII века. Чехия. Польша. Перу. М., 2013.

Татищев 1963 – *Татищев В. Н.* Глава 12. Сказание Геродота Гелиокарнасского о скифах, сарматах и прочих (Прим. автора №50) // *Татищев В. Н.* Собрание. соч.инений. В 8-и т. М.–Л., 1962–1979. Т. 2. Ч. 2. М., 1963.

Цивьян 2008 – *Цивьян Т. В.* Оппозиция мифологическое / реальное в поздних мифологических текстах // *Цивьян Т. В.* Язык: тема и вариации. Избранное. В 2-х т. Т. II. М., 2008.

Chmielowski 1753–1756 – *Chmielowski B.* Nowe Ateny albo Akademiia wszelkiej sciencyj pełna na różne tytuły jak na classes podzielona, mądrym dla memoryjału, idiotom dla nauki, politykom dla praktyki, melankolikom dla rozrywki erzgowana. alias o bogu, bożków mnóstwie, słów pięknych wyborze, kwestyj cudnych wiele, o sybillów zbiorze, o zwierzu, rybach, ptakach, o matematyce, o cudach świata, ludzi rządach, polityce, o językach i drzewach, o żywiołach, wierze, hieroglifikach, gadkach, narodów manierze, co kraj który ma w sobie dziwnych ciekawości, cały świat opisany z gruntu w słów krótkości. T. 1–4. Lwów, 1753–1756. Режим доступа: http://literat.ug.edu.pl/ateny/index.htm (30.09.2013).

Czapliński 2009 – *Czapliński Wł.* Wstęp // *Pasek J. Ch.* Pamiętniki. Warszawa, 2009.

Gloger 1901 – *Gloger Z.* Niedźwiedz // *Gloger Z.* Encyklopedia Staropolska. T. I–IV. Warszawa, 1900–1903. T. II. Warszawa, 1901.

Kiersnowski 1990 – *Kiersnowski R.* Niedźwiedzie i ludzie w dawnych i nowszych czasach. Fakty i mity. Warszawa, 1990.

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

inslav

ГИБРИДНЫЕ ФОРМЫ В ЯЗЫКЕ

inslav

Д.К. Поляков
(Москва)

Переселенческий говор в иноязычном окружении как гибридный текст

Термин «гибрид», имея в языкознании разные толкования, при этом сохраняет свой семантический инвариант, всегда характеризуя результаты скрещения двух и более объектов, имеющих разное происхождение (ср. исходное, сформулированное в биологии определение, где гибридом именуется организм, «полученный в результате объединения генетич. материала генотипически разных организмов» [БЭС 1986]). Наиболее распространенное из утвердившихся в лингвистике прочтений термина относится к области словообразования: гибридными называются слова, состоящие из генетически различных морфем – собственной и заимствованной либо заимствованных из разных языков (по определению [Ахманова 1966], гибридным является «“скрещенное” слово, составленное из разноязычных элементов»; о таких гибридах в славянских языках см., в частности, [Смирнов 1988; Смирнов, Стрекалова 1986; Formacje 1986; Martincová, Savický 1987]).

Используется понятие «гибрид» и на более абстрактном – грамматическом – уровне, применительно к разрядам слов, совместившим в себе свойства других разрядов: так, по крайней мере в русистике известна трактовка причастий и деепричастий как гибридных классов слов – соответственно, глагольно-адъективных и глагольно-адвербиальных [Виноградов 1986] (то же самое находим еще у А. М. Пешковского, выделившего «смешанные части речи»; развитие идеи – в [Лекант 2007], на синтаксическом уровне известны «смешанные структуры», см. [Тестелец 2003]).

В то же время это понятие может быть апплицировано не только к различным уровням языковой структуры, но и к целым языковым образованиям: пионер изучения языковых контактов Гуго Шухардт именно применительно к ним ввел термин «смешение языков», затем получивший распространение, но и подвергнутый критике. Так, известна теория «гибридных языков» (т. е. характеризующихся «генетической неоднородностью лексического состава, морфологических и синтаксических моделей» [БСЭ 1969–1978]), в дальнейшем вышедшая из обихода, однако, возродившееся на новой почве в концепции

inslav

смешанных, или контактных языков / языковых образований [Bakker, Matras 2003], к которым ныне относят такие идиомы, как, например, суржик, трасянку, балачку, портуньол или спанглиш, представляющие собой продукты смешения соответственно русского и украинского, русского и белорусского, испанского и португальского, а также испанского и английского языков.

Сама идея смешения языков постоянно «подпитывается» новым материалом: контактирование языков друг с другом является одним из механизмов развития каждого из них: как писал уже Мартине, «не будет преувеличением сказать, что взаимовлияние языков – один из самых могучих стимулов языковых изменений» [Martinet 1952], цит. по [Мартине 1972: 83]; в результате такого контакта могут появляться настолько обширные очаги регулярного взаимодействия, что в них может складываться новый идиом с собственной, сформировавшейся нормой. Это могут быть как интердиалектные образования, так и образования переходного характера (см. примеры, приведенные выше).

Однако известно много случаев языковых контактов, не приводящих, несмотря на свою хронологическую протяженность, к складыванию устойчивых образований, характеризующихся постоянными признаками на всех участках языковой системы. Эти контакты могут быть взаимными или однонаправленными [Гавранек 1972], но оба контактирующих идиома при этом, возможно и претерпевая даже структурные изменения, не скрещиваются и не дают в итоге смешанный код. Один из случаев таких контактов – функционирование переселенческого говора в иноязычном окружении. В качестве примера рассмотрим говор чешских переселенцев, с 1860-х гг. живущих на Северном Кавказе и прошедших путь от чешского одноязычия к полному чешско-русскому двуязычию, причем в настоящее время можно констатировать постепенный переход от чешско-русского двуязычия к русскому одноязычию. Передача чешского говора от среднего поколения к младшему приостановилась: представители последнего способны лишь воспринимать диалект, но не продуцировать высказывания на нем (историю переселенцев и современные социолингвистические данные см. в т. ч. в [Скорвид, Поляков 2013: 305–306; Скорвид 2014: 45–46]).

Рассматриваемый переселенческий говор в течение более чем ста лет находится в окружении русского языка, влияние которого как престижного идиома все более возрастало, в то время как связи с метрополией, первоначально интенсивные, были ослаблены, а в некоторые периоды, как, например, в 1930-е гг., и вовсе прерваны. Эти факторы и связанные с ними частные процессы (увеличение количества смешанных чешско-русских и чешско-украинских браков, миграции населе-

inslav

ния, неодобрение со стороны школы использования чешского говора в быту и др.) приводили к все большей интерференции чешского говора и русского языка, ставшего для говора языком-донором. Сейчас влияние русского языка на чешский говор можно констатировать на всех языковых уровнях – в фонетике, графике, морфологии, синтаксисе. (В русскоязычном узусе северокавказских чехов можно установить и обратное влияние, однако, по нашим наблюдениям, оно проявляется в гораздо меньшей степени, чем влияние русского языка на чешский говор. В то время как русский язык универсален для любой коммуникативной ситуации, в которой оказывается носитель говора, чешский идиом используется лишь ограниченно.)

Прямые заимствования из русского языка характеризуют прежде всего область **словаря** и приводят к появлению и укреплению в чешском говоре многочисленных рядов русизмов, относящихся к разным разрядам – от предметно-бытовой до абстрактной лексики. Целиком заимствована из русского языка лексика, возникшая или вошедшая в употребление чехов после их переселения на Северный Кавказ и/или утраты связи с метрополией. К этой группе относятся, во-первых, слова, обозначающие местные реалии, которые могут быть как общероссийскими (*ťechn'ikum, inst'itut*), так и локальными, северокавказскими. Так, большое распространение в чешском говоре получило слово *z'eml'Áŋka* 'землянка' – по воспоминаниям, первые переселенцы жили на Кавказе именно в землянках; *čuhunka* 'железная дорога', *vinohradn'ík* 'виноградник'). Во-вторых, это наименования понятий, в принципе возникших после переселения, и тем самым усваивающиеся через язык окружения. Такова лексика из области связи, средств массовой коммуникации и вообще современной техники (*ťel'efOn*[1] 'телефон', *ťelevIzor* 'телевизор', *motocikl* 'мотоцикл', *aftobus* 'автобус', *mašina* и *mašIna* 'машина, автомобиль'), причем русизмами в данном семантическом поле являются не только отдельные лексемы, но и синтаксические конструкции, «обслуживающие» данную область (*mi sme koukali* ***po ťelevIzoru*** 'мы смотрели по телевизору', чешск. лит. *v televizi;* ***zvon'ila*** *sem Kabrďe* 'я звонила Кабрде', чеш. лит. *volala jsem; mn'el* ***mašInu****, a* ***na*** *tej* ***mašin'e*** *sme jezďili* 'у него была машина, и на этой машине мы ездили', чеш. лит. *auto... (s) autem*) и устойчивые фразеологизованные сочетания.

Одновременно к обеим группам принадлежат так называемые советизмы, часто представленные в говоре в качестве «цитатных» слов и составных наименований, не подверженных адаптации (*kolchos* и *kolchOs* ' колхоз'; *brihaďir* 'бригадир'; *truženik* 'труженик'; *vrahI narOda* 'враги народа' и др.).

[1] Заглавной буквой в транскрипции обозначается ударение русского типа.

inslav

Замкнутой группой лексем, целиком подвергшейся субституции русскими, являются названия месяцев: собственно чешские номинации не были зафиксированы ни разу (ср. аналогично [Ананьева 2013: 472] для польских диалектов Сибири), при этом наименование может сопровождаться словом месяц в постпозиции – опять же по русской модели, ср.: *ďedoušek umřel f štiricátim roku v* ***marťe mn'esíci****, s* ***avhústa****, s* ***senťabr'a mn'esíc****e do* ***márta*** *požíl i umřel* 'дедушка умер в сороковом году в марте месяце, с августа, с сентября месяца до марта пожил и умер'; *dicki na Vánoce dvacet pátího* ***ďekabr'a*** *řežou ti kabani* 'всегда на Рождество двадцать пятого декабря режут этих кабанов'; *v* ***máji mn'esíci*** *mi dostáváme zarplátu za rok za ten, a potom v* ***ďekabr'U*** *máme aváns* 'в мае месяце мы получаем зарплату за год за этот, а в декабре у нас аванс'; *Vi jakího čísla ste vodjeli f* ***sEnťabr'u****?* 'вы какого числа уехали в сентябре?'.

В других разрядах имен, в частности, этнонимах и этнохоронимах, субституция представлена менее последовательно. Почти полностью заменило собственно чешскую номинацию только субстантивированное прилагательное *Ruskí* 'русский', иные номинации могут конкурировать (*a teď to fšechno dohromadi: i* ***Armen'i****, i* ***Ruskí****, i* ***Češi****,* но *tam bili jen* ***Češi*** *a teď je tam nenajdeš: teď uš sou tam* ***Arm'Án'e***) при предпочтительности русской огласовки для названий окружающих народов (*tam sou teď uš* ***TatAri****, že jako ti...* ***Turki****, SuvOrof je vihnal a zvostali tam* ***TatAri*** 'там сейчас уже татары, ну как эти... турки, Суворов их выгнал, и остались там татары'; *oni š taji* ***Turki****... vojevaly s* ***Turkama****, i* ***черкесы*** *na n'e napadaly* 'они ж здесь... турки, воевали с турками, и черкесы на них нападали'; *i* ***Rumini*** *bili tadi* 'и румыны были здесь'; см. также [Скорвид, Поляков 2013: 317]). В целом же из-за частого совпадения слов, входящих в эту группу, в русском и чешском языках, делать выводы об их генетической принадлежности затруднительно.

Еще одной важной лексической группой, заимствованной из русского языка окружения, являются дискурсивные слова, маркирующие границы высказываний, а также имеющие контактоустанавливающую функцию. В отличие от других лексических классов, они функционируют в говоре без адаптации, ср.: *A mn'eli takovej loch –* ***nu****, podvál se říká,* ***vot****...* ***Nu*** *bečky, tam mn'eli bečky z vínem* 'И был у них такой подвал – ну, подвал, как [по-русски] говорят, вот... Ну бочки, там были бочки с вином'.

Если дискурсивные слова функционируют в речи практически без адаптации, то все прочие лексические заимствования из русского языка, как правило (это видно и из примеров, приведенных выше), проникая в систему чешского говора и закрепляясь в ней, проходят адаптацию к фонетике, морфологии, словообразованию и синтаксису говора-реципиента, во время чего в каждой из этих областей возникают гибридные

inslav

образования (ср. подобное явление в польских говорах Сибири в [Ананьева 2013: 474]). Это можно считать универсалией для функционирования переселенческого говора в иноязычном окружении. Далее мы покажем, какими именно путями идет адаптация заимствований в чешском говоре Северного Кавказа.

Поверхностно гибриды можно рассматривать как явление структуры идиома, не выходящее в область функционирования: ср. морфологическую, словообразовательную или синтаксическую гибридность, когда элементы исходного идиома замещаются или контаминируются с элементами языка окружения на поверхностном (лексическом или грамматическом уровне, демонстрируя сочетание чешской основы и русской словоизменительной морфемы в морфологии, чешской корневой и русской аффиксальной морфем в словообразовании, чередование чешских и русских клауз в синтаксисе. Вместе с тем изменение функционирования тех или иных категорий при сохранении их формального оформления тоже возможно счесть продуктом гибридизации.

Морфологическая гибридность – образование морфологических форм по моделям языка окружения, но при сохранении функционирования, характерного для чешского языка. Обратный случай – сохранение формы, но заимствование функции.

Имя: a f sklepách; I takoví moráci... von'i liďi dřív brali do vojni невыразит. удар. takoví státní, takoví bili moráci; f konce roku; zvon'ila sem Kabrďe; tam (u) tej z'eml'Ánъčke; ten babičkin jako sin; no mi sme u pomn'íka nebili

число: nepláč! uš N'emec tadi nejn'i!; moc to bilo žestOkí, ten N'emedz bil. On i prohrál, mn'e se zdá, vojnu, protože bil moc žestOkíj von. Uš tolika von lida zn'ičil tam u nás, daže ve vesn'ici.; Кабрда со своей рыбой – колебания постоянно!

ProletArij bil pod N'emcema

Прилагательные: žíla v n'om ženská... cizá Есть!: Daže ešče maminkino máma, vona babičku mn'ela nastojAščí Češku.

Императив: образование по русским образцам, включая инклюзив: přijížďejte k nám, vot davAjte budeme hnet coufat, kepřEdu budeme jít; tak vot dávejte... vot načn'eme to počítat; dávej... dej sem vokurki, já je utopím; no, dávejte si vypijem...; Nu dávejte, zbohem vám. (лексикализация). Особенно – в некоторых идиолектах: Láďa, nu bratr bil, powidá: Marúš, dávej se přiznáme... já poam (неразб.) a já řikala: dávej babičku poprosíme! lepčí poprosit neš... vorovat; a von pá: nu ládno, dávej pá... ti prwn'i načínej!; No jo, tak što přijížďejte

Вид: a pak sem zas přijížďeli, já sem zapomn'ela; Sin se ženil na ruskej; No a von'i se u ťech Viktoru sebírali muskí a vipíjeli

inslav

Модальные: nado Nado ho bilo (с редукцией) uš uklízet; No kravička... ji nado i dójit, krmyt, fšechno nado bilo ďelať (!) ... Nehde nado bilo přezimovat, vo tak.; za každou kozičku nado bilo tolika nálohu, za každou slepičku nada bilo...; povídej za mnou, že víc krást nebudeš, že nebudeš ďelat to, co ne náda

možno bilo koupit, a prodUkti sme mušeli sami, dobejvat si sami

naše choďili stroho... roun'e n'ihde nelz'A bilo jít: strhneš se

Говор последовательно сохраняет многие синтаксические конструкции, характерные для чешского языка в метрополии: практически не подвергаются влиянию русского идиома конструкции с именительным отрицания A teť uš fs'o. NemA Čechou.; функционируют формы результатива с глаголом «иметь». Лексика тоже сохраняет различные маркеры неопределенности (*hdečím zabitej*).

Верным можно признать утверждение, сделанное на материале говора чехов Северного Кавказа, о том, что грамматика переселенческого говора «демонстрирует, с одной стороны, хорошую сохранность исходного диалектного состояния <...>, а с другой – разнообразные результаты воздействия русского языка окружения <...> на фоне системы и/или речи» [Скорвид, Поляков 2013: 307]. Стимулировав многочисленные языковые изменения в переселенческом говоре, языковой контакт тем не менее не привел к уподоблению фонетической и грамматической систем говора и русского языка окружения, но вызвал появление большого числа гибридов как общих для всего говора, так и характерных для идиолектов.

Лексико-морфологическая адаптация (русское слово и чешская флексия):

Kolja se tam polzuje; (h?)diš se ten kolchos obrazoval; s Methoďejki se vostal; já sem se inťeresovala, taki f kafe sme zacházeli; a diš uš kolchos se rospat; teť to nevypouščej; A ďesAnt se u nás visaďil; bistro se s n'ima (?) spravili; A jim se tu ponravilo či ne?;

co převáďí na ruskí, říkají, že liďi breší; Mohla bi se mnou mluvit, no přivikli sme uš tak po ruski.

von tam ďelal f pravlen'i *этот тип у русизмов на- енье рерулярный!*; proťi ťečEn'í; a mn'eli... nu f chazajství takoví fšecko; mi sme se v ďectv'e znali... já sem žila tule po sousecki (?), aha... mi sme se znali z ďectva; Nu jakí žiťjO to bilo, bože; upřEdu bilo takle velikí siďEni; ženská tak mn´e vn´imAn´i uďeľá

Словообразовательная гибридность, характерная для исследуемых говоров, заключается прежде всего в контаминации чешских корневых и русских аффиксальных морфем. Так, в глагольном словообразовании распространена аналогия с русскими моделями способов глагольного

inslav

действия, в т. ч. с непродуктивными для чешского языка приставками za- и po-, ср. DošEl, a tadi **zastonal** i umřel; Ona co **zachce**, to ďelá; povimírali; nesmohla sem; požíli tam, ponasázeli si, co chťeli – i zas se sebrali i zaz do cesti...; tak sem tam vičetla; von ke mn'e podešel, načal mluvit...; ti starí fšechni poumířali; понаехали армяне;

Числительные: образование: склонение по русским образцам: v dvacet sidmim roku; f padesat štvrtím nebo padesat sidmím; ťisíc vosum set šedesát vusmim roku; vot třicet pátej, šístej rok já uš si pomatuju pjekn'e; asi f třicet sidmím roku – viť? – bilo, v devjetset třicet sidmím, jak sem ti Cikán'i přijeli; A taťínka (mího) f třícet sidmOm hodU jag zabrAli – i fs'o, mn'e bilo pjet let.

Наречия: to já točn'e vim; já málo rozumim po česki; Jó, ďeťi taki mluvjeji po česki; Mohla bi se mnou mluvit, no přivikli sme uš tak po ruski, причем это последнее настолько устойчиво, что в диалоге информант даже не реагирует на литературную чешскую конструкцию (стимул): *(Děti taky mluví česky?)*: B: Jó, ďeťi taki mluvjeji po česki.

já po n'emecki mluvil; Jaká ti si Češka, diž neumíš po nastojAščem(u) po čEski mlivit!; vona s N'emcema ešče (v)ďicki *мягкость?* mluvila, protože n'emecki vona rozumn'ela; mi mluvíme tadi po kirilski; a potom sem přijel nákej prokuror, Volkov (не оглуш, огубл) či jak on mn'el... po mOjemu, Volkov; po mím ne; po mímu on se nevráťil

Šesť čelov'ek žijem tadik, ešče dva přichází v hosťi... fšechni křičí, fšechni se sm'ejou, bjehají... a kce se, abi to bil pokoj náš, a vono se to nepolučá

Регулярное образование языковых знаков по русским моделям характерно и для конструкций так называемого «малого синтаксиса». Так, например, сочетания с числительными (в частности, в указании возраста) последовательно формируются с участием глагола *být* 'быть', а согласовательная связь с глаголом регулярно заменяется управлением (даже в случае сохранения согласования в именной группе), ср. *bilo mu štiri roki* 'ему было четыре года'; *bilo ji tři leta, babicce moji* 'ей было три года, моей бабушке'; d'edouškovu bilo (≈ как рус. *было*) dva roki; nejmenší bilo tři roki i dvje leta

já si pamatuju, bilo dva tech... kn'eze; u náz bili na kvarťíru dva mladí oficíra

Характерная для русского языка синтаксическая конструкция с инверсией числительного регулярно функционирует для выражения предположительной модальности, передаваемой в чешском языке лексическими средствами: *možno říct,* ***člověk sedum*** *jesli je tadi* 'можно сказать, человек семь если здесь...'; *tam voni* ***mn'esícú šezd*** *bili* 'там они месяцев шесть были'; Jo, chlapú s troubama bilo – já nevim, no naispiš (так!) člověk dvacet; kartočná s'isťema bila dlouho... posle vojni... nu, roki dva, da? nebo roki tři

inslav

- сочетания с числительными, в частности в указании возраста – только esse, причем с русским синтаксисом: Jemu bilo vosumdesát sedum let

možno říct, človjek sedum jesli je tadi; Tam voni mn'esícú šezd bili;

- Локативные управления:: колебания (Zničehonic přišli a zebrali muskí a vodeslali je na Sibíř – a nevi se, za co a pro co, a tak tam i propadli, no... f Sibíři.); vobjedvali fšecki za stolem;
- Темпоральные: f sedumnáct let popad do Armije...; vona umřela... do vOjni; protože to bilo do vOjni... oj, ne do vOjny, a do r'evol'Uciji; a dříf, do vojni, vdávali se jenom za Češi еще как; vo vrem'a vOjni; a posle vojni von sem přicházel
- Атрибутивные: Diť uš mn'eli sme tolika dakum'Entou, i na ruskim, i na češskim jaziku
- сравнительные: Nu Marija B'elokon'ú, ta je ešče na rok starší
- člověk-lidi: Toliká klucí – dvacet človjek
- явления природы: dežďe šli
- устойчивые сочетания (фразеологизованные): Nu bosáci k vlasťi přišli; já sem choďil dicki v eto, očereť: pracUju – du, řadu zajmu i bjehám

В итоге это в принципе гибридный текст, который сочетает структурные, а главное, функциональные элементы обоих идиомов плюс новые модификации. И интереснее всего рассматривать это на уровне, если угодно, макрокатегорий: вида и времени, и их функционирования в тексте.

No a von'i se u ťech Viktoru *краткость* sebírali muskí a vipíjeli a hráli tam karti, aha, a ženi taki sedali a nalejvali si, pili... Nu, nalili a ta Pepina to převrátila a postavila prázdní, a von'i: no, dávejte si vypijem... Pepino, proč máš prázdnej? A mn'e žádnej nenalejval! A uš to vipila. Nu, babički si taki ráďi vipili! A mívali vína hodně a dobrí takoví víno, teť kupujem todle f ťech mahazinách – o jejej, hdepak!

Реализация говора на письме представлена лишь в ограниченных сферах и являет собой прежде всего фиксацию текстов устойчивых жанровых форм (молитвы, песни, формулы речевого этикета и иные тексты, имевшие устное бытование и впоследствии записанные для сохранения в памяти и/или передачи следующим поколениям). Эти письменные тексты, помимо иллюстрации явлений морфологической, словообразовательной и лексической гибридности, которые характерны для всего говора (см. ниже) представляют собой пример **графической** гибридности, априори типичной лишь для письменных текстов. Поскольку носители сталкиваются с письменным текстом лишь ограниченно (в старых книгах, оставшихся со времен переселения или в литературе, присылаемой сейчас из метрополии), более простой и удобной

inslav

формой фиксация текста является запись кириллическим письмом. Таким образом, тексты на говоре, записанные кириллицей, принципиально гибридны (можно было бы даже назвать их макароническими). В нашем распоряжении есть несколько таких текстов, представляющих разные переселенческие говоры.

Гибридность реализуется на разных уровнях: языковых, макроуровнях (смешение / переключение кодов); есть определенные закономерности, говорящие о том, что дискурс носителей инославянских говоров на территории России если не приобретает гибридный характер, то наполняется большим количеством гибридов-контактем на каждом из языковых уровней. Эта «гибридизация» (в кавычках!) также проходит по определенным моделям, являющимся, как мы показали, типологически общими для разных инославянских говоров, функционирующих в окружении русского языка.

Каждый идиом, находящийся во взаимодействии с другим идиомом, несет на себе отпечатки этого взаимодействия. Не приводя к формированию нового языкового образования, такая ситуация, однако, преобразует оба контактирующие идиома, наделяя их (каждый в разной степени) многочисленными чертами гибридности (или «смешения») на всех языковых уровнях. Принципиально гибридный характер имеет и сам дискурс носителей данных говоров, являясь по сути смешанным, гибридным текстом.

Литература

Ананьева 2013 – *Ананьева Н. Е.* Типология польских говоров Сибири и результаты их контактов с русским идиомом // Славянское языкознание. XV Международный съезд славистов. Минск, 2013. Доклады российской делегации / Отв. ред. А. М. Молдован, С. М. Толстая. М., 2013.

Ахманова 1966 – *Ахманова О. С.* Словарь лингвистических терминов. М., 1966.

БЭС 1986 – Биологический энциклопедический словарь. М., 1986.

Виноградов 1986 – *Виноградов В. В.* Русский язык: Грамматическое учение о слове. М., 1986.

Гавранек 1972 – *Гавранек Б.* К проблематике смешения языков // Новое в лингвистике. Вып. VI. Языковые контакты / Сост., ред., вступ. ст. и ком. В. Ю. Розенцвейга. М., 1972.

Лекант 2007 – *Лекант П. А.* Гибридные слова и гибридные части речи // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». 2007. № 1.

Мартине 1972 – *Мартине А.* Распространение языка и структурная лингвистика // Новое в лингвистике. Вып. VI. Языковые контакты / Сост., ред., вступ. ст. и ком. В. Ю. Розенцвейга. М., 1972.

Скорвид 2013 – *Скорвид С. С.* Говор потомков чешских переселенцев на Северном Кавказе как пример лингвоареального дрейфа // Славянское языкознание. XV Международный съезд славистов. Минск, 2013. Доклады российской делегации / Отв. ред. А. М. Молдован, С. М. Толстая. М., 2013.

inslav

Скорвид 2014 – *Скорвид С. С.* Чешские переселенческие говоры на Северном Кавказе и в Западной Сибири // Славяноведение. 2014. № 1.

Скорвид, Поляков 2013 – *Скорвид С. С., Поляков Д. К.* О проницаемости грамматической системы в ситуации межъязыковой интерференции в говоре потомков чешских переселенцев на Северном Кавказе // Исследования по славянской диалектологии. Вып. 16. Грамматика славянских диалектов. Механизмы эволюции. Утраты и инновации. Историко-типологические явления / Отв. ред. Л. Э. Калнынь. М., 2013.

Смирнов 1988 – *Смирнов Л. Н.* Опыт характеристики тенденций демократизации и интернационализации в современных славянских литературных языках // Функционирование славянских литературных языков в социалистическом обществе / Отв. ред. Л. Н. Смирнов. М., 1988.

Смирнов, Стрекалова 1986 – *Смирнов Л. Н., Стрекалова З. Н.* К сопоставительному изучению гибридных словосложений в современных славянских литературных языках // Сопоставительное изучение словообразования славянских языков / Отв. ред. Г. П. Нещименко. М., 1986.

Хентшель 2013 – *Хентшель Г.* Белорусский, русский и белорусско-русская смешанная речь // Вопросы языкознания. 2013. № 1.

Bakker, Matras 2003 – The Mixed Language Debate: Theoretical and Emoirical Advances / Eds. Y. Matras, P. Bakker. Berlin, 2003.

Formacje 1986 – Formacje hybrydalne w językach słowiańskich / Pod red. S. Warchoła. Lublin, 1986.

Мареш!!! макаронизм. тоже попробовать включить!

Martincová, Savický 1987 – *Martincová O., Savický N.* Hybridní slova a některé obecné otázky neologie // Slovo a slovesnost. 1987. Č. 2.

Martinet 1952 – *Martinet A.* Diffusion of Language and Structural Linguistics // Romance Philology. 1952. № 6.

inslav

В.В. Фещенко, Э. Райт
(Москва)

Языковые гибриды в экспериментальной прозе: авангардный роман-травелог о Советской России[1]

Имя американского поэта-авангардиста Э.Э. Каммингса (1894–1962) занимает значимое место в истории американской экспериментальной литературы, хотя современному читателю, в особенности русскому, знакомо слабо[2]. Между тем Каммингс может представлять интерес для русского читателя и специалиста по русской культуре одним неординарным текстом, который был напечатан в 1933 году в США. Об этом тексте нам и хотелось бы рассказать здесь, поскольку, помимо своей связи с Россией, он являет собой пример грандиозного гибрида – литературного и лингвистического одновременно.

Эдвард Эстлин Каммингс (в английском написании его фамилии и инициалов принято также некапитализованное e. e. cummings) – американский писатель, поэт, драматург и художник, вступивший в литературную деятельность в 1917 году в качестве одного из авторов сборника «Восемь Гарвардских поэтов» (*Eight Harvard Poets*). В 1922 году опубликовал свой первый экспериментальный роман «Громадная камера» (*The Enormous Room*). В 1923 году выпустил первую книгу стихов «Тюльпаны и дымоходы» (*Tulips and Chimneys*), изобилующую всевозможными экспериментами с формой, стихом, типографикой, пунктуацией и грамматикой. В 1920-х годах он заявил о себе как молодой последователь авангардной линии в англо-американской словесности, представленной именами Джеймса Джойса, Эзры Паунда, Гертруды Стайн и Эми Лоуэлл.

В 1920–30-х гг. Каммингс много путешествует по миру и в 1931 г. предпринимает авантюрную поездку в Россию. Не в составе какой-либо делегации, а просто из любопытства и желания увидеть самому, как на самом деле работает коммунистическая система, которая на Западе в то время была объектом как критики, так и восхваления. От своего друга

[1] Исследование выполнено при поддержке гранта РГНФ «Художественный эксперимент: коммуникативные стратегии и языковые тактики», проект № 11-34-00344а2.

[2] В русском переводе выходило лишь несколько стихотворений, собранных в книге [Каммингс 2004]. Единственная специальная публикация на русском языке о поэзии Каммингса, известная нам, вышла еще в 1978 г. [Зверев 1978].

inslav

Джона Дос Пассоса Каммингс услышал восторженный отзыв об СССР, который тот посещал тремя годами раньше. Другой его друг – французский поэт Луи Арагон, разделявший идеи советского социализма, – горячо рекомендовал Каммингсу посетить Советскую Россию. Американский поэт ехал в Россию, тем не менее, с несветлыми ожиданиями, но он не мог предугадать, насколько эта политическая система и сама страна станут для него разочарованием. Каммингс провел пять недель в Советском Союзе, в основном в Москве, и возвратился в Париж через Киев, Одессу и Стамбул. Более чем разочарованный увиденным в стране, он решает запечатлеть для истории свой рискованный вояж в Страну Советов. В результате, вернувшись в Америку, он публикует спустя два года на основе своих путевых заметок 450-страничный роман-травелог о своих советских странствиях – книгу «Эйми, или путешествие по советской России» (*Eimi, a journey through soviet Russia*)[3].

Приключения нетоварища Каммингса в Стране Советов

Открывая книгу «Эйми (Я есмь)», читатель может быть под впечатлением, что он попал в какой-то фантастический роман, где «товарищ Джойс» (*comrade Joyce*) и «товарищ Данте» (*comrade Dante*) встречаются в Советской России начала 1930-х гг. Но он оказывается там в преломлении лукавого взгляда поэта-авангардиста, который излагает свои путевые заметки в смешанной, гибридной форме, балансирующей между дантовским воображаемым травелогом и джойсовской прозой.

Поездка Э. Э. Каммингса может зеркальным образом напоминать об открытии Америки В. Маяковским, который путешествовал на родину Каммингса шестью годами ранее[4]. Причем для обоих поэтов важным мотивом поездки является желание открыть для себя иную политическую систему.

В основу структуры каммингсовского текста кладется «Божественная комедия» Данте, а Советский Союз выступает в роли ада, в который попадает путешественник и по которому передвигается при помощи

[3] Первое издание вышло в 1931 г. с подзаголовком «Я есмь». В дальнейшем было издано еще три – в 1949 г. с подзаголовком «Дневник путешествия в Россию»; в 1958 г. и – спустя 50 лет – в 2007 г. Мы пользуемся данным, последним изданием романа [Cummings 2007]. Публикация романа в США вызвала в основном негативные отклики писателей, в ту пору сочувствовавших советскому социализму, что навлекло на Каммингса нападки со стороны его прежних друзей. В то же время некоторые рецензенты сразу отметили новаторскую форму произведения, сближающую стиль Каммингса с «Поминками по Финнегану» Джойса, «Кантос» Паунда и «Манхеттеном» Дос Пассоса. См. сборник критических отзывов [Friedman 1972]. К настоящему моменту изданы фрагменты этой книги Каммингса в нашем переводе на русский: [Каммингс 2013].

[4] Любопытно также сходство в названиях – в переводе с греческого название рассматриваемого текста означает «Я есмь», ср. с названием полемической автобиографии Маяковского «Я сам». Подробнее о сравнении двух авторов см. [Nikitina 2009].

inslav

своих Вергилия и Беатриче (герои так и зовутся в романе). При этом различные достопримечательности Москвы получают здесь саркастические имена – Красная площадь фигурирует как *Disappointment Square* («Площадь разочарования»), а агентство «ИНТУРИСТ» уподобляется на лингвистическом уровне дантовскому ИНФЕРНО («This diabolic INTOURIST» – «Этот дьявольский ИНТУРИСТ»). Симптоматично, что литературный покровитель Каммингса Эзра Паунд в отзыве на публикацию романа отмечает, что Советский Союз в версии американского писателя-туриста «представлен во всей его славянской недостроенности, во всей его достоевской неряшливости» (цит. по [Norman 1972: 279]).

Весь роман «Эйми» пронизан испепеляющей сатирой на советское общество, бурлескным юмором и неудержимой языковой игрой. Каммингсу (в тексте сам автор фигурирует под «русифицированным» именем *Kemminkz*) на всем протяжении его поездки приходилось скрываться от секретных спецслужб, о чем он неприкрыто сообщает во введении к роману. Поэтому и сам стиль романа представляет собой криптограмму, шифрующую антисоветские взгляды и размышления автора. В этом отношении желание и необходимость скрыть текст от русской власти находит эхо у других европейских писателей. Французский путешественник А. де Кюстин, написавший свои записки «Россия в 1839 году» в первой половине XIX века, держал при себе свои заметки, которые можно уподобить роману Каммингса их язвительностью.

Сама криптография «Эйми» становится авангардной игрой со словами и языковыми штампами. Автор делает хитроумные отсылки к секретным службам, играя с аббревиатурами *Gay-pay-ooo* (ГПУ) и *Phi-beta-kappa* (ФБК). В романе зашифровано множество названий и имен советских персоналий и объектов: от Вс. Мейерхольда и Лили Брик до мавзолея Ленина и Пушкинского музея.

Криптографический стиль, используемый автором, имеет двойную функцию: шифровки и игры. Автор шифрует, во-первых, чтобы текст, в качестве дневника, не распознали нежелательные читатели. Например дочь Джека Лондона, у которой Каммингс остановился в Москве, постоянно приобретает новые имена в романе, возможно для того, чтобы полиция не отследила их взаимоотношения. Но эти новые имена – *Lack Dungeon's daughter* (дочь Джека Лондона или – в шифровке – Лека Донджона), *Turkess* (ее муж – турок) или *Harem*, а также *Beatric*е – провоцируют комический эффект и делают чтение активным процессом, поскольку читатель должен догадаться сам, кто кем является по логике Каммингса. Например, под именем *comrade suicide* подразумевается В. Маяковский, который покончил с собой за год до поездки Каммингса. Автор сам объясняет этот процесс кодировки в вступлении к книге: «Из-

inslav

за врожденной любви творца к метафорам – усугубленной российским извечно безжалостным (когда-то царским, а ныне социалистическим) Гей-Пей-Уу, оно же секретная полиция, – люди, описанные в эйми, замаскированы под прозвищами» [Каммингс 2013: 102].

Гибрид жанра: роман или документальный травелог?

Вся книга «Эйми» представляет собой разноплановый текст-гибрид. Гибридность проявляется уже в его жанровой природе. Некоторые исследователи рассматривают автобиографические тексты авангарда как гибридную форму, возникающую на границе между художественным и документальным дискурсом. Так, британский литературовед Макс Сондерс вводит термин «автобиографикция» для описания подобных гибридов жанра [Saunders 2010]. Несмотря на то, что первоиздатель «Эйми» решил афишировать это произведение как «роман», Э. Э. Каммингс сам отрицает принадлежность своего текста к романному жанру, отмечая, что это документальный путевой дневник. Действительно, текст организован как последовательность главок, каждая из которых соответствует дню пятинедельного пребывания автора в России. Однако, в отличие, например, от путевых заметок де Кюстина или «Русского дневника» Льюиса Кэрролла[5], данный текст имеет множество признаков художественного текста (книжный язык, поэтический язык, нарративизация, система персонажей и т. д.)[6]. Этот текст является одновременно травелогом и художественным текстом. Характерно то, что Эзра Паунд рассматривал «Эйми» как завершающую часть грандиозной модернистской трилогии, составленной также из «Улисса» Джеймса Джойса и «Господних обезьян» Уиндема Льюиса.

Согласно классическому определению М. Бахтина, гибридизация создается в результате «смешения двух социальных языков в пределах одного высказывания, встречи на арене этого высказывания двух разных, разделенных эпохой или социальной дифференциацией (или и тем и другим), языковых сознаний» [Бахтин 1975: 470]. В этом смысле роман Э. Э. Каммингса показательно гибриден и потому, что в нем скрещиваются два противоборствующих языковых сознания – индивидуалистическое авторское (каммингсовское) и коллективистское советское, представленное новоязом ранней советской эпохи. Причем такое скрещение часто здесь происходит буквально в пределах одного высказывания – автор дает реплику кого-либо из советских граждан, встреча-

[5] См. о сравнении русских травелогов Кэрролла и Каммингса: [Welch 1999]. О модернистском жанре травелога см. также [Farley 2010].

[6] Первый «чистый» роман Каммингса «Громадная камера» (1922) тоже представляет собой сплав автобиографической прозы и художественных мемуаров.

inslav

ющихся на его пути, и тут же саркастически обыгрывает ее абсурдность в своем комментарии.

Наибольший интерес в плане гибридности представляет многоязычие и гетероглоссия этого новаторского романа. Автор снабжает его вставками из различных языков – русского, французского, немецкого, итальянского, польского, греческого, латыни. Это имеет двойную функцию. Во-первых, чтобы документально передать те диалоги, которые реально имели место в его общении на разных языках в среде иностранцев и русских, и во-вторых, с целью межъязыковой игры и каламбуров. В этом последнем отношении многие видят сходство романа с «Поминками по Финнегану» Дж. Джойса. И хотя формально его нельзя не заметить, все же отличия в использовании слов-гибридов у двух авторов есть – у Джойса ироническое многоязычие направлено на осмеяние всего человеческого языка. Его гибридизация семиотична, по замечанию У. Эко, т. е. автор скрещивает зрительные и звуковые образы, принадлежащие к разным семиотическим системам и идиоэтническим языкам (подробнее см. [Фещенко 2007]). У Каммингса нет свойственного Джойсу универсализма и панлингвизма – его языковые гибриды служат художественной задаче пародирования языковой ситуации, существовавшей в Советском Союзе начала 30-х гг. И весь юмор создается на игре советских штампов с иноязычными фразами. Смешное рождается здесь из смешения реплик иностранцев и лозунгов советского времени.

Разновидности языковых гибридов у Каммингса

Рассмотрим теперь вкратце разновидности чисто языковых гибридов, создаваемых в тексте Э. Э. Каммингса. Напомним, что Бахтин выделял четыре общих вида таких гибридов в литературе: «Намеренные гибриды могут быть собственно языковыми, то есть иноязычными, внутриязыковыми (диалекты, говоры), полустилистическими (смешение литературного языка с нелитературными) и, наконец, чисто стилистическими (смешение жанровых и мировоззренческих языков)» [Бахтин 2012: 557]. Уникальность романа-травелога Каммингса состоит в том, что в нем встречаются абсолютно все из этих видов гибрида. Имея в виду классификацию Бахтина, разобьем все виды гибридов в «Эйми» по лингвистическим параметрам.

1. **Заглавие текста как мета-гибрид.** Заглавие самого текста романа EIMI содержит в себе гибридный пучок разноязыковых смыслов. Греческое *eimi* «я есмь» транскрибируется автором по-английски как *aMe*, с намеком на сочетание неопределенного артикля с личным местоимением первого лица в косвенном падеже, порождающее смысл неопределеннос-

inslav

ти Я, неопределенности себя – т. е. размытой субъективности лирического героя романа. Если всмотреться в графическую форму слова, можно увидеть в ней спрятанные *Me, I* и еще раз *I. ME* при этом можно трактовать как «перевернутое» с ног на голову *WE*. Противопоставление себя как поэта-индивидуалиста советской политической системе, в которой оказался автор-повествователь, концептуализируется и обыгрывается множеством лингвистических способов. Например, в таких гибридах-местоимениях, как *Ime, nonself, unI, unhe, selfhehim, selvesour* и т. п. А в словоформе *IweK* зашифровывается начальная буква фамилии автора, который вместе со своим Я защищается от коллективного МЫ советского строя[7]. Подобной же местоименной кодировке подвергается и аббревиатура *USSR*. Каммингс намекает на то, что советские люди не говорят от себя, от своего я, а только МЫ, ТЫ, или ОН, ОНИ. Отсюда высвечивание в *USSR* именно *You (eses) are,* т. е. «Ты есть», в отличие от «Я есмь»[8].

2. Употребление **морфем *was, un, less* как маркеров ироничного наименования советских реалий** (неологизмы). Говоря о самом тексте «Эйми», прежде всего стоит обратить внимание на роль морфем с отрицательной семантикой и семантикой прошедшего времени в языковом эксперименте Каммингса. В начальных сценах романа Советская Россия называется им «страной Былья» (*a land of Was*), т. е. застывшим в вечном прошедшем «недочеловеческим коммунистическим сверхгосударством, доиндивидуальным марксистским немиром» [Каммингс 2013: 101]. «Немир» (*unworld*) порождает и собственный язык, состоящий из сплошных отрицаний, знаков отсутствия и признаков человечности (в самом названии политического строя *comm**un**ism* ему видится встроенное отрицание, как и вообще во всех словах, содержащих формант *uni* – *Soviet **Un**ion, **un**iform* и т. д.). Отсюда новообразования *wasmen, unmen, nonmen* для обозначения обитателей этого мира, а присоединение приставок *un, non* или суффикса *less* к какому-либо слову указывает на то или иное качество объектов советского мира, см. такие морфологические гибриды с эффектом остранения, как:

unworld, unbanklike bank, unhuman smell, unimagination, untovarich, unmen, undeamon, unvalues, unvoice, unhe, unaliveness, unminnonutelesses, untheatre, unyouths, unfemale, unfunctioning;

nonmusic, nonunless, nonvolunteering, nonmale;

---

[7] Ср. также с бурлескным обыгрыванием «советского МЫ» в названии юмористического скетча Каммингса 1933 года *Weligion is hashish* («Мылигия – гашиш»), отсылающем к известной фразе К. Маркса «Религия – опиум для народа» [Каммингс 2013а].

[8] Этот прием используется Каммингсом в переводе на английский стихотворения Луи Арагона «Красный фронт» – в пародировании хвалебного представления французским поэтом СССР как «локомотива без остановок». В версии Каммингса последние строки стихотворения звучат так: *«The red train starts and nothing shall stop it / UR / SS / UR / SS / UR / SS».*

inslav

nowless, lifelessness, factless fact, Virgilless Virgil, lessandless comrade, comradeless Amerikanitz, dinnerless;

withoutly.

Характерен доведенный до абсурда пример *nonunless* – слова составленного из одних аффиксов. Чтобы передать впечатление «несистемности» советского «немира», изобретается слово *systemless (comradeless Cummings cordially hates the Soviet postal systemless)*. В еще одном примере видим целое скопление этих отрицательных форм:

Very sleepfully thereat emerges young woman; yes, not a nonman (no, not unRussian – by her dazedness, and styleless style, and movingless moving, a subjectless subject of Old kingless King Karl).

Kingless King Karl – не кто иной как Карл Маркс, призраком бродящий по страницам романа.

3. Отметим также отдельно **ироничное паразитирование** Каммингсом **на советских словах-штампах** типа *comrade, tovarich* и т. п. Слово *comrade* может сочетаться тут с кем угодно и чем угодно, от себя и бога, до корабля и жизни:

Comrade god, Comrade self, Comrade Dante, Comrade Joyce, comrade ship, comrade life, hotelless comrade Metropole.

Читатель и собственно само «я» писателя тоже в некоторых местах получают звание товарища: *comrade reader and comrade I*.

Перечисленные до сих пор категории гибридов следовало бы в терминах М. Бахтина отнести к гибридам чисто стилистическим, совмещающим в себе борьбу мировоззрений – автора и описываемого художественного мира. Далее рассмотрим гибриды собственно языковые.

4. Продуктивный способ словотворчества в «Эйми» – **неологизмы с суффиксацией на *ness*,** типа *goodmorningness, uninvitingness, spicandspanness, wasness, fakeunfakeness, shutunshutness, hopelessliness* или даже таких диковинных, как *Theness* и *Aness*, актуализирующие семантику английских артиклей.

5. Самую большую группу представляют **составные слова-гибриды на английском корнеслове**. Здесь слова соединяются с другими без всяких ограничений по грамматической сочетаемости и семантической валентности. Причем некоторые из таких образований кодируют и шифруют вполне реальные объекты. Одну из расшифровок можно проиллюстрировать с включением визуального кода. Несколько раз на протяжении романа встречается неологизм *barberpolemiracle-pineappleprodigy*. Что бы это значило? Зная, что *barberpole* в английском означает «специальный столбик со спиральными полосками разного цвета», а *pineapple* – «ананас», то совмещением этих двух образов получим искомую московскую

inslav

достопримечательность – Храм Василия Блаженного, купола которого напоминают входящие в гибридный неологизм ананас и спиральный столбик (в тексте Храм получает также такие названия, как *Arabian Nights* и *Something Fabulous*). Примеры других составных слов-гибридов:

cringecurltwitch, angelbenefactress, nonmangoblin, andtoadreamstream-lined, flutterwobbling, refuseridden, passportspleandour, un-(the)opens(darkest)-bed, devilmaycareness, Leninbonnet, reallyandtruly food, man-the-unanimal, sicklemyhammers, becauselessly.

В соответствии со своей двойной стратегией шифровки-игры, автор методом гибридизированной перифразы обыгрывает различные объекты: *running mulmyritude change myrmultiad NowmultitudemyriadNow* (о поезде в Россию), а *hyper2fisted supergogetting ultraredblooded certificate* (о стихотворении Л. Арагона, см. выше).

Встречаются также примеры гибридизации с имплантацией одного слова в другое: *restaurperhapsant, disapnowpearing, optipessimism, Un(or possible)world, capvanitdalist,* а также остроумные перестановки частей слов: *comitalist caprade*. В подобных новообразованиях скрещиваются несовместимые сущности в одном художественном словообразе.

6. Следующие примеры представляют собой **составные слова и словосочетания-гибриды уже на основе разных языков**. Тут совмещаются русский с английским (*parody-koffyeh, parody-khleb, danodding, nyetimposscan't, tovarich-total-stranger, scarletnyetproletarian, rabotatically*)[9], немецкий с английским (*Siecouldhavefelledich, Troublekapoot*), французский с английским (*bric-of-course-à-brac, quisummons, O say, does la régime soviétique hand all singularly ugly nonmales a break?*), испанский с английским (*muchocautiously*), итальянский с английским (*copyrightissimo, portraitissimo, americanissimo*). А в следующем примере возникает смесь из четырех языков сразу (английского, латинского, итальянского и французского): *„Looks like a million dollars" – and which tastes like awful watered vinorosso à l'américain, N.Y. Eyetalian style, aetat nil.*

7. Следующий случай – **ироническая транскрипция или написание акронимов**, особенно советских. Так, за немецким *Volks* на самом деле скрывается ВОКС – Всесоюзное общество культурных связей с заграницей, а в следующем примере зашифрована целая серия аббревиатур: *You esesareareesveepeepeedeekyoukyoueedeeaymen (USSRRSVPPDQQEDAmen).*

8. Также **ироническому написанию** подвергаются и **полнозначные слова из разных языков**: *be-you-tifool, oo-Borneye-ah, boot-air-broat; pair, rook, mah, care; spas-ee-bah.*

[9] Каммингс занимался с преподавателем русского в Париже перед поездкой в СССР. Сам текст «Эйми» предваряется небольшим «русско-английским» авторским разговорником, включающим ключевые слова и выражения, используемые и обыгрываемые в романе.

inslav

9. Далее стоит отметить целый ряд **окказионально-производных слов** типа *Russianing, Germaning, nyezneyeyooing, peevohing, Frenchfully, nokomprennytablemate* и т. п. Все они тоже играют на имитацию тех или иных речевых и идеологических особенностей людей, встречающихся на пути Каммингса в его поездке.

10. Отдельную группу гибридов можно было бы назвать **гибриды-пиджины**. Это случаи, когда при интерференции языков возникают неуклюжие либо неправильно построенные фразы. Поскольку персонажи «Эйми» говорят между собой на разных языках, такое смешение порождает комические эффекты диалогической речи. Так, под воздействием немецкого и французского возникает английское приветствие *How goes it?* А в кажущемся тарабарщиной сочетании *toykish kunsulit* узнается искаженное английское *Turkish Consulate* – «Турецкое посольство».

11. И наконец, последним видом смешанных языковых форм в романе выступают самые **сложносочиненные синтактико-морфологические гибриды**, такие как:

cry(ing thick)ish(troll grun)ting(is ho)sing(decks oaf)ma(king ev)er(yone) jump(grunt cry)ing(gnome);

by-upsidedownoutinside-jottings-en(crazily)crusted notebookless.

Здесь в игру вступают различные знаки препинания и границы слов, из-за чего текст становится крайне трудночитаемым, что, однако, не отменяет удовольствия от его разгадывания и не препятствует ощущению комизма, таящегося в складках его структуры.

В заключение можно сказать, что вездесущая гибридизация в романе-травелоге Э. Э. Каммингса – это результат шока от столкновения двух миров, миров экономических, политических, творческих и языковых ценностей. Гибрид становится единственной возможной формой, чтобы описать тотальное смешение – пребывание американского Я в советском МЫ. Каммингсовское поэтическое Я, предпринимающее «ад-вантюрный» вояж в советскую Маркландию, теряется в массе, в этом адском скоплении социалистических фигур, но в итоге торжествует после выхода из ада и дает о себе знать в этом манифестарном тексте, утверждая в заглавии – «Я есмь».

Литература

Бахтин 1975 – *Бахтин М. М.* Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Бахтин 2012 – *Бахтин М. М.* Слово в романе (к вопросам стилистики романа): Тезисы // Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3. Теория романа (1930–1961 гг.). М., 2012.

Зверев 1978 – *Зверев А.* Каммингс и «чистая» поэтика // Иностранная литература. 1978. № 7.

inslav

Каммингс 2004 – *Каммингс Э. Э.* Избранные стихотворения в переводах Владимира Британишского. М., 2004.

Каммингс 2013 – *Каммингс Э. Э.* ЭЙМИ, или Я ЕСМЬ: Путешествие по Советской России (фрагменты) // Приключения нетоварища Кемминкза в Стране Советов: Э. Э. Каммингс и Россия / Сост., вступит. ст., пер. с англ., коммент. В. В. Фещенко и Э. Райт. СПб., 2013.

Каммингс 2013а – *Каммингс Э. Э.* Мылигия — гашиш для народа // Приключения нетоварища Кемминкза в Стране Советов: Э. Э. Каммингс и Россия / Сост., вступит. ст., пер. с англ., коммент. В. В. Фещенко и Э. Райт. СПб., 2013.

Фещенко 2007 – *Фещенко В. В.* «Комичность это космичность». Хохотание на языках у позднего Джойса // Логический анализ языка: Языковые механизмы комизма. М., 2007.

Cummings 2007 – *Cummings E. E.* EIMI: A Journey Through Soviet Russia. New York; London, 2007.

Farley 2010 – *Farley D.* Modernist Travel Writing: Intellectuals Abroad. Columbia, 2010.

Friedman 1972 – E. E. Cummings: A Collection of Critical Essays / Ed. N. Friedman. New Jersey, 1972.

Nikitina 2009 – *Nikitina S.* Innovation and Multimedia in the Poetry of Cummings and Mayakovsky // CLCWeb: Comparative Literature and Culture 11 (4). 2009. Article 3. Режим доступа: http://docs.lib.purdue.edu/clcweb.

Norman 1972 – *Norman Ch. E. E.* Cummings: The Magic Maker. New York, 1972.

Saunders 2010 – *Saunders M.* Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature. Oxford, 2010.

Welch 1999 – *Welch M. D.* Trains to Moscow: Lewis Carroll's Russian Journal and Cummings' EIMI // Spring: The Journal of the E. E. Cummings Society. 1999. # 8.

inslav

Ж. Хетени
(Будапешт)

«Hybridization of tongues»: лжеязык Набокова в Bend Sinister

Несовпадение систем кодов языков сообщает и о невозможности выражать что бы то ни было словами – эта проблематика была основной для Набокова в течение всей его жизни писателя, переводчика и эмигранта, а тематически стояла в центре «Приглашения на казнь» (1938, далее – ПК), где борьба за самовыражение была поставлена как экзистенциальный вопрос. В русском тексте ПК буквы старой азбуки имеют особую семантическую нагрузку, основанную на визуальной метафоризации графической формы: кириллица появляется в тексте отдельными семантизированными буквами. «Г» похож на виселицу, старославянская ижица представлена в виде птицы [Johnson 1978]. В более поздних романах, и впервые в *Bend Sinister* (1948, далее – BS) отсутствие кириллицы само по себе отражает отстраненный взгляд эмигранта, находящегося в культурном вакууме, на родной язык.

В многоязычных текстах Набокова, наряду с частыми метафорами, где граница между конкретным и образным осязается визуально или образно-философски, особым вариантом метафоризации можно считать переходы между языками. В BS, на котором мы сосредоточимся в этой работе, в английский текст вводится значительное количество неанглийских элементов, и смена кодов является основным приемом не только стилистики, но и философии языка автора.

Набоков отметил, что ПК и BS занимают особое место в его творчестве, между ними расположено все, что он писал вообще: «two book-ends of grotesque design between which my other volumes tightly huddle» [Nabokov 1970]. Образ «крайних книг» интересен в визуальной симметрии, ибо хронологически эти романы не далекие друг от друга, а центральные, стоящие почти рядом в середине творчества Набокова. В них можно рассматривать пару, варианты одной темы в переходном пункте творчества русскоязычного Сирина и англоязычного Набокова. Они разделены только переходным *The Real Life of Sebastian Knight,* написанным по-английски еще в Европе в 1941 году, в котором проблема языка и идетичности играет центральную роль. Метод смешения языков в зачатках наблюдается в письме Себастиана.

inslav

Однако смешение языков не всегда реализует один и тот же посыл писателя. Исследователи BS до сих пор не принимали во внимание два чрезвычайно важных обстоятельства. Во многих разборах языка романа ([Foster 1995; Walter 2002; Anokhina 2012]) всего лишь повторяются тезисы предисловия автора, указывающего на особенности *hybridization of tongues* [Nabokov 1974: 9]. Божур отмечает «тетралингвизм» романа [Beaujour 1975: 40]. Гов [Gove 1973], говоря о мультилингвизме, рассматривает язык романа в контексте социальных вопросов, в ракурсе социолингвистической стилистики, узуального аспекта языка. Исследователи упускают из виду, что, во-первых, социальный подход предполагает социальный роман, что в случае жанра BS, граничащего с антиутопией, есть неадекватная трактовка (даже если оставить в стороне тот факт, что произведениям В. Набокова чуждо социальное фокусирование). Во-вторых, забывают, что в романе использовано не два или три и даже не четыре, а больше языков: кроме основных (английского, французского, русского и немецкого), появляются латинские вставки, итальянское имя и, главное, слова несуществующего, фиктивного языка Синистербада. Гов считает, что русский выступает для выражения интимности, а французский является аристократическим. Это неверно: Максимов, помощник Круга и невинная жертва режима, не понимает по-французски; и не только Круг употребляет французские обороты, но и солдаты-эквилисты вводят в свою пошлую речь французские слова-стереотипы. А ведь в BS Набоков не закрепляет за разными языками упрощенную и определенную семантическую ауру. В предисловии он отмечает: «Problems of translations, fluid transitions from one tongue to another, semantic transparencies yielding layers of receding or welling sense are as characteristic of Sinisterbad as are monetary problems of more habitual tyrannies» [Nabokov 1974: 9].

Употребление стилистических регистров и разных языков не дает ориентиров ни к оценке характера персонажей, ни к их близости / дистанции к Кругу. Это, как и отсутствие схематической структуры в соотношении персонажей, снова является доказательством того, что Набоков создает непсихологический роман.

Ценностная коннотация разных «чужих» культур и языков формируется исторически в отдельных национальных культурах, нередко в форме довольно упрощенных стереотипов. За неимением места отметим здесь только пунктиром, какие сигнальные функции закреплялись за немецкой культурой в русских текстах: с поколения Пушкина до Пастернака «немецкий университет» означал «философию»; после фигуры Штольца из «Обломова» – холодность и деловитость, прагматизм и целеустремленность, а с начала XX века – марксизм и социализм. Все немецкое воспринималось как часть Запада (как и в Восточной Европе). У Набокова – новая коннотация.

inslav

Философский характер постановки проблемы языка Набоковым показывает, что первым неанглийским словом в романе является одновременно первое слово на языке Синистербада, и оно не принадлежит ни одному известному в мире языку: *fachtung*. Правда, это слово по структуре и форме больше всего вписывется в германско-немецкий ряд (*das Fach* 'отделение, полочка, ящик стола', и суффикс существительного). Однако значение по контексту подсказывает английское слово *fighting* 'драка, перестрелка' (нем. *Schlacht*). Такая же немецко-английская смесь на той же странице (в словах что Круга, что смежного нарратора) во фразе, которая тем более неожиданна, что обращена к некоему *you* и стоит в скобках: «(You see the good woman thought that bullets were still *flukhtung*...». *Flukhtung* в роли глагола и в значении 'летают' составлен, вероятно, из f*lying, flight* – англ. 'лететь, полет', и с отзвуком *Flucht* – нем. 'бежать, спасаться'.

Слово *fachtung* произносится женщиной с «северо-западным», «болотным» акцентом, не мягким, а твердым *ch*. С таким же акцентом говорит сам диктатор Падук. Северо-западный регион окружает Петербург, и здесь стоит за него метонимически, как будто Набоков не желает запачкать название города, который здесь появляется вовсе не в ностальгическом смысле, а как город большевиков, топос революции, и его связь с западностью созвучна с тем мотивом Запада, который отражается в русской литературе, со времени символистов до советского периода в 1920-е годы, сигнализируя западность марксизма (см. у А. Белого и у Б. Пильняка). На это указывает и болото (*marshland* – кстати, в английском слове ассоциация с будущими арестами, см. ниже), которое было высушено диктаторскими мерами Петра Первого (тоже связанного с западными идеями в истории русской культуры) и которое можно понимать как уничижающую метафору угнетающей, серой, засасывающей толпы, черни. *Fachtung* произносится медсестрой как *fakhtung*; Набоков, демонстрируя произношение, возможно, указывает на обожание *фактов* новой идеологией, на ее утилитаризм, материализм и эмпиризм, и, может быть (этой смесью языковых аффилияций), на ее афишированную «международность». По этой же схеме создано слово *эквилист* ('унифицирующий'), партия эквилистов произвела поворот в стране.

Образ Петербурга всплывает в мрачной картине длинного моста со скульптурами морского бога Нептуна в Главе 2. Помимо визуальных элементов, заслуживает большего внимания абсурдная сцена, которая перерастает в образ бездомности, положения между двумя берегами. «Другие берега» окружают эмигранта, который мечется между жизнью и смертью-потусторонностью: он покинул северный берег, больницу, где умерла жена. Мост-переход проложен прежде всего между языками,

inslav

одним потерянным и другим, еще не приобретенными; в этом смысле смешение языков романа все время выдерживает это напряженное, переходное положение экзистенциальной выброшенности из дома-языка. Русские слова или слова славянского звучания в большинстве искажены и переделаны, и – в отличие от ПК – лишены своей визуальной красоты, кириллицы, которая использована Набоковым в ПК для создания ряда метафор. Уменьшительные суффиксы, вторжение стереотипов и иноязычных штампов и там, и здесь указывают на пошлость, впервые разработанную Набоковым в рассказе «Облако, озеро, башня» (1937) – еще в рамках русского языка, но уже в атмосфере немецкой риторики и лексики. Но там еще не было смеси немецкого и русского, и не появлялись несуществующие слова, которые выносят время Синистербада за пределы реального. Даже в речи Ольги наблюдается этот искусственный язык: «Elation, delight, a quickening of the imagination, a disinfection of the mind, togliwn ochnat divodiv [the daily surprise of awakening]!» («ежедневный сюрприз пробуждения», [Nabokov 1974: 35]), где в словах угадываются разные корни и суффиксы немецкого и русского (*täglich, -вный, охать, видеть*).

Искусственный, несуществующий язык Синистербада окончательно обретает фиктивную реальность, когда и главный язык романа – английский – ставится под сомнение. При аресте Эмбер Круг обращается к нему по-английски. «This idiot here has come to arrest you – said Krug in English» [Nabokov 1974: 111] – читаем в английском тексте, осознавая вдруг, что, следовательно, роман написан по-английски только для того, чтобы читатель понимал его, и это вдруг объясняет и переводы в тексте, в скобках. Подобное явление наблюдается, например, в русско-еврейской литературе, где в русском тексте, который передает речь персонажей на идиш, вдруг читаем: «сказал он по-русски» [Hetényi 2008: 48–50].

Параллель между тоталитарными государствами, Германией и Советским Союзом, впоследствии стала историческим стереотипом, но Набоков заметил ее очень рано. В романе, который был создан первым в Новом Свете, куда ему пришлось бежать от двух чудовищ-тоталитарных государств, он сумел передать ужас принудительного коллективного счастья без политической дидактичности, с одной стороны, и без предельной аллегоризации, с другой – благодаря тому, что использовал исключительно основной материал литературы, язык. «The language of the country <...> is a mongrel blend of Slavic and Germanic, – but colloquial Russian and German are also used by representatives of all groupes, from the vulgar Ekwilist soldier to the discriminating intellectual» [Nabokov 1974: 9]. Если литературный персонаж может весь создаваться из стиля, сконструированного для него, то Набоков создает все государство из дискурса, в котором оно проявляет себя, у него «строй – это язык».

inslav

Особое значение языковой многослойности придает роману то место, которое он занимает в творчестве писателя: здесь разработан прием косвенного социального посыла без политических обертонов при помощи чистого искусства, через философию языка полиглоссии, где один искусственный новый язык создается из многих известных. Из языковой смеси в BS позже вырастает язык Земблы («Бледный огонь»), один из самых комплексных и загадочных нарративов Набокова. Однако полиглоссизм Набокова достигает свох вершин в конгломерате «Ады», в сфере интимной духоты эротической и одновременно депрессивной загадочности любви и смерти. Трансъязычные дороги, проложенные автором в разных романах, играют там разную роль: переступание границ между языками может создать и герметичный, интимный мир интеллектуального превосходства. Вибрация при транспонировании между языками всегда взаимосвязана с экзистенциальным вопросом свободы личности, предельной свободы тайного языка в «Аде», или предельного рабства и пошлости, как в BS.

Если Советская Россия становится негативным Западом в BS, то Германия, традиционно воспринимаемая в России как представляющая западную культуру, уподобляется ей, отождествляется с ней и становится отсталым Востоком. В каком-то смысле уже перед словом *fachtung* можем почувствовать многоязычный фон романа в имени главного героя Круга, которое соединяет два значения, русскую геометрическую отвлеченность и немецкую низменную пошлость пивных (нем. ‘кувшин’, диал. ‘корчма’). (Корчма, может быть, в контексте гитлеровских путчей представляет весьма историческую аллюзию на то, что политические реалии засасывают интеллигента, по сюжету оказавшегося бессильным и не способным защитить ни себя, ни своего сына. Круг вспоминает на мосту: «He remembered other imbeciles...with a kind of gloating enthusiastic disgust. Men who got drunk in beer in sloppy bars, the process of thought satisfactorily replaced by swine-toned radio music. Murderers» [Nabokov 1974: 20–21].

В «Даре» исследователями отмечены отрицательные образы Германии, параллельные с советским миром, где «торчат все те же сапоги и каска» [Ишимбаева 2002]. В некоторых выражениях переливается русский и немецкий язык – *Yer un da* (зашифрованная *erunda*) объясняется как «staff and nonsense», нарочно ошибочно, с целью поставить в середине слово AND, отсылая через немецкий UND к «Hier und da» (там и сям). Такой многократный сдвиг слов раскрыт в «Аде», через 22 года: «Azov, a Russian humorist, derives *erunda* from the German *hier und da*, wich is neither here nor there» [Nabokov 1969: 232].

Эпизодисты-велосипедисты на мосту говорят «гортанными репликами» – неизвестно, немецкий или русский язык описан так. Непонят-

inslav

но и то, нарративно кем ставятся рядом юмористические газеты – немецкая «Simplizissimus» (1896–1942) и русская «Стрекоза» (1875–1908), о которых они, может быть, шутят.

В «Даре» глазами Годунова-Чердынцева с отвращением описывается сидящий против него немец в трамвае (на двух страницах), пока этот человек не достает из кармана русскую газету. В сцене можно усматривать разоблачение предрассудков или экстраполяцию внутренных проблем эмигранта, если бы не те детали описания, которые открывают общие черты массовой серости и опасной тупости в мелком человеке, недовольство и подавленность которого одинаково используется идеологией в железном государстве – в немецком фашистском и в советском. Примеры для параллели «овосточивания» немецкой Германии и изображения новой России как «опустившегося» Запада без труда можно было бы умножить.

При аресте Эмбера произносятся те же слова по-немецки, что и при аресте Круга и Давида по-русски (marsch [Nabokov 1974: 111]; marsh vniz [Nabokov 1974: 168] – одно с немецкой, другое с английской фонетической транскрипцией, *sch / sh*. Марш созвучен с названием Петербурга: *marshland* – мы оказываемся в болотной стране маршевых арестов. Гибридизация у Набокова означает неорганическое склеивание искалеченных языковых элементов, она и отображает, и рождает экзистенциальный и онтологический хаос. Но дело не в самом смешении как негативном качестве, что становится очевидным при сопоставлении с органическим сгущением литературной аллюзии.

Последние фразы, обращенные Кругом к сыну, чисто русские. «Raduga moia!» и «Pokoinoi nochi, dushka [animula]» [Nabokov 1974: 160]. Отклонение от нормативного ожидания в фразе, отсутствие одной буквы заслуживает особого внимания. Вместо *спокойной ночи* – форма «покойной ночи», не только стилистически поэтическо-старинная, но подразумевающая вечный покой. «Death was but a question of style» («смерть – это всего лишь вопрос стиля») [Nabokov 1974: 200] – говорится на последней странице.

Высокий стиль выдержан в латинском слове, в котором омега полигенетической интертекстуальной цепи ассоциаций. *Animula* отсылает к античности, к последним словам Гадриана, но, несомненно, посредством одноименного стихотворения Т. С. Элиота (1929), описывающего жизненный путь маленькой невинной детской «душки» («simple soul», «small soul»), цитирующего, в свою очередь, Данте (Чистилище, Песнь XVI). Последняя строка Элиота риторически превращается в молитву за усопших, неожиданно переключаясь от третьего лица к множественному первому, и от смерти к рождению: «Pray for us now and at the hour of our birth». Таким образом предвещается не только смерть мальчика, но

inslav

и переход повествования на последних страницах романа Набокова от романного к метароманному, когда вмешивается автор(итет) повествователя. В единственном латинском слове *animula* осуществляется органичное слияние разных культурных эпох (античности, средневековья и модернизма, и скрытые за ним имена Гадриана, Данте и Элиота). Хаосу вавилонского лжеязыка противопоставлена многоярусная полигенетичность поэтики кодов.

Литература

Ишимбаева Г. Г. Немецкая тема в романе В. Набокова «Дар». Режим доступа: www.bashedu.ru/evrazia/f_s/ichimbaeva.rtf.

Набоков В. Под знаком незаконнорожденных / Пер. С. Ильина. Режим доступа: http://nabokovandko.narod.ru/Texts/index.html.

Anokhina 2012 – *Anokhina O.* Le rôle du multilinguisme dans l'activité créative de Vladimir Nabokov // Multilinguisme et créativité littéraire / Dir. O. Anokhina. Louvain-La-Neuve, 2012.

Beaujour 1995 – *Beaujour E. C.* 1995. Bilingualism // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. V. E. Alexandrov. New York; London, 1995.

Foster 1995 – *Foster J. B., Jr.* Bend Sinister // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. V. E. Alexandrov. New York; London, 1995.

Gove 1973 – *Gove A. F.* Multilingualism and Ranges of Tone in Nabokov's Bend Sinister // Slavic Review. 1973. № 1.

Hetényi 2008 – *Hetényi Zs.* In a Maelstrom: The history of Russian-Jewish Prose. 1860–1940. New York; Budapest, 2008.

Johnson 1978 – *Johnson D. B.* The Alpha and Omega of Nabokov's Prison-House of Language: Alphabetic Iconicism in *Invitation to a Beheading* // Russian Literature VI, 1978.

Nabokov 1969 – *Nabokov V.* Ada or Ardor. A Family Chronicle. London, 1969.

Nabokov 1970 – *Nabokov V.* Anniversary Notes // Supplement to TriQuarterly 77. Northwestern University Press, 1970. Режим доступа: http://lib.ru/NABOKOW/Anniversary.txt.

Nabokov 1974 – *Nabokov V.* Bend Sinister. Harmondsworth, 1974.

Walter 2002 – *Walter B. D.* Two organ-grinders: duality and discontent in Bend Sinister // Discourse and Ideology in Nabokov's Prose / Ed. D. H. J. Larmour. London; New York, 2002.

inslav

СМЕШАННЫЕ ЖАНРЫ В СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ

inslav

Н.М. Куренная
(Москва)

Литературные гибридные формы: роман Якуба Коласа «На росстанях»[1]

Многие историко-культурные периоды, особенно переходные, отмечены появлением большого числа текстов, использующих гибридные формы. Генеральной целью этого феномена является создание соответствующего эпохе собственного оригинального стиля, художественного языка и выработка вектора литературного развития. Какими механизмами пользуются для этого авторы?

Основной механизм – это механизм трансформации, который постоянно участвует в сложении разнообразных форм, проявляясь, естественно, по-разному. Он может включаться лишь на каком-то одном уровне произведения или в одной его зоне, захватывать произведение в целом, порой подталкивать текст к «недружественным» ему формам, не однородным с ним. Они могут принадлежать различным видам искусства. Во всех этих случаях порождается синтез, крайней точкой которого можно считать гибрид. Уже само его наименование говорит за себя – так именуются смешанные формы, прежде всего те из них, в которых в результате трансформации сошлись противоположности, или далеко отстоящие друг от друга художественные явления.

Когда мы говорим о смешанных формах в литературе и, шире, в культуре, невозможно оставить без внимания такое ключевое понятие, как культурное пограничье или граница. Именно приближение к границе (любой – исторической, географической, культурной) или нахождение на ней способствует появлению многочисленных произведений, в которых возникают характерные стилеобразующие элементы других, находящихся рядом (в смысле хронологической и географической близости) направлений и форм. Механизм трансформации, таким образом, порождает новые формы, и этот процесс обычно сдерживается противоположным ему механизмом традиции.

Мы рассмотрим не столь парадоксальный случай трансформации на примере романа «На росстанях» одного из основоположников белорусской литературы Якуба Коласа. Его имя по праву стало именем-обобщением (А. Битов), которое обозначает не только конкретную ин-

[1] Работа выполнена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект 12-24-01000.

inslav

дивидуальность, но и явление, которое вбирает в себя огромный мир представлений и ассоциаций. Имя Якуба Коласа означает и первоначальный этап формирования современной национальной белорусской литературы – поэзии, прозы, детской литературы, и открытие белорусской картины мира, системы ее ценностных ориентиров, и научного изучения родного языка. Прозаические произведения Коласа отличает симбиоз, «переплетение» национальных, региональных и универсальных художественных констант.

В его произведениях заявлена тема крестьянства, являющаяся в белорусской литературе, по мнению А. Адамовича, «национальной темой» [Адамович 2001]. Начало работы над романом относится к 1921–1922 гг., последняя его часть была опубликована в 1954 г. Работа над романом, который объединил несколько повестей, по существу продолжалась в течение 30 лет. В письме к Я. Карскому (1921 г.), известному белорусскому лингвисту, Колас писал: «Теперь пишу бытовую повесть о жизни учительства и так наз. сельской интеллигенции». (Во время учебы в Несвижской учительской семинарии он собирал материалы по этнографии, устное народное творчество, которые отчасти легли в основу будущего произведения.)

В 1911 г., находясь в минской тюрьме за участие в первом учительском съезде, Колас создает стихотворение «На перепутье», которое заканчивается словами: «Я бреду, шагаю, А куда не знаю!» Возможно, именно к этому времени относится замысел первого белорусского романа и определен основной его сюжет – о двух параллельно протекающих процессах – духовном и профессиональном росте молодого учителя, по существу «нового человека» для Беларуси той поры, и движении к самоидентификации белорусского народа через окружающий его мир, понятый как взаимодействие человека и среды [Цивьян 2008: 174]. Действие романа разворачивается накануне русской революции и оканчивается освобождением главного персонажа из тюрьмы в 1911 г. – тогда же из заключения выходит и сам писатель. Название романа «На росстанях» имело для Якуба Коласа особое значение, было наполнено важным для него смыслом, поэтому он настаивал на том, чтобы в переводе на русский язык было сохранено авторское название.

Нам кажется правомерным при анализе романа использование терминов «гибрид» и «гибридизация», в том смысле, который предложил в свое время М. М. Бахтин в работе «Слово в романе» (1934–1935). К сожалению, теоретик литературы не посвятил этой теме отдельного труда. По воспоминаниям С. Г. Бочарова, сам Бахтин говорил о незавершенности как стиле своей работы – незавершенности внутренней и внешней. Свои соображения он «рассыпал» по многим работам, например, в главе

inslav

«Говорящий человек в романе» упоминавшегося исследования «Слово в романе», а также в труде «Из истории романного слова».

Во всех своих работах, где Бахтин говорит о гибридах и гибридизации, он проводит идею, ставшую центральной в его теории: «Что такое гибридизация? Это смешение двух социальных языков в пределах одного высказывания, встреча на арене этого высказывания двух разных, разделенных эпохой или дифференциацией (или тем и другим) языковых сознаний.

Такое смешение двух языков в пределах одного высказывания – в романе нарочито художественный прием (точнее – система приемов). Но ненамеренная бессознательная гибридизация – один из важнейших модусов исторической жизни и становления языков» [Бахтин 2012: 113]. Бахтин констатирует, что «язык и языки исторически изменяются в основном путем гибридизации, путем смешения разных социально-идеологических “языков”, сосуществующих в пределах одного диалекта, разных диалектов, в пределах одного национального языка, разных языков и т.д., причем кратером для смешения служит всегда высказывание» [Бахтин 2012: 113–114]. С нашей точки зрения, это положение автора распространяется и на языки культуры. Оно, естественно, применимо и к анализу литературного текста.

Рассмотрим строение романа «На росстанях», предположив, что оно не представляет собой заранее заданного писателем единого целого, что авторская работа над ним происходила по принципу смешения художественных форм и языков, т.е. гибридизации, имея при этом в виду, что «Роман как словесное целое – это многостильное, разноречивое, разноголосое явление» [Бахтин 2012: 14].

Роман состоит из трех повестей, объединенных главным героем и отдельными постоянными персонажами. В этом произведении легко обнаруживаются элементы романа воспитания и романа-путешествия, автобиографического романа, публицистики и даже этнографического очерка. То есть на уровне жанра этот роман является смешанной или гибридной формой, в которой его составляющие особенно не противоречат друг другу и даже взаимодополняются.

Роман воспитания и роман-путешествие не противопоставлены в иерархии романных жанров. Они легко сплетаются с романом автобиографическим, воспитание героя может проходить в пути, когда он знакомится с новыми людьми, обычаями, языками и проч. Несмотря на то, что признаки романа-путешествия выражены довольно слабо, цель авторского использования его видовых признаков очевидна. Через путешествие организуется романное пространство, оно очерчивается разнообразными поездками главного персонажа по Беларуси, тем самым

inslav

создается контраст или сравнение между отдельными ее местностями. Также читатель может рассмотреть пространство, обжитое человеком – пусть однообразные, но прелестные описания небольших домов, комнаток, школ – и природное пространство. Примечательно, что картины природы герой рассматривает очень часто в пути, совершая прогулки, путешествуя в поезде, на извозчике.

Таким образом, в романе присутствует концепт пути, но он не наполнен, например, гоголевскими смыслами и не создает такой же мощной ауры, но все равно важен, особенно для описания родины, по которой он совершает путешествие, останавливаясь в пути. Ни сатиры, ни обличения, присущих романам-путешествиям, нет. Есть сожаление о пассивности крестьян, неприятии ими новых способов хозяйствования, привычности к грязи на фоне вечно прекрасного леса и реки, Немана, который извивается, как Днепр Гоголя.

Итак, признаки романа-путешествия не развиты, но зато они сцеплены с признаками автобиографического романа. «На росстанях» в наибольшей степени роман автобиографический, хотя это и не роман-исповедь. Авторское «я» в романе постоянно двоится, главный герой очевидным образом заслоняет автора и одновременно является его отражением.

Колас не стремится отойти от собственной линии жизни. Если сравнивать биографию писателя с тем, как он «ведет по жизни» главного героя, то вырисовываются явные схождения: происхождение, учительство, тюрьма и пр. В этом состоит принцип построения текста – сюжет романа автобиографичен и одновременно условен, в нем усматриваются типичные для произведений такого рода черты. К. Паустовский вспоминал о том, как он создавал аналогичное произведение: «Я начал писать автобиографическую повесть и дошел в ней до середины своей жизни. Это не мемуары, но именно повесть, где автор отступает от подлинных событий. Но в главном я придерживаюсь этих событий.

В автобиографической повести я пишу о своей жизни, какой она была в действительности. Но есть, должно быть, у каждого, в том числе и у меня, вторая жизнь, вторая биография. Она, как говорится, “не вышла” в реальной жизни, не случилась. Она существует только в моих желаниях и моем воображении» [Паустовский 1983: 316]. В той или иной степени все художественные произведения имеют автобиографические черты, о чем, например, писал другой русский прозаик, Ю. Казаков: «Произведения всех авторов автобиографичны – автобиографичны в том смысле, что все, чем их произведения наполнены, – события, детали, пейзажи, вечера, сумерки, рассветы и т. д. – когда-то происходило в жизни самого автора. Не в той последовательности, в какой описано в рассказе или романе, но автор это должен пережить сам» [Казаков 1986: 302].

inslav

Якуб Колас вряд ли приписывает герою черты, противоположные тем, которыми сам обладает. В связи с этим довольно необычным представляется отсутствие в книге физического портрета главного персонажа. Возможно, причина этого кроется в автобиографизме произведения. Можно предположить, что Колас сознательно не хотел делать даже наброски к своему портрету, задачу самоописания он выполнил, тщательно мотивируя те или иные поступки своего героя. Авторская «зона голоса» (Бахтин) не всегда идентична «зоне голоса» главного действующего лица. Автор скрывается за героем и, может быть, дает себя знать только в лирических отступлениях, которые в основном касаются описаний природы.

Еще раз вспомним о том, что М. Бахтин говорил о романе как о жанре – он порождение многих форм и не един в своей основе, он наиболее свободная форма. Язык романа Коласа изобилует многочисленными «гибридными конструкциями» – в ткань произведения вплетены былички, народные песни, городские романсы, статистические данные и исторические экскурсы. Все эти элементы не повисают в воздухе, они работают и на форму, и на смысл. Например, для того, чтобы показать реакцию жителей глухого уголка Российской империи – Полесья на события международного масштаба, объяснить причины созревания «гроздьев гнева» в среде молодого поколения интеллигенции, в основном учительства, именно к началу 1900-х гг., Колас вводит читателя в широкий исторический контекст, описывая начало русско-японской войны. «В январе 1904 года началась война с Японией. И сама Япония, и причины, породившие войну, были не очень хорошо известны широким кругам населения, особенно сельского. Крестьянский язык обогатился двумя словами: “Апония” и “апонцы”. Но содержание этих слов многие представляли себе смутно, как смутным, неясным был и самый смысл войны. <...> Царь Николай сразу же подписал манифест, сообщая, что дерзкий враг напал ни с того ни с сего на нашу эскадру в Порт-Артуре, напал тайно, как вор, не предупредив, не объявив войны, за что и надо покарать его, вступиться за честь Андреевского стяга, а потому и объявляется японцам война. Выражая надежду на силу русского оружия, царь не забыл прихватить на свою сторону и господа бога. Он обращался к верным престолу дворянам и верноподданным крестьянам, призывая их выполнить свой долг и ожидая от них всяческого геройства, в котором у нас никогда недостатка не было» [Колас 1982: 314].

После авторского голоса-комментария перед читателем разворачивается живая картина обсуждения этой новости в деревенском присутственном месте среди полешуков, полная мягкого юмора и иронии: «Каждому хочется как-нибудь откликнуться на услышанную новость,

inslav

высказать свои соображения о причинах войны, но никому не удается попасть в точку, чтобы всех удовлетворить.

Авмень слушает и прячет смех под усами.

– Японцы вот чего хотят, – говорит он, – они потребовали от нашего царя не вмешиваться в дела Китая. “Мы и китайцы, – говорят они, – свои люди. А у тебя и так земли много. Наводи, говорят, порядки в своей России, а в нашей Азии не трогай”.

– А это кто же, полюбовница их, что ли? – спрашивает дед Пилип.

– Какая тебе полюбовница! Страна их так называется...» [Колас 1982: 320].

Вышеприведенный пример – коласовский образец введения в текст вставных жанров с собственным оригинальным языком (по Бахтину), в данном случае – небольшого геополитического очерка о причинах русско-японской войны и ее течении. Это скорее частный случай трансформации (неполной, частичной, но непременно воздействующей на произведение в целом).

Текст романа наполнен признаками различных типов художественного видения – от романтизма и реализма до явных примет импрессионизма. Можно с определенностью сказать, что «На росстанях» – многоголосый языковой гибрид, с одной стороны, это «смешение двух социальных языков», «двух «языковых сознаний», а с другой – намеренно выстроенная Коласом система художественных приемов автора (Бахтин).

И еще об особенностях художественного образа языка главного героя. В своих мысленных рассуждениях и монологах главный персонаж говорит как бы на двух языках – авторском и вымышленном собственном, подчиненном логике сюжета. И это, как утверждает Бахтин, обязательное условие художественного образа языка, который «по самому своему существу должен быть языковым гибридом (намеренным): здесь наличны два языковых сознания – изображаемое и изображающее, принадлежащее к иной языковой системе. Ведь если нет этого второго изображающего сознания (писательского. – *Н. К.*), нет второй языковой воли, то перед нами уже не образ языка, а просто образ чужого языка, подлинный или поддельный» [Бахтин 1975: 447].

Иногда Коласу не удается создать гармоничный образ языка, чувствуется его определенная натянутость, слышатся неверные ноты. Например, главный персонаж Андрей Лобанович, педагог 19 лет, объясняет на занятиях в школе своим ученикам приемы интересного и нелегкого писательского труда. Читатель без труда понимает, что это речь самого писателя Коласа, которая неорганична в описываемой ситуации. Эпизодически в романе ощущается «чужое» слово, не ставшее собственным

inslav

писательским. Это и канцеляризмы, и употребление в художественном тексте языка официальных документов, которые утяжеляют и «засоряют» чистый, образный язык писателя. И все же эти немногочисленные примеры подтверждают слова М. Бахтина: «Строясь в зоне контакта с незавершенным событием современности (а “На росстанях” – книга о современной автору Беларуси. – *Н. К.*), роман часто переступает границы художественно-литературной специфики, превращаясь то в моральную проповедь, то в философский трактат, то в прямое политическое отступление, то вырождается в сырую, не просветленную формой душевность исповеди, в “крик души” и т. д. Все эти явления чрезвычайно характерны для романа как становящегося жанра» [Бахтин 2012: 14].

Своеобразные авторские вступления-эссе перед многими главами – это не случайные, стоящие особняком, а необходимые для структуры произведения отрывки, в которых запрограммированы сюжеты и темы последующего повествования, его основной философский смысл, лирические и мировоззренческие рассуждения самого писателя. Естественно, что почти все они написаны от лица повествователя. Очевидно, что это собственные мысли Коласа, волновавшие его в ту пору, объяснение собственных позиций, мнений и размышлений, в том числе и по самым различным мировоззренческим поводам. Такие врезки вполне согласуются с логикой сюжета. Они представляют собой авторскую интонацию, своеобразный живой голос самого Коласа, не скрывающегося за вымышленными персонажами. Здесь «в наличии два языковых сознания», результатом соединения которых стал органичный «художественный образ языка». Представим хотя бы один пример: «Полные света, ласковые, словно улыбка весны, порой вставали в памяти Лобановича, волновали, согревали его, озаряли лучами радости картины и образы не так давно минувшего детства. Они возникали нежданно, о чем-то говорили и куда-то звали, оставляли в душе легкую печаль. О чем? О невозвратимой утрате, о том, что стало сокровищем, драгоценным сокровищем памяти. Он видел дубы на берегу Немана, величественные, могучие дубы с развесистыми, пышными кронами, с толстыми, дуплистыми комлями, на которых оставили свою печать многие десятки и сотни лет. Ему улыбалось светло-синее небо и озаряло своим блеском родные далекие образы – душистый луг, ровные скаты холмов, окутанные синеватой дымкой, старую сосну с гнездом аиста... Сверкающий день, таинственный грохот в надземных просторах – призывный гомон-клич заслонивших небо грозовых туч с клубами светло-розовых облаков по краям... Нет! Не расскажешь о них словами, но ими живет-горит душа!» [Колас 1982: 108–109]. Очевидна слитность авторских эмоций и чувств главного персонажа.

inslav

Представляется, что чем талантливее писатель, тем меньше ощущается линия, граница, по которой проходит соединение этих двух «языковых сознаний». Ведь нередко читатель воспринимает гибрид как нечто целое, органичное, более того – как новое, нередко новаторское. Заметим, однако, что эти линии, «швы» иногда остаются на виду – таково намерение автора, настаивающего на «сделанности» своего произведения. (Это замечание ни в коей мере не относится к роману Коласа.)

Сделаем предположение, что Колас сознательно «сплел» в своем единственном романе самые разнообразные видовые черты, создав тем самым жанровый гибрид, отличающийся особой лиричностью и трогательной интонацией (подтверждением чего служит, например, вышеприведенная цитата). Примечательно, что Колас не педалирует ни одну из тем. У него все ровно, умеренно и не пестро. Заметим, что подобные характеристики – умеренность, сдержанность, определенная целомудренность, особая мягкая лирическая интонация – относятся вообще к родовым особенностям белорусской литературы. Лиричность романа столь явно прописана, что можно сказать – перед нами возможно разворачивается огромное стихотворение в прозе (напомним, что Якуб Колас в первую очередь поэт).

Трудно определить, сама Беларусь или главный персонаж находятся на первом плане романа. Скорее Родина оказывается более значимой в тексте, чем герой. Он выступает в роли наблюдателя, сочувствующего своей бедной печальной стороне, ее людям, не способным вырваться из бедности и невежества. Этот вопрос можно поставить и потому, что человек вообще, и главный герой романа в частности не оторваны от природы, которая прежде всего и являет собой родину. Герой, как и мир вокруг него, не раскрашен яркими красками, ему не приписываются бурные чувства, природное разнообразие. Беларусь, ее пейзажи всегда окрашены тихой однотонностью: как люди не взрываются ни в гневе, ни в драках, так и природа не посылает им никаких катаклизмов.

Второстепенные персонажи прописаны тщательно, главные же остаются бледными тенями, весь сюжет будто в дымке, как природа и женская красота. Колас, подобно импрессионистам, стремится передать не картины природы или жизни в целом, а впечатление от них. Писатель не сочиняет ни призывов, ни страстных монологов. Он с осторожностью проводит своего героя по жизненным дорогам, всегда замечая оттенки и переходы его настроения, как и изменения в настроении природы. Обычно они согласованы друг с другом. Учитель, все это видит и воспринимает, в основном, переводя это восприятие в эмоциональный код – печальный, умилительный, унылый. В этом действительно слышатся импрессионистические нотки. Ведь, как известно, главная задача

inslav

импрессионистов состояла в том, чтобы передать то впечатление, которое производит изображение, то настроение, которое они вызывают у зрителя. В романе таким зрителем выступает повествователь и его alter ego – главный герой, им отданы лирические отступления.

Герой перемещается по воле автора (следуя его жизненному маршруту), но в отличие от типичного героя этого романного вида, с перемещением он не приобретает новых черт личности. Как сказал бы Бахтин, он остается равен себе. Пока главный персонаж остановился на росстанях, на перекрестке своей судьбы и судьбы родной Беларуси. Проблема выбора – выбора жизненного пути главным персонажем – учителем Лобановичем – определяющая идея романа.

Первый белорусский роман «На росстанях» мы попытались показать через призму теории о художественном гибриде, определяющего явления в культуре, признаки и значение которого одним из первых описал М. М. Бахтин, а А. К. Жолтовский и Ю. К. Щеглов определили «прием гибридизации – самым общим принципом искусства» [Жолтовский, Щеглов 1966: 21]. Очевидна попытка белорусского классика Якуба Коласа синтезировать воспоминания и автобиографию в романную форму, правда, не очень четко очерченную. Напрашивается вывод о том, что Колас умышленно не стремился к недосягаемой чистоте формы и потому не выделил для самого себя центральную сюжетную линию. Главным для писателя было повествование, нарратив, по значимости превысивший сюжетность произведения, которая в основном намечена только штрихами. Об этом свидетельствует и отсутствие неожиданных поворотов основной событийной линии, тайн, ярко выраженной кульминации, которая с определенной степенью условности была перенесена в конец романа.

Литература

Адамович 2001 – *Адамович А.* Из «Зеленой тетради». 1987 год / Публ., подг. текста и прим. Н. А. Адамович; вступ. заметка М. Тычины // Вопросы литературы. 2001. № 4. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/voplit/2001/4/adamov.html.

Бахтин 1975 – *Бахтин М. М.* Эпос и роман // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Бахтин 2012 – *Бахтин М. М.* Собрание сочинений. В 7 т. Т. 3. М., 2012.

Жолковский, Щеглов 1966 – *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Мир автора и структура текста. Нью-Йорк, 1966.

Казаков 1986 – *Казаков Ю.* Две ночи. М., 1986.

Колас 1982 – *Колас Я.* Собрание сочинений. В 4 т. Т. 2. М., 1982.

Паустовский 1983 – *Паустовский К. Г.* Собрание сочинений. В 9 т. Т. 3. М., 1983.

Цивьян 2008 – *Цивьян Т. В.* Язык: тема и вариации. Избранное в 2 кн. Кн. 1. М., 2008.

inslav

Г.Я. Ильина
(Москва)

Жанрово-стилевой гибрид в переходные литературные эпохи в Хорватии (XIX–XX вв.)

Вопрос о путях возникновения и развития жанрово-стилевых форм является для теории и истории литератур одним из основных. Казалось бы, сделано немало наблюдений и выводов о преломлении в национальных литературах общих закономерностей: о параллельном развитии явлений (типологическое схождение), результатах международного общения (взаимодействие литератур) и о возникновении на стыке общего и национального новых синтетических образований. И все же даже ставшие хрестоматийными теоретические положения не только не теряют своей актуальности, но приобретают «второе дыхание», раскрывают новые возможности методологического применения. Мне кажется, например, не случайным возрождение уже в наши дни интереса к работам выдающегося русского ученого-компаративиста А. Н. Веселовского. После достаточного длительного периода замалчивания его трудов в 2000-е гг. в разных издательствах вышло несколько новых изданий «Исторической поэтики», сопутствующих ей работ и переписки ученого, обращающих наше внимание на историю литературы как часть культуры. «Поэтика, которую строил Веселовский, ценна тем, – пишет И. Шайтанов в статье «“Историческая поэтика”: опыт реконструкции ненаписанного», – что выводила общекультурные законы из понимания словесного искусства в его развитии». Автор статьи считает, что сегодня есть смысл рассмотреть эту проблему заново, «не отбрасывая мысль о “поэтике культуры”, но корректируя ее необходимостью понимания специфики текстов – и в первую очередь тех, которые мы можем назвать для данного случая – литературными, художественными или поэтическими» [Шайтанов 2010: 158]. Это очень важное замечание для перехода к решению как общих, так и конкретных историко-литературных задач. Некоторые положения, сформулированные Веселовским, его анализ творчества отдельных писателей, в частности Дж. Боккаччо или В. А. Жуковского, вызывая аналогии с процессами в югославянских литературах, дают импульс и для освещения поставленной проблемы гибрида в славянских культурах.

Все возрастающее осознание себя частью общеевропейского литературного контекста со стороны так называемых малых литератур, к ко-

inslav

торым относится и хорватская литература, расширение в связи с этим международного их взаимодействия с другими литературами приводило на встрече нового и старого, общего и национального, имманентного и заимствованного к активному возникновению новых синтетических форм. А они, в свою очередь, становясь одним из существенных факторов национальной традиции, участвовали в дальнейшем развитии национальной литературы. Особенно показательны в этом отношении переходные эпохи в общественной, общекультурной и чисто литературной истории страны. Для понимания того, что перевешивает в процессе столкновения «своего» и «чужого», не раз вспоминалось одно из основополагающих методологических положений Веселовского. «Влияние чужого элемента, – пишет ученый, – всегда обуславливается его внутренним согласием с уровнем той среды, на которую ему приходится действовать. Все, что слишком резко вырывается из этого уровня, остается не понятым или поймется по-своему, уравновесится с окружающей средой. Таким образом, самостоятельное развитие народа, подверженного письменным влияниям чужих литератур, остается ненарушенным в главных чертах: влияние действует более в ширину, чем в глубину, оно более дает материала, чем вносит новые идеи. Идею создает сам народ, такую, какая возможна в данном состоянии его развития. Все это дает нам право даже в литературах заимствования, каковы в особенности славянские, искать самостоятельности жизни» (Цит. по [Горский 1975: 159–160]). «Чужое», по словам Веселовского, обостряет движение, выступает катализатором процесса, изучать который надо со своего, национального, материала, расширяя границы сравнения. Так поступал, например, в своей ставшей классикой книге «Ускоренное развитие литературы» наш современник, замечательный ученый Г. Гачев, который показал, как процесс гибридизации разностадиальных признаков происходил в болгарской литературе середины XIX в. [Гачев 1964].

В южнославянских литературах, и хорватской в том числе, пожалуй, самой масштабной, всесторонне затронувшей всю сферу культуры и, конечно литературу, была эпоха Национального возрождения. Расширившиеся связи со славянским и шире – западноевропейским миром науки и культуры рождали импульсы, шедшие в Хорватию из более развитых стран, и они попадали на внутренне готовившуюся, хотя еще и не для всего готовую, к переменам почву. Особенности освоения «чужого» заключались в том, что не все новые художественные идеи и приемы могли быть тогда переплавлены в «свое». Национальным литературам понадобилось пройти стадию локализации воспринятых из иных литератур идей, художественных сюжетов и образов: поначалу они облекались в национальные костюмы и помещались в националь-

inslav

ную географическую и общественную среду. Примером могут служить пьесы словенца А.Т. Линхарта «Веселый день, или Мачек женится» (1790) и хорвата Т. Брезовачки «Диогенеш, или слуга двух потерянных братьев» (1805?), восходящие к комедии П.О.К. Бомарше «Женитьба Фигаро» (1784). Любопытно и то, что мостиком для знакомства с драмой французского писателя для Брезовачки послужила пьеса Линхарта. Но и в дальнейшем, в силу сохраняющегося во всей своей актуальности вопроса о национальном освобождении, возникающие в период Национального возрождения романтические тенденции противостояли слабее, чем в западноевропейских литературах, просветительскому началу, облаченному в классицистические, барочные и сентименталистские формы. Поэтому зарождающееся в этот период индивидуальное художественное сознание еще долго будет соседствовать, переплетаться и вступать в сложные неантагонистические отношения с проявлениями коллективного мышления, а эпические обобщения, отражающие коллективный тип мышления, борющегося за свое освобождение народа, соседствовать с ярко выраженным личностным мировосприятием.

Это обстоятельство делает важным для нашей темы еще один аспект, на который обращал внимание Веселовский. Ученый полагал, что «история поэтической личности неотделима от изменчивой истории жанровых форм, в которых личность себя выражает». Иными словами индивидуально-психологическое начало само становится объективным фактором и «изнутри перестраивает материал традиции» (Цит. по [Шайтанов 2010: 167]). В творчестве масштабных поэтических личностей – а эта эпоха выдвинула целую плеяду замечательных талантов, аккумулировавших в своем творчестве и общественные и эстетические задачи времени – стиль народного эпоса и народных легенд редуцировался и уступал место личным темам, оказывая влияние на развитие нового качества национальной литературы. Направление такого движения проявлялось как в одном произведении (поэма И. Мажуранича «Смерть Смаил-аги Ченгича»), так и в нескольких произведениях одного автора (поэзия С. Враза и П. Прерадовича). В них народно-поэтическое начало объединялось с ренессансными мотивами дубровницко-далматинской поэзии, а также с романтическими мотивами немецкого романтизма (нельзя забывать, что немецкий язык был для хорватской интеллигенции вторым после родного языком, некоторые литераторы на нем создавали свои произведения) и с байроническим индивидуализмом (философская лирика Прерадовича). В этом причудливом конгломерате жанрово-стилевых тенденций обновлялись существовавшие жанры, такие как сонет, создавались новые – лироэпическая поэма и философские и любовные стихотворения, закладывались основы национальной прозы. Именно

inslav

тогда появились первые новеллистические опыты Д. Деметра и Л. Вукотиновича.

В дальнейшем расширение географии знакомства с литературами других стран, углубленное постижение новейших эстетических и философских теорий и практики шло исходя из потребностей имманентного развития национальных традиций. Эпоху реализма (1880–90-е г.) отличало еще большее жанрово-стилевое переплетение разнообразных тенденций, связанное с проникновением в литературную среду разностадиальных западноевропейских и русских веяний – критически-аналитического начала, психологизации личности персонажей, лирической и трагической субъективизации, при достаточно длительном сохранении в некоторых жанрах романтических и просветительско-классицистических идей и художественных приемов. В эпоху реализма, ставшую в Хорватии временем обогащения и разветвления жанра романа, литература явно двигалась к большей индивидуализации художественного творчества, все большей композиционной и стилевой свободе изложения. Именно тогда в хорватской литературе появился один из самых своеобразных писателей – Анте Ковачич (1854–1889), в творчестве которого процесс «перестройки материала традиции» обнаруживает себя особенно наглядно. Его роман «В регистратуре» был опубликован в журнале «Виенац» в 1888 г., т. е. в период апогея реализма и одновременно начала его расслоения, период подготовки к переходу к новой литературной эпохе. Не случайно он был признан, но уже после смерти писателя и в другой период – эпоху Модерна, лучшим романом XIX в. Кстати, только тогда, в 1908 г., вышло его книжное издание. В нем А. Ковачич первым в хорватской литературе отходит от созданного А. Шеноа типа романа, в котором во имя пронизывающей его идеи национального единения под лозунгом «Просвещением к свободе!» сглаживались социальные противоречия и в противовес иностранным угнетателям идеализировалось национальное дворянство. Романом «В регистратуре» Ковачич первым в родной литературе противопоставил себя и так называемой тургеневской модели, получившей название «благородного поэтического реализма», хотя он сам отдал ей дань в первых своих романах («Любовь баронессы», 1877 и «Адвокат», 1882). Писатель, по словам известного хорватского русиста А. Флакера, «разбивает стилистически складную, хронологически последовательную композицию тургеневских романов», «ставших, – по мнению ученого, – полной собственностью хорватской литературы» [Flaker 1968: 288]. В отличие от хорватских последователей Тургенева, создававших образы «лишних людей» на хорватской почве в лице рефлектирующих дворянских интеллигентов, Ковачич сосредоточил свое внимание на истории формирования поколения разночинной интелли-

inslav

генции, рекрутировавшейся из основного социального слоя Хорватии – крестьянства, и ее трудной ассимиляции в городе. Во многом история героя романа Ивицы Кичмановича автобиографична – как и его герой, автор при поддержке сельского старосты, а затем загребского каноника смог получить образование, окончив духовную семинарию, а затем юридический факультет Загребского университета, скитался по разным адвокатским конторам и лишь в конце жизни смог открыть свою адвокатскую контору.

Важно отметить, что, разрушая сложившиеся в хорватской литературе романные структуры, Ковачич опирался на самые разные модели и, смело их соединяя, создавал новые прозаические формы. Тот же Флакер не без оснований считает, что освобождению Ковачича от хорватского восприятия тургеневского влияния и его стремлению раскрыть социальную и психологическую сущность угнетателей и угнетенных помог Ф. М. Достоевский. В доказательство ученый указывает на перекличку некоторых эпизодов в романе хорватского писателя (изображение восприятия города бывшим селянином, привлечение для понимания психологической основы образа героя его детства) с такими произведениями Достоевского, как переведенные в Хорватии в начале 1880-х гг. «Неточка Незванова», «Белые ночи» и «Униженные и оскорбленные» [Flaker 1968: 314]. Впрочем, Флакер не обходит вниманием и такие мотивы у Ковачича, которые, стали общим местом в западноевропейских литературах, (мотив потерянной рукописи, переезд героя из провинции в город), но которые у хорватского писателя получают другое назначение. Так, например, рукопись дневника героя сгорает, поэтому она не служит подтверждением достоверности изображенного, а создает гротескно-сатирическое обрамление повествования. Флакер, наряду с Достоевским, упоминает О. Бальзака и Ч. Диккенса, подчеркивая тот широкий литературный контекст, в котором формировался талант Ковачича, преобразовавший роман в отечественной литературе.

Своеобразие реалистического в целом романа Ковачича хорватская критика видит в его ранее невозможной для национальной литературы стилистической и композиционной многослойности: в соединении жанровых компонентов романа «воспитания» и романа общественно-социального с романом «тайн», в структуре композиции, включавшей вставные новеллы, раскрывающие предысторию персонажей или параллельные события, в смешении, казалось бы, несовместимых стилевых пластов. Писатель вводил разорванный нелинейный характер повествования, смело переключался с речи персонажа от первого лица (дневник героя) на объективированное изложение от автора, хотя пока еще в романе преобладает позиция всезнающего творца. Сохранившиеся в его про-

inslav

изведении сентиментально-романтические мотивы отвечали присущим автору традиционным идиллическим представлениям о нравственности и естественности сельской жизни, их он противопоставлял развратному городу-Вавилону. Вместе с тем, в его художественную систему включены моменты, ориентированные на пародирование, травестирование и шаржирование иллюзорности в новую эпоху возрожденческого иллирийского мировоззрения и связанных с ним художественных приемов. Например, пародируется стиль поэмы Мажуранича «Смерть Смаил-аги Ченгича» (речь придворного поэта Рудимира Бомбардировича Шайковского); новелла о Дорице и Зорковиче напоминает фабульную завязку романа «Крестьянское восстание» Шеноа. Сатирическое изображение касается не только прошлого в жизни и литературе Хорватии, оно не менее язвительно в гротескном описании Регистратуры, ставшей метафорой всей Хорватии того времени, и в образе ее главного Регистратора. Одновременно с этим, в реалистический социально-психологический, критический, сатирически-гротескный пласт в повествование включается и мир фантастически-бурлескный, карнавальный, сказочный, «готический», с таинственными легендами, разбойничьими нападениями, похищениями и внезапными узнаваниями, с образами ведьм, демонических фатальных женщин и с горой трупов – здесь писателю помогала традиция народных преданий, национального ренессанса и барокко. Погибают практически все герои произведения: весь этот мир горит в нескольких пожарах, в том числе и в регистратуре; в огне погибает и дневник героя, на основе которого строится сюжет произведения.

Литературная судьба такого стилистически причудливого романа, представлявшего гибридное жанровое образование, подтверждает мысль о том, что новые возникающие формы совсем необязательно в дальнейшем воспринимаются в своей целостности. К жизни вызывались и развивались то одни, то другие из предложенных писателем мотивов и приемов, становясь в национальной среде объектом самостоятельного развития. Модернисты продолжили психологическую разработку характеров, проникновение в область интегрального, иррационального и подсознательного, они еще дальше пошли в расслоении романного действия на отдельные фрагменты, создав новеллистический тип этого жанра. Экспрессионисты называли Ковачича своим предтечей за глубоко трагичное мировосприятие, за гиперболизацию чувств и страстей, столкновение контрастов в обществе и человеке. М. Крлежа для обозначения комплекса этих черт ввел определение «лауризм» по имени героини романа Лауры. Постмодернистов привлекло использование Ковачичем «чужих» текстов, травестирование идей и образов, включение в повествование готических и бурлескных мотивов.

inslav

С эпохой модерна пришло самое мощное взаимодействие хорватской литературы с западноевропейским литературным миром, оно привело к синхронизации ее развития с протекавшими в нем процессами. Если, как отмечает хорватская исследовательница Н. Кошутич-Брозович, еще в конце XIX в. хорватская литература в своем знакомстве с западноевропейскими литературами зачастую проходила через «венско-пражско-мюнхенский фильтр», то уже в начале XX в. немецко-австрийское посредничество постепенно редуцируется и уступает место свободному, прямому общению с другими литературами [Košutić-Brozović 1970: 348]. По сравнению с временем Национального возрождения, когда хорватская литература сделала существенный шаг к активизации своего присутствия в европейском литературном процессе, в эпоху Модерна она становится его активным участником. Получившее образование в Вене и Праге молодое поколение связывало необходимость обновления культуры и искусства с обновлением всей атмосферы в стране, что и определило подчеркнуто национальный характер трансформации воспринятых извне идей, шедших с самых разных сторон – от чешской модерны, скандинавского круга, австрийского сецессиона до современной русской литературы, а также английской, бельгийской и французской. Впервые происходит программное ориентирование на Европу, повлекшее за собой изменение самого понимания эстетических функций художественного творчества.

В этой ситуации расширившийся инновационный опыт становится стимулом для развития собственных художественных миров. Несмотря на бурные баталии внутри лагеря молодых и их дискуссий со старшим поколением, процесс обновления затронул всю хорватскую литературу. Ломка традиционных норм прозы, по мнению исследователя этой эпохи М. Шицела, шла по линии глубокого и широкого проникновения приемов психологического анализа [Šicel 1978: 812]. Кстати, и Тургенев теперь оказывал большее влияние как автор малой прозы и «Senilia». На одном из самых репрезентативных для молодой прозы романе М. Цихлара-Нехаева «Бег» (1909) можно увидеть, как синтезировалась в литературе композиция новеллистической фрагментарной структуры романа, как в ней переплетались стилевые приемы импрессионизма, символизма, натурализма и реализма, как преобладающим становился интерес к психологии человека, проблемам бессознательного, интуитивного, снам и предчувствиям. Но при этом мятущийся, с неуравновешенной психикой герой помещается в национальную и социальную среду, сохраняющую всегда присущую хорватскому реализму бытовую детализацию. Второй роман Нехаева «Волки» вышел в 1928 г. в совершенно другую общественно-историческую и литературную эпоху, но стал таким же репрезента-

inslav

тивным произведением, как и первый. Это была эпоха возвращения реализмом доминирующих позиций в литературе, но реализмом, уже обогащенным опытом национального модерна и авангарда. Обратившись к традиционной для хорватской литературы теме национальной истории, к теме героической борьбы против турецкой экспансии в начале XVI в., Нехаев впервые в национальной литературе поставил в центр исторического романа не события, а личность, в данном случае исторического деятеля Крсто Франкопана. Это повлекло за собой изменения в структуре реалистической модели социально-психологического исторического романа с сохраняющейся позицией всезнающего повествователя. Преобразования шли, с одной стороны, за счет введения медитации, использования импрессионистических и экспрессионистических элементов, а с другой – за счет непосредственно включенного в текст или данного, причем на нескольких языках, в приложении документального материала. Тем самым писатель трансформирует исторический роман действия и прокладывает пути к новому для хорватской литературы жанру романа-биографии. И делает это, как указывает хорватская исследовательница Мира Сертич [Sertić 1970: 252], практически одновременно с появлением этого жанра в английской литературе (Дж.Л. Стрейчи), французской (А. Моруа) и раньше, чем в австрийской (А. Цвейг). Роман Нехаева подтверждает то, что, следуя художественным общим закономерностям, имманентное развитие хорватской литературы вливается в западноевропейский литературный контекст и во все большей степени идет синхронно с общеевропейскими литературными процессами. Гибридные жанрово-стилевые формы возникают и функционируют внутри национальной культуры все больше на основе индивидуального творчества, отвечающего на непростые вызовы противоборствующих тенденций – все возрастающей глобализации, распространяющей свое влияние и на сферу культуры, и национальных потребностей литературы.

Литература

Гачев 1964 – *Гачев Г.Д.* Ускоренное развитие литературы. М., 1964.

Горский 1975 – *Горский И.К.* Александр Веселовский и современность. М., 1975.

Шайтанов 2010 – *Шайтанов И.О.* «Историческая поэтика»: опыт реконструкции ненаписанного // Вопросы литературы. 2010. № 3.

Flaker 1968 – *Flaker A.* Književne poredbe. Zagreb, 1968.

Košutić-Brozović 1970 – *Košutić-Brozović N.* Evropski okviri Hrvatske modern // Hrvatska književnost prema evropskim književnostima. Zagreb, 1970.

Seretić 1970 – *Seretić M.* Stilske osobine hrvatskog historijskog romana // Hrvatska književnost prema evropskim književnostima. Zagreb, 1970.

Šicel 1978 – *Šicel M.* Književna moderna. Povjiest hrvatske književnosti. T. 5. Zagreb, 1978.

inslav

Н.Н. Старикова
(Москва)

Парадигма словенского исторического романа. К проблеме типологии жанра

На протяжении двух веков, начиная с произведения Вальтера Скотта «Уэверли или Шестьдесят лет назад», вышедшего в 1814 г., исторический роман остается одним из самых популярных жанров мировой прозы. Он пользуется огромным читательским успехом и вызывает обостренный исследовательский интерес. Особенно пристально внимание к его жанровым составляющим, поскольку исторический роман являет собой один из наиболее ярких примеров «жанрового неосинкретизма» [Бройтман 2001: 372] и, как ни один другой актуальный жанр литературы, тяготеет к жанровым скрещениям.

Исторический роман можно отнести к бесспорным художественным достижениям словенской литературы: до настоящего времени он остается одним из ведущих жанров национальной прозы. Развиваясь в общем русле литературного процесса, он во многом способствовал обогащению идейно-эстетического контекста литературы, обновляя собственную поэтику новыми художественными формами, пропагандируя идеи национального единения, политической и социальной консолидации, сопротивления внешней угрозе, патриотизма. Жанр существует в словенской литературе свыше ста двадцати лет. Его судьба отлична от большинства западноевропейских и русской литератур: своего расцвета словенский исторический роман достигает не в XIX в. в рамках романтизма, а в первой трети XX в. и затем проходит все важнейшие этапы развития национальной литературы – от реализма до постмодернизма. Неослабевающий интерес к исторической прозе вызван в Словении с одной стороны, постоянным поиском исторических корней с акцентом на важнейшие периоды мировой истории, с другой – выявлением исторических аналогий с современностью. С самого начала важным импульсом ее развития стал также успех у читателей. Рост городского населения, значительное повышение уровня грамотности, возникновение более тесных контактов выходцев из «третьего сословия» с представителями привилегированных классов и заимствование у них, наряду с образцами поведения и культурно-бытового обихода, привычки к чтению – все это привело к возникновению в Словении во второй половине XIX в. массо-

inslav

вой читательской аудитории. Исторический жанр снискал популярность у нее в немалой степени благодаря писательской деятельности первого словенского беллетриста Й. Юрчича (1844–1881), в творчестве которого историческая повесть и исторический роман заняли одно из ведущих мест. Следуя за Вальтером Скоттом, Юрчич попытался «приспособить» классическую форму исторического романа к вкусам широкой публики. В своих исторических произведениях прозаик успешно сочетал мелодраму, авантюрный компонент, мистику, напряженную интригу с сюжетами национальной истории и документализмом.

Важнейшую роль в эволюции исторического жанра в Словении сыграли два десятилетия между Первой и Второй мировыми войнами, названные словенскими исследователями «кульминацией» в его развитии [Хладник 1999: 117]. Именно в этот период в национальной прозе складываются основные типы исторического романа XX в. – историко-социальный, историко-биографический и историко-философский, каждый из которых, по сути, обладает признаками гибридной жанровой формы. В историко-социальном романе главным инструментом преломления общественных коллизий исторического прошлого становится социально-аналитическое начало – таков тесно связанный с национальной реалистической традицией роман И. Тавчара «Хроника усадьбы Высокое» (1919). Историко-биографическое произведение возникает на стыке биографической и исторической прозы, в нем художественное воссоздание судьбы исторической личности происходит при обязательном исследовании характерных черт эпохи, эту личность сформировавшей. Ключевым здесь является роман И. Ваште «Роман о Прешерне» (1938); в дальнейшем эта разновидность проявит себя как одна из наиболее продуктивных. Историко-философский роман, осмысляющий историю как источник не только социального и нравственного, но и духовного опыта, акцентирующий внимание на всеобщем, на том, что вопреки временным рамкам сближает людей разных эпох, представлен интеллектуальным романом-предупреждением В. Бартола «Аламут», в котором история метафорически связана с современностью (такой диалог прошлого и настоящего будет активно использован словенскими прозаиками последней четверти XX в.).

Обратившись к жанру исторической художественной хроники, Тавчар (1851–1923) в своем романе исследовал важнейший этап становления словенского национального характера, формировавшегося в атмосфере феодального господства колонизаторов и конфессиональных противоречий, и выявил такие важные его составляющие, как патриархальность, терпение, умение выживать при любых обстоятельствах. В этом литературном жанре у писателя не было предшественников – никто ранее не пытался, имитируя мемуарные документы, рассказать историю словенской семьи,

inslav

рода, места на протяжении целой человеческой жизни. Изидор Каллан, вымышленный повествователь-хронист, от лица которого ведется рассказ, – фигура для классической европейской хроники нетипичная, это не монах-летописец и не знатный феодал, а простой крестьянин, обученный грамоте. Он записывает историю своей жизни в назидание потомкам, фактически это исповедь перед Богом и людьми, а не собственно последовательная дневниковая фиксация важнейших событий. Поэтому в качестве основного критерия отбора эпизодов использован фактор участия в них повествователя — он описывает то, чему был непосредственным свидетелем. Исключение здесь составляют несколько реминисценций в более отдаленное прошлое (1631, 1645, 1648 гг.), где речь идет о военных подвигах отца рассказчика. Записки датированы 1695 г. и снабжены припиской сына хрониста Георгиуса Постумуса, из которой следует, что отец его умер 20 декабря 1710 г., прожив сорок шесть лет (возраст, типичный для смерти мужчины позднего Средневековья). Историческое время, охваченное в романе, – период с 1631 по 1716 г., – включает в себя предысторию отца героя и судьбу семьи и усадьбы после смерти повествователя. Автор «Хроники...» одним из первых в словенской литературе, попытался связать особенности внутреннего мира и психологии своих земляков с их исторической и социальной судьбой, с той чередой потерь, компромиссов, упорного сопротивления внешней экспансии, которая сопровождала его народ на всем протяжении его существования. Историческая действительность в изображении Тавчара сурова, а иногда и просто неприглядна. Вместе с тем одной из главных идей «Хроники...» оказывается обретение личностью самоуважения через осознание ценности человеческой жизни, которая, по мнению писателя, социально и религиозна детерминирована.

На волне расцвета европейской исторической биографии (С. Цвейг, Р. Роллан, Дм. Мережковский, А. Моруа, Ю. Тынянов и др.) в словенскую литературу входит историко-биографический жанр. В это время главным лицом словенской исторической биографии становится крупнейший национальный поэт первой половины XIX в. Франце Прешерн (1800–1849): почти одновременно в свет выходят «Роман о Прешерне» (1937) И. Ваште и «Нетленное сердце» (1938) А. Слодняка. К этому времени словенское прешерноведение имело в своем распоряжении значительный литературно-критический и мемуарный материал: статьи и записи Ф.Л. Челаковского, М. Чопа, Й. Бабника, Ф. Малавашича, Я. Блейвейса, В. Рицци, Я. Трдины, воспоминания сестры поэта Ленки и дочери Эрнестины Еловшек, его современницы Л. Песьяк, исследования и монографии И. Приятеля «Драма духовной жизни Прешерна» (1905), А. Жигона «Франце Прешерн, поэт и художник» (1925), Ф. Кидрича «Прешерн» (1936).

inslav

В романе Ваште (1991–1967) жизнь и творчество Прешерна рассматриваются в совокупности и без нарочитой идеализации, главный упор делается на психологическом раскрытии личности, сформированной конкретной эпохой, на соразмерности этой личности эпохе, той соразмерности, которая «дает основание предположить, что в характер подобного рода личности как бы сама природа внесла типические черты времени» [Боханец 1974: 81]. Прешерн показан как носитель важнейших черт целого культурного поколения – плеяды деятелей словенского национального возрождения (Цойс, Водник, Чоп, Блейвейс), объединен-ных не столько общностью судьбы, сколько исторически обусловленным совпадением этапов личного роста. Поворотные события жизни поэта даются в романе через осязаемую конкретность описываемых лиц, происшествий, эпизодов, мест действия. Сохранена топонимика Любляны первой половины XIX в., старые названия улиц (Слоновья, Еврейская, улица Монахинь), трактиров («Пекло», «У Блажа», «У Метки»), мостов. Динамичность повествования создается благодаря двунаправленности сюжетных векторов. Один из них – центробежный – ведет повествование вширь, появляются новые персонажи: российский император Александр I, канцлер Меттерних, ученый-филолог Копитар, поэт Грюн, художник Лангус, редактор и общественный деятель Блейвейс, полицейский осведомитель Кремницер и др. Это дает возможность воссоздать атмосферу жизни Любляны, показать масштаб, которым будет измеряться стремительный духовный рост поэта. Второй вектор – центростремительный, он направлен только на главного героя, на его внутренний мир, столкновение «данного и желанного», на изломе которого развивалось его творчество. Прозаическая повседневность и творческий дар, спасительно обеспечивающий чувство целостности личности, – таким в романе Ваште предстает Прешерн.

Появление в скромной по европейским меркам словенской литературе новаторского романа, ставшего бестселлером на родине и за границей, – факт неординарный. Таким уникальным явлением стал историко-философский роман Владимира Бартола (1903–1967) «Аламут» (1938). Внимание словенского прозаика привлекли события восьмисотлетней давности, последствия которых не просто повлияли на всю дальнейшую биографию человечества, но остаются актуальными и веке в XXI – это история зарождения мирового терроризма, у истоков которого стояла шиитская секта исмаилитов. Одним из первых в европейской литературе Бартол обратился к столь экзотическому и при этом абсолютно вневременному, универсальному по своему философскому и этическому наполнению материалу, ставшему благодаря общественно-политическим катаклизмам первой половины XX в. необычайно актуальным. Используя античные и европейские философские концепции и учения, через цитаты, парафразы, аллюзии, прямой пересказ писатель ввел в произведение

inslav

обширный, можно сказать, энциклопедический философский контекст. Его герой, средневековый иранец, оперирует понятиями и категориями, сформулированными, главным образом, мыслителями последующих столетий – Декартом, Макиавелли, Ницше, Фрейдом.

«Аламут», в переводе с фарси «орлиное гнездо», – средневековая крепость, расположенная на южном побережье Каспия, где на базе шиитской секты исмаилитов была на рубеже XI–XII вв. создана первая школа профессиональных наемных убийц-смертников. Именно о ней упоминает в своей «Книге» (1298) итальянский путешественник Марко Поло. Ставший в 1090 г. наместником крепости Хасан ибн Саббах или Сейдуна объявил себя не только идейным лидером последователей Исмаила, но и его живым пророком на земле. Став во главе одной из двух мощнейших исламских сект, он разработал и воплотил в жизнь систему психологического манипулирования своими духовными детьми, которые, беспрекословно подчиняясь Учителю, несли смерть его врагам. Мотивы тайных убийств были политическими и религиозными: жертвами *фидаев* (араб. «жертвующих собой») становились аббасидские халифы, министры-везиры, сельджукские военачальники-эмиры, наместники провинций, исламские духовные авторитеты, позднее, в XII в., некоторые вожди крестоносцев в Сирии и Палестине, люди других религиозных убеждений – мусульмане-сунниты, шииты-имамиты, иудеи, христиане. Чтобы эффективность исполнителя – ассасина[1] – была стопроцентной, чтобы он недрогнувшей рукой совершал убийство, не опасаясь за свое будущее, уверенный, что за «праведный» поступок попадет в рай, ему еще в процессе подготовки к акции этот рай «показывали». Одурманенного наркотиками молодого человека переносили во внутренний двор крепости, где, на основании довольно скупого описания, даваемого Кораном, были «организованы» райские кущи: били фонтаны, цвели сады, бродили дикие звери, обитали прелестные «гурии», которые своим искусством действовали на «избранника Аллаха» еще сильнее, чем гашиш. После их «уроков» ассасин, выполняя миссию, без колебаний шел на смерть, уверенный, что пропуск в рай у него уже в кармане. Таковы исторические факты, взятые автором за основу.

В центре сюжетной канвы – судьбы двух персонажей: юноши и девушки. Разными путями – он сознательно, она насильно – попадают в крепость Аламут: он – Авани ибн Тагир, внук одного из лидеров исмалитского движения, казненного по приказу верховного визиря, она – четырнадцатилетняя бухарская красавица Халима. Она попадает в «школу гурий», где юных девушек со всего Ближнего Востока и из Средней Азии учат искусству обольщения и интеллектуального общения с

[1] Современники называли их хашишийюн, т. е. «употребляющие гашиш». Впоследствии, при посредничестве крестоносцев, этот термин в видоизмененной форме ассасин прочно вошел в европейские языки со значением «убийца».

inslav

противоположным полом, чтобы с помощью этих «дев рая» управлять ассасинами. Халима влюбляется в одного из них и, будучи не в силах находиться с ним в разлуке, кончает с собой. Судьба ибн Тагира является главным сюжетообразующим компонентом романа. Юный максималист, поэт и воин, он приходит к «живому пророку» по собственной воле, чтобы с его помощью отомстить за смерть деда. Герой становится федаи – членом группы подготовки наемных убийц-смертников. Успехи в военном деле, науках, искусстве сразу же делают его лидером. Ибн Тагир, единственный из всех, прошедших через наркотические и чувственные наслаждения «рая», сомневается в его истинности. Совершив удачное покушение на верховного визиря, повинного в смерти деда, он чудом остается в живых. Перед смертью тот раскрывает ассасину глаза на «райскую» мистификацию наместника крепости Аламут. Вернувшись в крепость с твердым намерением убить самозванного пророка, молодой исмаилит попадает в цепкие руки слуг своего владыки и получает последнюю, как ему кажется, аудиенцию Сейдуны. В этой ключевой для всего романа беседе раскрывается подлинное лицо Хасана ибн Саббаха, лукавого ловца человеческих душ, осуществляющего свою охоту во имя высшей и благородной цели: освобождения родины от гнета сельджуков, к 80-м гг. XI в. захватившим бóльшую часть Ирана. Для манипуляций с религиозными чувствами, для воспитания фанатиков веры он использует земные чувства и эмоции, идет на эксперимент с человеческой душой, заставляя своих «детей» подавлять естественные инстинкты: на смену чувству самосохранения приходит фанатичная радость смерти во имя дарителя наслаждений и в предвкушении неземного блаженства. Ибн Саббах видит в Тагире своего преемника, человека, как и он сам, взошедшего на «аль араф» – стену, согласно исламу, отделяющую рай от ада, куда попадают лишь избранные, воспарившие над добром и злом. В финале герой покидает крепость Аламут, чтобы на собственном опыте подтвердить или опровергнуть философию Сейдуны: «Федаи ибн Тагир умер. Родился философ Авани».

Психологическое ядро романа – анализ возникновения и развития религиозного фанатизма – нравственно-философское: проблема правды и лжи, как во имя высшей идеи, так и ради обретения власти. Бартол опирается, с одной стороны, на Коран как основу устава исмаилитов, с другой – на постулаты Фридриха Ницше и его «философию жизни», огра-ничивающую разумное познание абсолютизацией иррациональных факторов. Для писателя принципиально важны две идеи Ницше – релятивистская, основанная на относительности и исторической обусловленности всех ценностей, и мессианская, связанная с возможностью воплощения высшего типа человеческого идеала. Нет ценностей вечных, неизменных, нет морали, нет разделения на добро и зло, а есть лишь

inslav

представление о природной целесообразности. «Ничто не истинно – все дозволено», – это высказывание Ницше служит эпиграфом к роману. Центральная фигура «Аламута», исламский философ и вождь религиозных фанатиков-ассасинов Ибн Саббах, воплощает в романе известную гипотезу о том, что идеи Ницше – много старше его самого. Исследуя механизм захвата власти и его непременные атрибуты (управление массовым сознанием, развитие культа личности, расправа с политическими противниками и т.д.), Бартол обращает внимание на универсальный «вневременной» характер этого явления. «Аламут» – вполне аутентичная картина конкретного этапа существования секты исмаилитов, где точны даты и события и дан широкий историко-культурный фон изображаемой эпохи, но при этом налицо живое сопоставление с современной автору эпохой страшных диктатур XX в. между двумя мировыми войнами.

Устойчивость и преемственность развития словенской исторической прозы привели к тому, что исторический роман до сих пор остается одним из главных литературных жанров. Традиционно востребован биографический материал, дающий представление о словенцах – носителях высокой национальной, а иногда и европейской миссии. Авторы исторических биографий Т. Ковач (р. 1930) – «Словенский оратор доктор Янез Блейвейс» (1990) о деятеле словенского возрождения первой половины XIX в. и И. Сивец (р. 1949) – «Утро Иванова дня. Повесть об Адаме Равбаре, словенском витязе» (1993) о воеводе, под предводительством которого была одержана победа над турками в битве при Сисаке в 1595 г., – преуспели в стремлении обратить внимание публики на забытые страницы национальной истории, вписанные в историю европейскую. Интересно, что обе исторические личности, судьбам которых посвящены названные произведения, на протяжении десятилетий были в центре внимания научных споров, и при этом оценка их деятельности была весьма противоречивой. Так, Блейвейс, издатель, политик, литератор, в глазах общественного мнения долго оставался главным гонителем Прешерна, а победитель турок Равбар, образ которого запечатлен в одноименной героической песне XVII в., в исторических повестях позапрошлого века Ф. Малавашича и Я. Трдины представал коварным злодеем.

Современным словенским прозаикам интересно также то, как прошлое (и его ключевые эпизоды, и малозначительные события) преломляются в отдельной человеческой судьбе или в судьбе целого рода, семьи. К. Кович (р. 1931) в книге «Путь в Трент» (1994) предлагает читателю историю жизни своего дядюшки, свидетеля и участника Первой мировой войны. Люблянское землетрясение 14 апреля 1895 г. легло в основу исторического романа Я. Вирка (р. 1962) «1895, землетрясение: хроника нечаянной любви» (1995), в центре которого любовный сюжет. Атмосферу конца века создают в нем исторические реалии: гимназическое общество «Задруга»,

inslav

организованное будущими поэтами модерна, образ художника-импрессиониста Р. Якопича. В историческом жанре продолжают работать старейшина цеха А. Ребула (р. 1924) – «Маранатха, или 999 год» (1996), В. Кавчич (р.1932) – «Сумерки» (1996), Д. Янчар (р. 1948) «Звон в голове» (1998), «Катарина, павлин и иезуит (2000), «Этой ночью я ее видел» (2011).

С точки зрения литературы, ориентированной на читателя подготовленного и эрудированного, интересен опыт именно Янчара, включившего в сюжет о восстании заключенных в югославской тюрьме Ливада в начале 1970-х гг., спровоцированного запретом просмотра товарищеского матча по баскетболу команд СФРЮ и США, трагические эпизоды осады римлянами иудейской крепости Масада в 1 в. н. э. В романе «Звон в голове» композиция построена по принципу обратной хронологии: в 1995 г., через 20 лет после описываемых событий, автор записывает рассказ бывшего заключенного Кебера об инциденте в тюрьме. В этот рассказ, в свою очередь, вплетены картины трагедии древнееврейской крепости Масада – самого драматического эпизода Первой иудейской войны 66–73 гг. В 6–66 гг. н. э. в крепости Масада, построенной царем Иродом на северо-западе страны неподалеку от Мертвого моря, по-видимому, размещался римский гарнизон. В 66 г., с начала Иудейской войны, Менахем, сын Иехуды Галилеянина, находясь во главе отряда зелотов, захватил крепость. После падения Иерусалима его защитники бежали в крепость, где продержались еще три года. В общей сложности шесть лет она служила убежищем для всех, кому угрожала опасность быть схваченным римлянами. В 72 г. цитадель Масада осталась единственным очагом восстания в стране. Когда стало ясно, что осадные орудия римлян пробьют укрепления, лидер обороняющихся Элеазар бен Яир решил, что все защитники должны покончить с собой. Он призвал оставшихся в живых мужчин убить своих жен и детей, а затем и себя, чтобы не попасть в руки римлян. Когда мужчины убили женщин и детей, они по жребию избрали 10 человек, чтобы те убили остальных. В свою очередь, эти десятеро, как сказано в «Иудейской войне» Иосифа Флавия, на том же условии метали жребий между собой, чтобы кто-то один лишил жизни девятерых, а вслед за ними поразил и самого себя. В итоге 960 мужчин, женщин и детей добровольно расстались с жизнью, чтобы не стать рабами. Этот эпизод вошел в мировую историю как образец беспримерного национального героизма.

В романе финал восстания иудеев воплощен в фантазиях главного героя, человека сильного, склонного к авантюризму (Кебер в прошлом торговый моряк, сидит за грабеж), в тюремной камере читающего Иосифа Флавия. В тексте нет исторических сносок, подразумевается, что читатель знает не только, кто такие Менахем и Элеазар, но и чем закончилась осада крепости: «иудейская» линия романа заканчивается внутренним монологом Элеазара, ждущего смерти от надвигающихся со всех

inslav

сторон римских легионеров. Сопоставляя события древней иудейской истории и недавнего югославского прошлого, автор романа делает акцент на подчиненности человека истории, его зависимости от нее.

На рубеже тысячелетий исторический роман, как и другие литературные жанры, не остается в стороне от проблем «выживания» в условиях рынка, от общей тенденции «облегчения» и «тривиализации» литературной продукции. Свидетельство тому романы «Дочь короля» (1997) И. Шкамперле (р. 1962), «Скарабей и весталка, роман о грабителях душ» (1997) и «Я отделю пену от волн» (2003) Ф. Лаиншчка (р. 1959), в которых изобразительные средства исторического жанра «скрещены» с приемами «массовой» литературы. Например, в романе Шкамперле широко использованы элементы модного сегодня жанра «криптоистории». Криптоиторические произведения представляют некий весьма условный компромисс между исторической документалистикой, классическим историческим романом и романом-фэнтези. Основывая сюжеты своих книг на реальных исторических событиях, криптоисторики привносят в них фантастико-мистические мотивы. В центре сюжета «Дочери короля» – поиски героями философского камня, происходящие параллельно в двух временных пластах: в конце XVI и в конце XX в. Придворный алхимик Рудольфа II Михаэл Майер и профессор истории средних веков Триестского университета Эрнст Фабиан, каждый в своем времени, приезжают в Прагу, где переживают ряд приключений, встречают любовь, оказываются вовлечены в тайные заговоры. При этом один ищет эликсир бессмертия для больного императора, второго вербуют в тайную организацию, задача которой – передел Европы. Очевидно, что современный герой Шкамперле, университетский преподаватель и специалист по средневековью – реинкарнация Индианы Джонса, главного эксперта по древностям мирового кино, римейк знакомого образа.

Этот тип героя принципиально вторичен и распространен в современной постмодернисткой прозе, в частности появляется, в нашумевшем романе Д. Брауна «Код да Винчи» (2003) как профессор Лэнгдон. Явным признаком гибридности текста Шкамперле можно считать его «андрогинность» – совмещение нескольких различных по назначению и задачам форматов текста. Такие произведения иногда еще называют трансформерами – «Дочь короля» содержит в себе признаки литературного произведения, киносценария и путеводителя по Праге. Для полного комплекта не хватает сюжета для компьютерной игры. Но здесь словенский прозаик оказался менее продвинутым, чем «мама» Гарри Поттера Дж. Ролинг или литературный создатель «Парка Юрского периода» Майкл Крайтон. Отдельную головоломку представляет название романа. Само словосочетание, на первый взгляд, броское, сразу привлекает внимание. Однако в книге есть лишь одно упоминание о королевской дочери – после бурной

inslav

эротической сцены профессор Фабиан беседует со своей пассией: «... о деревьях, травах и камнях. О табуне вороных коней, проскакавших мимо. О Милене Есенской. О храме без врат и золотых садах, которые стережет она, эта дочь короля» [Škamperle 2002: 257]. Далеко не вся читающая публика в Словении знает, что реальное лицо, носившее это имя, – пражская переводчица и журналистка М. Есенская (1896–1944), возлюбленная и адресат писем Ф. Кафки. Продвинутому читателю после ознакомления с содержанием романа Шкамперле предлагается самому расшифровать заглавие. Выбор в пользу любви, а не политики, сделанный современным героем в финале романа, – очевидная авторская подсказка. Дочь короля – это Женщина, чувство к которой наполняет жизнь мужчины смыслом, оно и есть тот самый философский камень, который безуспешно искал алхимик императора Великой Римской империи Михаэл Майер.

Словенский исторический роман с времен Юрчича был ориентирован двояко: с одной стороны, служил выражением желаний и фантазий читательского большинства, удовлетворяя первичные культурно-психологические потребности и запросы широкой публики, с другой – требовал от читателя определенных интеллектуальных и душевных усилий. Его жанровая природа такова, что часто под видом одного произведения может существовать несколько. Читатель обнаруживает их одно за другим по мере расширения собственной эрудиции. При этом ни одно толкование не отменяет предыдущее – текст раздвигается как подзорная труба, и поэтому бульварная стилистика XIX в. и масс-медийная клиповость XXI в. могут сочетаться с универсальной философской проблематикой. Видоизменяя традиционные приемы и формы, вбирая новые, в том числе заимствованные у тривиальной литературы, исторический роман перерабатывает их согласно своей специфике, что сказывается на решении множества художественных проблем: классический подход к историческому контексту сочетается в книгах современных словенских романистов с альтернативным, по отношению к существующим версиям, методом воссоздания исторических событий, с жанровым синкретизмом [Zupan Sosič 2006: 50], с широким творческим экспериментом.

Литература

Бройтман 2001 – *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика. М., 2001.

Bohanec 1974 – *Bohanec F.* Biografsko berilo (o književnikah od Trubarja do Snoja). Ljubljana, 1974.

Hladnik 1999 – *Hladnik M.* Slovenski zgodovinski roman danes // XXXV SSJLK. Zbornik predavanj. FF Univerze v Ljubljani. Ljubljana, 1999.

Škamperle 2002 – *Škamperle I.* Kraljeva hči. Koper, 2002.

Zupan Sosič 2006 – *Zupan Sosič A.* Robovi mreže, robovi jaza: sodobni slovenski roman. Maribor, 2006.

inslav

П.В. Королькова
(Москва)

Сборник рассказов как тематическая мозаика и жанровый гибрид («Сараевский Мальборо» М. Ерговича и «Дьявол в Сараеве» Н. Величковича)

В данной статье я обратилась к сборникам рассказов Миленко Ерговича «Сараевский Мальборо» (*Sarajevski Marlboro,* 1994) и Ненада Величковича «Дьявол в Сараеве» (*Đavo u Sarajevu,* 1996; в 1998 г. вышло дополненное издание), посвященных недавней кровавой войне в Боснии и Герцеговине и блокаде Сараева в 1992–1996 гг., которая длилась почти 4 года и стала, наряду с событиями в Сребренице и Мостаре, главным ее символом. Это, пожалуй, одни из самых известных текстов о последней войне, наряду с произведениями Момо Капора, Неделько Фабрио, Нусрета Идризовича и других сербских, хорватских, боснийских писателей.

Фигуры обоих авторов крайне неоднозначны. Хорвата Ерговича, одного из самых известных писателей на постюгославском пространстве, на родине периодически обвиняют в конформизме и чуть ли не государственной измене; Величкович, родившийся и проживающий в Сараеве, отказывается причислять свое творчество к одной из трех национальных литератур и даже определить язык, на котором он пишет. Однако определенная скандальность, связанная с именами обоих авторов, похоже, лишь способствует их популярности, а сборник Ерговича «Сараевский Мальборо» воспринимается как хорватскими, так и сербскими и боснийскими читателями как классика литературы о войне в Боснии.

Однако в данном случае предметом моего интереса не является вопрос принадлежности текста к определенной литературе или проблема языковой и национальной принадлежности авторов. Моя задача заключается в том, чтобы определить, как разнообразие тем и мотивов может подкрепляться жанровым разнообразием и жанровой гибридностью произведений, которые оказались в одной книге под общим заголовком «сборник рассказов», и дать ответ на вопрос, почему подобные тексты столь привлекательны для современного читателя.

В тематическом отношении оба сборника представляют собой тексты о болезненном распаде гибридного культурного и исторического

inslav

пространства, о разрушении мифа о Сараеве как «доме мира и добра», о крушении уникального микромира, которое одинаково страшно для героев разных национальностей, традиций и вероисповеданий. Отражение в искусстве гражданской войны во всей ее сложности и трагичности почти никогда не бывает однозначным и прямолинейным, ведь в самой войне зачастую смешиваются представления о том, кто друг, а кто враг, что нравственно, а что безнравственно, что такое долг, а что – предательство. При этом повседневная жизнь людей, перемены, происходящие в ней, в человеческих отношениях и душах, не менее важны, чем коллизии на фронте. Однако описывая осажденный город и его жителей, и Ергович и Величкович бросают вызов традициям «военной литературы», поскольку сама война и смерть, как правило (у Ерговича в большей, у Величковича в меньшей степени), остаются «за кадром». Оба автора описывают в основном обыденную жизнь, в которой есть место семейным драмам и изменам, любви и ревности, комическим и глупым ситуациям, дружеским попойкам в кабаках и юмору, которым славились в Югославии жители Сараева. Это рассказы о военном времени, но большинство из них сложно назвать рассказами о войне, потому что речь в них идет о сущности человека, вне зависимости от обстоятельств и контекста. Таким образом, осажденный город, из которого невозможно вырваться, становится моделью мира в целом, и для того, чтобы описать этот мир во всей его полноте и сложности, писатели объединяют под общим заголовком рассказы, крайне разнородные по тематике, тональности, динамике, степени сюжетности и действующим в них лицам. Только такого рода мозаичное повествование способно дать полноценную картину жизни людей в искусственно созданном микромире одного города.

Поэтому вполне закономерно, что самым адекватным для выражения идей М. Ерговича и Н. Величковича прозаическим жанром становится рассказ – небольшой по объему, мобильный жанр, дающий возможность быстро передать непосредственную реакцию на события. В свою, очередь сборник рассказов в своей пестроте и многомерности способен создать не менее, если не более яркую картину действительности, чем повесть или роман, в которых имеется общая композиция, всего несколько главных героев, единый сюжет, в рамках которого развиваются остальные сюжетные линии, мотивы и т. д., единая тональность. Впрочем, Миленко Ергович признается, что «Сараевский Мальборо» представляет собой единое художественное произведение и читать его необходимо как роман – от первого до последнего слова, не меняя рассказы местами и не пропуская ни одного слова. Недаром уже в самой трехчастной композиции «Сараевского Мальборо» читается романный замысел: роль пролога играет первая часть («Необходимая деталь

inslav

биографии»), которую составляет всего один рассказ «Экскурсия», а в функции эпилога выступает третья часть «Who will be the witness» («Кто будет свидетелем»), которая также содержит всего один небольшой рассказ-очерк «Библиотека». Рассказы из сборника Величковича «Дьявол в Сараеве» также составляют неразрывное целое: отдельные произведения, «вырванные» из контекста сборника, не дают представления об авторском замысле и с трудом воспринимаются как самодостаточный законченный текст.

У рассказа достаточно широкое жанровое определение, в качестве главного признака выступает объем («Рассказ – обозначение малого прозаического эпического жанра» [Литературная энциклопедия 2001: 856]) и степень литературной обработанности сюжета, в сравнении с повестью. В рамках этого жанра оказываются очень разные тексты – от природных зарисовок у И. С. Тургенева до свернутой истории целой человеческой жизни («Ионыч», «Человек в футляре» А. П. Чехова). Таким образом, автор рассказа может ставить перед собой те же задачи, что и писатель, создающий роман, – изображение жизненного пути, эволюции характера и мировоззрения героя и многое другое; только решать их он будет иначе, в соответствии с арсеналом средств, предоставляемым ему избранным жанром. Рассказ, несмотря на кажущуюся ограниченность, диктуемую объемом, оказывается жанром, предлагающим чрезвычайно широкий спектр возможных модификаций[1].

Обычно (хотя не всегда) в центре рассказа находится одно яркое запоминающееся происшествие. В отношении рассказов о войне и военном времени логично было бы предположить, что так оно и будет – в острой ситуации лучше всего раскрывается характер персонажа, проявляются его душевные качества, текст до конца держит читателя в напряжении. Однако в отношении сборников рассказов Ерговича и Величковича это далеко не так. Зачастую мы встречаем бессюжетные рассказы-зарисовки, вследствие чего возникает эффект нарушения читательского ожидания, о котором речь пойдет впереди.

В обоих сборниках важное (хотя и не в количественном отношении) место занимают рассказы, в которых война не просто не упоминается, но не присутствует ни «за кадром», ни в виде фона – например, воспоминания героя о детской экскурсии в город Яйце, с которых начинается

[1] Достаточно вновь вспомнить рассказы А. П. Чехова – одного из немногих русских писателей, который не создал в своей жизни ни одного романа. Его творчество было и остается в высшей степени популярным в странах бывшей Югославии (см. [Ткачук, Шарый 2004]). М. Ергович признается, что в художественном отношении «слепо обожает» Чехова и что для него, как для писателя, Чехов несоизмеримо важнее остальных русских классиков. В личной беседе автор сказал, что вершиной он считает «Смерть чиновника» – рассказ, в котором сочетается комическое и трагическое и который дает неиссякаемую пищу для размышлений над сущностью понятия «человек» и смыслом его жизни.

inslav

«Сараевский Мальборо» Ерговича (рассказ «Необходимая деталь биографии»), или сюрреалистическое повествование о Ван Гоге, в котором неожиданно встречаются великий художник, доктор Ватсон, Шерлок Холмс, немецкий турист и французский шпион («Вóроны над пшеничным полем» Величковича)[2], или полная внутреннего напряжения зарисовка о кошке, которая борется за жизнь в бурном потоке реки Миляцки («Дерево» Величковича) и др. Эти рассказы никак не «привязаны» к очень конкретным времени и месту действия в «Сараевском Мальборо» и «Дьяволе в Сараеве», хотя читатель до конца ожидает, что эта связь каким-то образом проявится.

Конечно, эти рассказы немногочисленны, иначе пропал бы сам эффект нарушения ожидания. Но и там, где присутствуют описания военных реалий и жизни в осажденном Сараеве – бомбежек, похода через весь город за водой, пересечения хорошо простреливаемых перекрестков – акцент ставится на сниженно-бытовых аспектах этой жизни – например, на проблеме справления нужды в военных условиях (рассказ «Нужда» Величковича) или трудностях при случке собак, на которой герой пытается заработать («Мои мужчины» Величковича). Бродячий сюжет лег в основу рассказа «Икмет и Хобрад» из сборника «Дьявол в Сараеве», где по ошибке человек попадает в списки погибших и с этого момента даже сам факт его существования никого не может убедить в том, что он и в самом деле жив. И Ергович, и Величкович играют разными оттенками комического – от мягкой иронии до сатиры и гротеска.

Прямого же изображения войны, как и философских размышлений о насилии и жестокости или смысле жизни и смерти и т. п., в рассказах авторов почти нет – за исключением, пожалуй, «Взлетной полосы» Величковича, где описываются попытки героя дезертировать из армии и вернуться в родной город, и «Письма» Ерговича, где рассуждения о войне, распаде Югославии и отношениях сербов, хорватов и бошняков в Боснии доверены иностранцу – студенту, покинувшему Сараево в начале войны и разыскивающему своего друга, о смерти которого ему ничего неизвестно. Между этими двумя полюсами – рассказами, не имеющими, на первый взгляд, никакого отношения к военной тематике, и произве-

[2] Ср.: «В доме доктора Гаше доктор Ватсон объяснил, что они ищут Джозефа Кэри Меррика, человека-слона, который сбежал из лондонского цирка. Высокого господина он представил как частного детектива Холмса. Доктор Гаше сразу спросил, кто и зачем крадет страницы из его экземпляра французской Конституции. Холмс посмотрел на картины Винсента, и ему все сразу стало ясно. Он объяснил, что Винсент влюблен в госпожу Гаше. Он вырывает страницы и шлет их в Японию. В обмен он получает страницы японской Конституции, которые на самом деле являются чертежами. По этим чертежам он рисует платки и дарит их госпоже Гаше. Она шлет их в Париж, композитору, в которого она влюблена, а он шлет ей свои ноты с музыкой, которая звучит так, словно играют на расстроенном пианино. И Винсент, наконец, узнал, почему госпожа Гаше не утирает нос его платками» [Veličković 1998: 27].

inslav

дениями, в которых смерть и насилие присутствуют непосредственно, – разместилась широкая палитра весьма разнообразных в тематическом отношении текстов.

Не менее выразительно и значимо в рассказах обоих писателей и разнообразие героев – людей разных возрастов, национальностей (в том числе иностранцев – читателю представлен, таким образом, и взгляд со стороны), разного социального положения. Имитация речи этих героев в жанровом отношении приближает некоторые рассказы к сказам, где, по определению М. М. Бахтина «чужая словесная манера используется автором как точка зрения, как позиция, необходимая ему для ведения рассказа» [Бахтин 1972]. Примерами могут послужить рассказы «Воскрешение» Величковича, где повествование ведется от лица женщины, «Коммунист» Ерговича, а также монолог могильщика в шекспировском духе из рассказа «Могила» («Сараевский Мальборо») и многие другие.

У обоих авторов встречается немало (около одной трети от общего количества) рассказов, написанных от первого лица, при этом в роли рассказчиков выступают и дети, и подростки, и старики, мужчины и женщины, люди простые и высоко образованные. Среди них есть рассказчики, которым мы сочувствуем, и рассказчики, которые вызывают неприязнь («Саксофонист» Ерговича). Здесь много героев, отношение к которым меняет одна единственная деталь и какой-то факт из жизни, о котором читатель узнает лишь в самом конце («Медовый полумесяц», «Сибила» Величковича, «Ханумица», «Воевода» Ерговича и др.).

Из этой галереи образов возникает обобщенный портрет жителя Сараева, при этом важно отметить, что ни один из писателей не акцентирует национальный аспект войны и не становится однозначно на позицию какой-либо одной из воюющих сторон – так же, как и их герои, не разбирающиеся в политике и мечтающие только о мире и спокойной жизни (рассказы «Гонг» Ерговича, «Палец» Величковича и др.). Герой Ерговича и Величковича – это человек, потерявший почву под ногами; не важно, взрослый ли это, утративший смысл жизни из-за того, что его семья покинула город или близкий человек погиб, или ребенок – из-за того, что священник в загребской школе запрещает ему посещать уроки Закона Божия, раз он бошняк, а одноклассница-хорватка, в которую он влюблен, смеется над ним и исправляет его речь.

У Ненада Величковича выразительным символом утраты себя становится сон Байты в одноименном рассказе. Герою снится, что он возвращается с войны домой и хочет переодеть униформу, но оказывается, что старый костюм ему велик, словно у него никогда не было собственной одежды в мирное время, а выстиранная униформа села и теперь тесна и коротка. Поэтому Байте остается только завернуться в ковер и лежать в

inslav

таком положении – окуклиться, спрятаться, исчезнуть. У Миленко Ерговича таким символом утраты себя становится фантазия узнавшего о смерти отца студента – мечта о том, как пойдет сильный дождь, город будет затоплен и война закончится (рассказ «Форель»).

Символом гибридной природы микромира и микрокультуры Боснии становится образ новой, только что с трудом купленной посуды, предназначенной для приготовления национального блюда – так называемого «боснийского горшочка» (bosanski lonac), в который входит множество ингредиентов и который является вещественным воплощением метафоры «плавильного котла». Судьба этой посуды в рассказе Ерговича «Боснийский горшок» символична: любящие друг друга хорватская девушка и юноша-босниец так ничего и не приготовили в нем, а через некоторое время навсегда расстались.

Таким образом, при чтении рассказов Ерговича и Величковича в голове каждого читателя останется какой-то свой, наиболее яркий и близкий для него образ, воплощающий потерянность человека в мире.

Мозаичности тем, героев и стилей отвечает жанровая гибридность рассказов обоих писателей. Перечислю самые любопытные модификации жанра:

- рассказ в рассказе, письмо в рассказе («Медовый полумесяц» Величковича, «Письмо» Ерговича);
- рассказ от первого и третьего лица одновременно («Лев Африканский» Величковича);
- рассказ от имени двух героев попеременно (монологи мужа и жены в рассказе Величковича «Ложь» следуют абзац за абзацем – слова мужа графически выделены курсивом);
- монолог («Коммунист» Ерговича) – как я уже отмечала, в жанровом отношении это сказ, стилизация под речь человека, повествующего о своем знакомом, председателе общины, с сохранением фонетических и грамматических особенностей устной речи (*čoek* вместо *čovjek*, *šeset* вместо *šezdeset*, пропуск глагола-связки, диалектизмы, просторечная лексика и др.);
- рассказ-очерк («Библиотека» – последний рассказ из сборника Ерговича «Сараевский Мальборо», философское эссе, посвященное сгоревшим во время осады Сараева собраниям книг; его публицистичность подчеркивается в том числе использованием формы ты-повествования);
- рассказ, представляющий собой сборник рассказов («Трещина» Величковича: всего на трех листах под общим заголовком собрано десять небольших рассказов, каждый из которых обладает своим названием и сюжетом; объединены они символом трещины, появляющемся в каждом из этих микрорассказов, героями и ситуацией – муж и жена на первом послевоенном отдыхе на море);

inslav

• сказка притчевого характера («Дьявол в Сараеве» Величковича – история о метаморфозах, завершающая сборник).

Таким образом, читательские ожидания постоянно нарушаются не только в отношении тематики, но и в области жанровых канонов. Поскольку в данном случае речь идет не о случайном собрании рассказов одного автора, а о сборниках, композиция которых тщательно продумана писателями, эта тематическая мозаичность, поддержанная жанровыми модификациями, далеко не случайна. Именно она способна удержать внимание читателя на протяжении всего знакомства с произведением. В текстах Величковича она проявляется как кардинальная смена тем и манеры повествования, создание и непосредственно затем разрушение представления об авторском стиле и манере. Так, сборник «Дьявол в Сараеве» начинается вполне предсказуемым образом с истории о судьбе героя и его семьи во время войны, его любви к мусульманской девушке, попытке найти ее в послевоенное время и возвращении в покинутую семью («Одна жизнь»). Книга продолжается рассказом о старом владельце лавки на сараевской Башчаршии, который ежедневно рискует жизнью, идя через весь город, чтобы вставить в разбитую витрину лавки стекло – для него это равноценно восстановлению миропорядка («Стекло»). Но непосредственно вслед за этим читатель неожиданно получает уже упомянутое мной сюрреалистическое повествование о встрече Ван Гога и Шерлока Холмса в духе текстов Хармса. Затем следует также уже упомянутая история о тонущей кошке, а после напряженно-драматического, если не сказать трагического сюжета о кошке автор предлагает ироническое повествование о трудностях справления нужды в военных условиях в духе «Похождений бравого солдата Швейка» и т. п.

У Ерговича излюбленной областью постоянного нарушения читательского ожидания становится композиция отдельных рассказов[3] – прежде всего, в результате отсутствия кульминации и крайней загадочности мотивации поступков персонажей, судьбу и смысл поведения которых читатель чаще всего вынужден додумывать сам, практически становясь соавтором произведений. Перед нами тексты, в которых не сказано больше, чем сказано, рассказы о том, чего в них на самом деле нет и что читатель может только домыслить. Во многих произведениях из «Сараевского Мальборо» действительно ничего не происходит. Так, в конце рассказа «Путешествие» писатель, словно оправдываясь перед читателем за очередное отсутствие не только кульминации, но и действия

[3] А также всего сборника в целом, ведь само название второй части «Сараевского Мальборо» – «Реконструкция событий» – представляет собой лишь игру с читательскими ожиданиями: сложно представить себе что-то более далекое от документальной хроники, чем рассказы Ерговича.

inslav

как такового, говорит: «История семьи Юришич на самом деле счастливая история. Все живы, ничего необычного с ними не произошло, даже ничего, что можно было бы использовать в качестве кульминации» [Jergović 2004: 101]. Именно поэтому большинство рассказов Ерговича по отдельности воспринимать крайне сложно, понять смысл многих из них вне контекста всего сборника невозможно. Они призваны создать настроение напряженности, ощущение хаоса и бессмысленности происходящего, смятения в душах людей. Подобный принцип использует и Величкович (рассказы «В полиции», «Два, пять, восемнадцать» и др.).

Главным же остается тот факт, что смысл отдельных текстов из сборников вовсе не в разгадке сложной мотивации странных поступков персонажей и принципе недосказанности, который используют оба автора, а в создаваемой писателями атмосфере жизни в военное время со всеми ее парадоксами, ложными и истинными трудностями и т. д. Парадоксальность и абсурдность действительности диктуют обращение к принципам гротеска и абсурда, «рваность» повествования, ориентированность текстов на «травмирование» читательских ожиданий.

Таким образом, именно многоаспектность и разнообразие (мозаичность) тем, образов, героев, тональностей и стилей повествования и жанровая гибридность становятся доминантой в сборниках рассказов об осаде Сараева Миленко Ерговича и Ненада Величковича и позволяют не только с максимальной полнотой передать атмосферу жизни в городе во время войны (именно в этом оба автора видят свою задачу), но и поставить общечеловеческие проблемы (любовь, долг, милосердие), ни на секунду при этом не отпуская внимания читателя. В обоих текстах о разрушении гибридного пространства на нескольких уровнях реализуется идея крушения и хаоса.

Литература

Бахтин 1972 – *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. Режим доступа: http://philosophy.ru/library/bahtin/01/p_6.html.

Литературная энциклопедия 2001 – Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001.

Jergović 2004 – *Jergović M.* Sarajevski Marlboro. Zagreb, 2004.

Veličković 1998 – *Veličković N.* Đavo u Sarajevu. Split, 1998.

Ткачук, Шарый 2004 – *Ткачук Т., Шарый А.* Боснийский выпуск. Мильенко Ергович. «Скорость темноты». Радио Свобода, 2004. Режим доступа: http://archive.svoboda.org/programs/EX/2002/EX.061602.asp

inslav

Я. Войводич
(Загреб)

Гибриды повседневной жизни и их проявления в современной массовой литературе

О гибриде и гибридизации в научной литературе написано много. Это связано с тем, что термин, заимствованный из биологии, переносится в гуманитарные науки, и потому исследователи каждый раз толкуют исходное значение данного понятия по-новому, расширяя его поле.

Гибрид, как он толкуется в БСЭ (от лат. *hibrida* – помесь), – это «скрещивание, соединение в одном организме разнородных наследственностей, производимое половым или вегетативным путем <...> Гибридизация применяется для создания новых сортов растений и пород животных» [БСЭ 1952]. Очень похоже гибридизацию определяют Мартинчич и Козумплик в книге «Разведение растений» (*Oplemenjivanje bilja,* 1996), утверждая, что гибридизация, или скрещивание, является одним из старейших методов развития генетической вариабельности: «Скрещиваются разные генотипы с целью получения потомков, несущих в себе позитивные свойства родителей» [Martinčić, Kozumplik 1996: 58]. Скрещивание генов различных генетических свойств приводит к рекомбинации генов, а это значит, что появляются комбинации генов, не существовавшие ни у одного из родителей. Как известно, термин «гибрид» из биологии (генетики) и сельскохозяйственных наук перешел в гуманитарные, опираясь в основном на элемент смешивания. Поэтому вслед за Н. Канклини мы в своем исследовании будем рассматривать гибридизацию как социокультурный процесс, в котором отдельные структуры или процессы комбинируются, с тем, чтобы генерировать новые структуры или процессы [Canclini 1995]. Делая акцент на смешивании, скрещивании разных структур и возможном порождении новых структур, попытаемся объяснить, каким образом функционируют новые глобальные процессы в культуре и какова их функция в современной массовой литературе.

Проблема гибридизации в культуре рассматривалась в трудах прежде всего Хоми Бабы [Bhabha 1994] в рамках постколониальной критики, а также в исследованиях М. Бахтина [Бахтин 1975]. Хоми Баба занимался широким контекстом культуры, объясняя «транснациональную гибридизацию коллектива» [Bhabha 1994: 7], в которой все развертывается от индивидуального к общему, что приводит к «гибридизации

inslav

границы». Баба ввел термин «третьего мира» и понятие «посредничества» (in-between), которые помогают объяснить границу и ее возможное преодоление.

Гораздо у́же, на уровне текста, понятием гибрида пользовался Бахтин. Разделяя гибрид на намеренный и ненамеренный, он разбирал гибридные конструкции, присущие романному стилю, и такими конструкциями назвал высказывание, которое «по своим грамматическим и композиционным признакам принадлежит одному говорящему, но в котором в действительности смешаны два высказывания, две речевые манеры, два стиля, два 'языка', два смысловых и ценностных кругозора» [Бахтин 1975: 118]. Гибрид Бахтин толкует в рамках диалогичности, и поэтому гибридизация является «смешением двух социокультурных языков в пределах одного высказывания» [Бахтин 1975: 170].

В обоих случаях граница выступает сущностным явлением. Понятие границы и ее преодоление занимает важное место в культурологических исследованиях конца XX и начала XXI вв.[1] В самом деле, глобализация в современных условиях как политический, экономический, технологический и культурологический феномен основывается на преодолении границ вплоть до их ликвидации. Популярную культуру современного общества невозможно не рассматривать в рамках глобализации как процесса «стандартизации мировой культуры» [Jameson 2000: 91]. Представляется, что глобальные процессы нельзя рассматривать без учета гибридизации, причем смешивание разнородных явлений приводит не к разветвлению, а к унификации культуры, т.е. размыванию прежде прочно утвержденных границ. Или же, другими словами, мир, в котором каждый человек сегодня *borderigena* (английское слово «граница» – *border* и испанский суффикс *-gena* – уроженец великого пространства границы) – это мир гибрида [Petković 2010: 337].

Литературный гибрид

Для объяснения гибрида как феномена современной глобализированной культуры и литературы обратимся к романам Сергея Минаева, современного русского писателя, представителя массовой литературы. Его романы «Dyxless. Повесть о ненастоящем человеке» (2010), «Media Sapiens. Повесть о третьем сроке» (2007), «Media Sapiens 2. Дневник информационного террориста» (2007), «Р.А.Б. Антикризисный роман» (2010), «Москва, я не люблю тебя» (2012), «The Телки. Повесть о ненастоящей любви» (2012), «Videoты, или The Телки: два года спустя» (2010) и сборник повестей и эссе «Время героев» (2008), темой которых явля-

[1] См.: [Пограничные феномены 2011]. Понятие трансфера, например, также является довольно близким по значению [Transfer 2012].

inslav

ется современная городская корпоративная среда, прекрасно иллюстрируют вышеупомянутый феномен.

Можно сказать, что гибридизация в данных романах развивается на двух уровнях. Первый уровень – это уровень романного мира, т. е. фабулы, героев, места действия и языка. В романах описывается среда иностранных и российских компаний, исполненная разнообразными проявлениями неолиберального капитализма, потребительства и гедонистических развлечений. Герои романов, написанных чаще всего от первого лица, являются менеджерами, работающими в больших фирмах.

Главный герой романа «Dyxless» работает в Москве в одном из филиалов большой французской компании по продаже консервированных овощей. Ему двадцать девять лет, и уже четыре года, как он состоит здесь коммерческим директором. У него личная секретарша, служебная машина, высокая годовая зарплата и бонусы. Аналогично этому персонажу, главный герой романа «Р. А. Б.», Александр Исаев, работает менеджером по продажам игрушек в корпорации «Республика Детства». Ему с детства хотелось работать в большой корпорации: «И мне до зубного скрежета захотелось попасть в касту людей, работающих в иностранной корпорации, сидящих в офисе категории “А”, посещающих бизнес-ланчи в кафе, расположенных внутри Садового кольца, носящих желтые и голубые рубашки» [Минаев 2010б: 210].

В романе «The Телки» (в жанре «чиклита»[2], несмотря на то, что автором является мужчина) главный герой Андрей Миркин работает менеджером в глянцевом журнале. Он хорошо одевается и ведет жизнь ловеласа, завсегдатая модных клубов. Миркин всегда замечает, как одеты его коллеги, какие клубы они посещают, где живут, сколько денег зарабатывают и тратят. В сборнике рассказов и эссе «Время героев» большинство текстов посвящено бытовой жизни в мультинациональных компаниях (см. рассказ «Корпоративные самураи»).

В романах «Media Sapiens» и «Media Sapiens 2» главный герой Антон Дроздиков работает в СМИ, которые (прежде всего телевидение) являются огромными корпоративными сообществами. В качестве копирайтера, или, по его словам, *медийщика*, он пишет новостные тексты. Можно сказать, что жизнь работника СМИ и менеджера очень схожи между собой.

Герои в упомянутых романах живут в мире, в котором все перемешано: американский образ жизни, русский уклад, европейские (квази) традиции и т. п. Жизнь Дроздикова практически не отличается от жизни Исаева, поэтому не случайно в романе «Dyxless» описывается, каким образом ведут себя коммерческие директора и другие менеджеры, копи-

[2] Жанр «женской литературы» постфеминистского толка.

inslav

рующие американскую модель: «Вместо того чтобы использовать свой базис, все они уподобляются твердолобым и узкоколейным американцам. Те же жесты, те же улыбки, та же манера поведения. Та же дурацкая манера говорить словами – рекламными слоганами. Зачем умные люди старательно, день за днем делают из себя идиотов?» [Минаев 2010а: 34].

В жизни героев, работающих в корпорациях, происходят все виды смешивания. Смешиваются разные имена (иностранные и русские), происхождение (у Миркина, например, мать русская, а отец американец), языки (чаще всего английский и русский). В романе «Москва, я не люблю тебя» появляется фирма с гибридным названием «Трейдинвест переработка инкорпорейтед лимитед», в то время как в романе «Р.А.Б.» фирма «Республика Детства» продается фирме «Крахт Тойз», а новым директором по маркетингу становится полька южнокорейского происхождения Кристина Хе. Фирма потом вливается в компанию «Крахт Энтерпрайзис Солнцево». Мультинациональные корпорации – это гибридные корпорации, соединяющие в своем названии иностранные слова с русскими, объединяющие иностранных и отечественных рабочих, иностранный и отечественный капитал, иностранный и отечественный язык, иностранные и отечественные кодексы. В романе «Dyxless» главная роль принадлежит менеджерам среднего звена, а в целом речь идет об особом виде служащих, типичных для современных корпораций, об *экспатах* (англ. *expat*, от *expatriate*), в которых нуждается каждая фирма. Это иностранные эксперты, специалисты, привносящие нормы своих стран, и эти иностранные нормы смешиваются с отечественными, в результате чего образуется нечто новое.

Фабулы романов Минаева разворачиваются в глобализированном мире транснациональных компаний, жизнь и работа в таких компаниях во всем мире единообразна. Если исходить из того, что гибридом является любая смесь, порождающая новый продукт, то мир в упомянутых романах Минаева является именно таким. Из смеси транснациональных корпораций рождается современный глобализированный мир, в котором обитают персонажи Минаева. Герой в корпорациях и средствах массовой информации принадлежит потребительскому обществу и ведет себя согласно установленным в нем правилам. Это новый «типичный герой»: у персонажей разные имена, но схожий характер. Они часто нервничают, пьют, принимают наркотики, плохо спят, ведут беспорядочную половую жизнь. Словом, перед нами – *slacker*-герой (от англ. *slacker* – ленивый), погруженный в потребительско-корпоративную систему (см.: [Grassian 2003]). Но стремление работать в транснациональной корпорации вскоре сменяется разочарованием: «Это была история боли и ненависти к тому, чем ты живешь. Офис, коллеги, аудит,

inslav

тренинги, падение с бревна, воровство и безделье, охота на бомжей. Усталость, тоска, слезы, бессонница, семья, которой, в общем, нет, друзья, которых ты растерял и... безысходность. Ожидание каких-то катастрофических перемен...» [Минаев 2010б: 206].

Мир героев в больших компаниях предстает гибридом языков, работы, денег, интересов, поведения. К такому гибриду присоединяются и средства массовой информации, которые, согласно трактовке в романах, строят мир из смеси сплетен, политической и экономической информации, переписывания уже написанных новостей. Таким образом, медиа как симулякр жизни гибридизирует саму жизнь: «Вся человеческая деятельность – это производство информационных поводов. Каждый из нас хочет стать главным ньюсмейкером. Для того чтобы все прочие, узнав о нем, вскрикнули – ВАУ! И единственная среда, способная помочь ему в этом, – медиа <...> Искусственно сгенерированные события стали кусками протухшего мяса, которые медиа подкидывает обществу, для того чтобы последнее ежесекундно плодило контент в виде своей реакции на увиденное» [Минаев 2007а: 283, 285].

Антон Дроздиков, главный герой романа «Media Sapiens», учит своих коллег, как надо создавать новости: фотошоп позволяет подрисовать что угодно, т. е. из кусочков сделать полную «картину», «информацию», тем более, что медиа, по словам Дроздикова, не собирают, а генерируют новости. Сами по себе новости являются своего рода коктейлем и размещаются в разных местах (интернет, газета, блог, ТВ): «...биржевые котировки, кровавые бинты, нефтяные барелли, митинги оппозиции, развитие общественного самосознания, рост недоверия президенту, будущее великой страны, отсутствие альтернатив, разнузданный национализм, молодежные организации, кровавые бомбардировки, экономические форумы, преимущества частного управления ресурсами, оффшортные схемы, сокращение внешнего долга <...> Коктейли из всего этого получаются поистине адской смесью» [Минаев 2007а: 309].

Информация, производимая медийщиками, должна быть интересной, захватывающей и шокирующей. Она должна быть и информацией, и развлечением, или «инфоразвлечением», – *infotainment* (от англ. *information* и *entertainment*). Это информация и развлечение «в одном флаконе» (см. [Ugrešić 2010: 278]), или новый продукт – гибрид из двух разных элементов. В гибридизированной форме новостей в романах «Media Sapiens» и «Media Sapiens 2» умещается информация о землетрясениях, сокращении внешнего долга, повышении цен, о прогнозе погоды, анализ внешней и внутренней политики; здесь переписываются новости из других медиа, и все это подается в одном месте, кратко (дайджест) с одинаковой интонацией ведущего.

inslav

В целом, мир героев Минаева разворачивается вокруг СМИ, мультинациональных корпораций, клубов, легких и «модных» наркотиков, успокаивающих таблеток, полу- и полного пьянства, марихуаны, экстази, ксанакса и валиума, проституции, охоты на бомжей, вокруг увеличения продукции, купли-продажи. Сюжеты романов Минаева вращаются вокруг одной и той же темы – как увеличить продажи, как преодолеть кризис, как заработать большие деньги[3]. Разговоры героев представляют самый низкий уровень коммуникации (жаргонизмы, мат, ругательства, короткие и неоконченные предложения, сленг, американизмы, интернет-коммуникация молодежи). Текст насыщен иностранными словами, чаще всего английскими, и в результате их смешивания возникают новые гибридные формы. Например: «я вынимаю CD», «каналы дают message», «Рай right now!», «я был smart creative», «я сидел в call-центре», «у каждого менеджера по продажам есть в запасе magic clients», «бренд-нейм», «PR-отдел», «мейл all staff» и т. п. Интересно заметить, что некоторые словосочетания написаны смесью кириллицы и латиницы, а другие только – кириллицей, т. е. они уже стали принятыми в русском сленге. Язык медийщика, или менеджера, сам по себе гибридизирован, поскольку подразумевает коммуникацию как минимум на двух языках. Это особенно характерно для языка сетевого общения, а также повседневной коммуникации, в которой широко используется сетевой жаргон.

Гибридная литература

Еще один уровень гибридизации связан с тематическим интересом массовой литературы к проблемам глобализации и тем самым к гибриду.

Роман как таковой является жанровым гибридом. Еще Виноградов толковал роман как синкретическую смешанную форму – на это ссылается в своих исследованиях М. М. Бахтин [Бахтин 1975: 81]. Грассиан, анализируя американскую литературу «гедонистического поколения» также говорит о «гибридных романах» [Grassian 2003]. Автор пишет о современной американской прозе 1990-х гг., созданной писателями, родившимися в период от конца 1950-х до начала 1970-х гг. Литература этого поколения популярной культуры, или *поколения X*[4], по его мнению, написана под влиянием новых медиа и технологий, которые создают гибридные формы.

[3] Мечта о богатстве проходит через весь роман «Москва, я не люблю тебя», в котором главным предметом, а по сути, героем, является чемоданчик (кейс), в котором лежит миллион долларов.

[4] В американской культуре принято употреблять термин *поколение X* применительно к людям, родившимся сразу после Второй мировой войны. Следующее поколение родившихся в начале 1980-х именуется *поколением Y* (Generation Y, Millennial Generation), а новейшим считается *поколение Z* (Generation Z; Net Generation, Generation 9/11), означающее родившихся в период после 1990-х гг. и до наших дней.

inslav

Мир глобализированного общества, язык медиа и повседневности (журналистское смешение всего и вся) делают жанр современного романа массовой литературы гибридом *par excellence*. Стереотипизация ситуаций и героев, нарциссоидный взгляд на мир, картина жизни города, реклама, современная музыка и фильм, вторгаясь в текст, смешивают в одну кучу все, что мы находим в так называемом мире современной повседневности. Надо отметить и своеобразную документальность такой прозы. Например, «Media Sapiens. Роман о третьем сроке» – это роман о выборах в России. Он разоблачает мир повседневной журнальной жизни, нарочито играя с сознанием читателя и с источниками его информации, которые отсылают к самому банальному. Роману предпослан эпиграф: «Ноябрь 2004 года, Москва. За три года четыре месяца до выборов Президента РФ» [Минаев 2007: 7]. Нередко в повествовании появляются конкретные имена реальных политиков и других актуальных деятелей российской и мировой общественной сцены. Документальность характеризуется «максимальным приближением времени действия к времени чтения» [Черняк 2007], и в этом состоит одна из важных особенностей массовой литературы.

Современные романы, в том числе и романы массовой литературы, обращают на себя внимание своими заглавиями, в наших примерах также гибридизированными. Названия романов Минаева являются сочетаниями двух языков – английского и русского («Духless. Повесть о ненастоящем человеке», «Media Sapiens. Повесть о третьем сроке», «Media Sapiens 2. Дневник информационного террориста», «The Телки. Повесть о ненастоящей любви», «Videoты или The Телки: два года спустя»). Заглавие – это имя произведения, но оно в современных обстоятельствах приобретает функцию товарного знака.

Игровые заглавия представляются либо сочетанием двух языков по принципу заглавие/подзаголовок, либо обыгрыванием одного слова (Духless; Videoты). Авторская игра с двумя языками указывает на намеренную гибридизацию. Если заглавие гибридизировано, будучи частью текста, то и весь текст романа можно считать гибридизированным. Язык заглавия сочетает в себе два мира, два языка и образует смесь, коктейль разных миров или творит новый гибридизированный мир. Сочетание на языковом и, шире, культурном уровне Н. Канклини называет метисацией, имея в виду понятие *mestizo*, принятое в северноамериканских исследованиях (т.е. смешенные расы людей, от слова *метисы* – смешанная кровь между белыми и индейцами) [Canclini 1995]. Русский язык в заглавиях гибридизируется английским, создавая тем самым русско-английскую форму. Таким же образом гибридизируется язык в пограничных культурах, о чем пишет Канклини. Примером служит *спанглиш* (*Spanglish* или *Spaninglish*), вид смешанных между английским и испанским языков,

inslav

новый диалект, т. е. целая группа смешанных языков и диалектов. Носителями такого смешанного языка являются латиноамериканцы в США.

Гибридизация языка происходит и в более сложных формах, не только у жителей пограничных территорий. Хорошим примером является гибридизированный язык Набокова, о чем писала Жужа Хетени в своей статье «Северо-Запад и Восток: сдвиги в «гибридизации языков» Набокова» (2011), указывая, что в «английский текст вводится значительное количество не-английских элементов, и смена кодов является основным приемом не только стилистики, но и философии языка автора» [Хетени 2011: 116][5]. Ссылаясь и на других авторов, как, например, Фостер (Foster) или Уолтер (Walter), говорящих об особенностях гибридизации набоковского языка (*hybridization of tongues*), Хетени утверждает, что в произведениях Набокова, особенно в романе *Bend Sinister* (1948), на котором автор и сосредоточила свое внимание, имеет место больше четырех языков, включая и выдуманные языки. Получается, что литературный персонаж создается из стиля, а если он может «весь создаваться из стиля, для него конструированного, то Набоков создает все государство из дискурса, в котором оно проявляет себя, у него ‘строй – это язык’» [Хетени 2011: 121].

Можно согласиться с Хетени в том, что если заглавие гибридизировано, герои пользуются гибридным языком, и к тому же речь автора/рассказчика также гибридизирована, то весь дискурс является гибридизированным. Гибридизация, как нам кажется, продолжается и расширяется на всех уровнях текста, потому приходится говорить о языке-гибриде, о героях-гибридах и, в конце концов, о жанре-гибриде.

В современном массовом романе, в отличие от классического, речь уже идет о «размывании» границ. Современная «пост»культура/литература, по-видимому, стирает ранее утвержденные границы, что является предпосылкой гибридизации жанра.

Обратим внимание на еще один интересный факт. Сергей Минаев не только пишет романы. Он занимается винным бизнесом, и вместе с тем, он публицист и журналист. В 2002 г. совместно с писателем Эдуардом Багировым Минаев основал сайт Литпром.ру, а с 2009 г. является ведущим программы «Честный понедельник» на НТВ, а также интернет-шоу «Минаев LIVE».

В своей прозе Минаев остался журналистом. Он соединяет журналистику и литературу. Смешивание факта и фикции, автора и публики стало особенностью современных известий (см.: [Keen 2010]) в копи-пейст (*‘вырезать’, ‘скопировать’, ‘вставить’*) культуре молодых любителей клипов, что переносится и в литературу. С одной стороны, фельетонный

[5] См. также статью Ж. Хетени в настоящем сборнике.

inslav

стиль Минаева беллетризируется, а с другой, происходит симбиоз литературы и журналистики, т. е. совершается «мутация литературы в сторону документа, хроники, очерка, журналистики» [Данилкин 2010: 19][6].

Литература такого типа, написанная журналистами (как будто «для нас», «для нашего поколения», для «сейчас» и «здесь»), становится любительской литературой, литературой не специалистов[7]. Она пытается сократить дистанцию между текстом и реальностью. Реальность представлена как «наша» реальность, а поколение 1970–1976 – «наше» поколение (см. «Поколению 1970–1976», «Поколению «W» в сборнике рассказов и эссе «Время героев»). Нарочитое и эгоистичное «я» минаевской прозы («я познакомился», «я уехал», «я стал замечать», «я вернулся», «я сразу вспомнил» и т. д.) превращается в «мы» («мы провели», «нас принимали», «нашими героями были», «нам стали внушать» и др.).

С. Минаев пробует себя в роли ведущего на радио, писателя, журналиста, режиссера (провоцирует скандалы, снимает клипы). Это отвечает тенденции писателей новой волны, работающих в сфере массовой литературы, быть всем одновременно. То есть, быть и здесь, и там, выступать и как «я», и как «мы», работать и журналистом, и писателем, и законодателем моды, и философом, и работником СМИ, и менеджером. Демократизация культуры, которая играет на руку вышеупомянутому размыванию границ, показывает, что каждый человек может быть кем угодно. Демократизированный, глобализированный мир показал, что любой человек может создавать тексты (обратим внимание хотя бы на рост интереса к блогам, тенденцию модельеров, топ-моделей, предпринимателей и других писать романы и свидетельства о «моей»/«нашей» жизни), комментарии (комментарии к известиям, анонимные тексты в интернет-журналах), участвовать в создании электронных энциклопедий (лучшим примером является Википедия).

Можно сказать, что «массовая литература представляет собой наиболее космополитическое явление, которому свойственно стирание национальных различий» [Черняк 2007: 29]. Массовая литература тяготеет к тривиальности, ибо, по словам Гениса, еще «никогда не выходило столько книг, и никогда они не были так похожи друг на друга» [цит. по Черняк 2007: 218].

---

[6] К такой литературе критик Данилкин относит тексты писателей Стогова, Лимонова, Рубанова и др.

[7] Кин предупреждает, что глобализированный мир обещал демократизацию культуры. Другими словами, чем больше культуры, тем больше информации для всех пользователей. Получилось, что демократизация стала любительским занятием, поскольку новости повторяются, а пишут их не эксперты, профессионалы, а любители, не специалисты, дилетанты (см. [Keen 2010]). Подобная позиция отстаивается и А. Генисом, который утверждает, что авторитет науки в наши дни подрывается профанами и постмодернистскими философами, отрицающими объективность научных истин [Генис 1997].

inslav

Караоке-литература

Гибрид идентичностей (кто является писателем? кто является менеджером? журналистом? медийщиком?), жанров (литература, журнал, известия, факты), языков (сетевой жаргон, англо-русский), компаний (кто является владельцем?) в современном глобализированном обществе расширяется и множится. Роман ссылается на факт, факты приводятся не профессионалами, известия генерируются. Если гибрид возникает на нескольких уровнях (языка, культуры, экономики, идентичности, поведения и др.), т. е. тиражируется, как было показано нами на ряде примеров, можно говорить о *караокизации* литературы/культуры. Караоке (от японского *пустой* и *оркестр*), – своеобразное музыкальное развлечение непрофессиональных певцов, которые поют известную песню под фонограмму.

Употребляя термин «караоке», Генис говорит, что на наших глазах одна реальность «наезжает» на другую. Ударение он ставит на массовое искусство, которое озабочено не средством, а результатом. Культура – это требование толпы, поскольку «в массовом обществе слишком тесно от звезд, чтобы осталось место для гениев» [Генис 1997: 39]. Толпа торжествует над индивидом, и «современное искусство стремится к сотворчеству» [Генис 1997: 42]. В такой культуре аудитория должна соучаствовать в «творчестве». Именно это соучастие, соавторство и сотворчество в современных условиях Генис называет *«караоке»*. Термин *«караоке-культура»* также был использован и Дубравкой Угрешич в книге-эссе «Нападение на минибар» (*Napad na minibar*, 2010), чтобы показать современное состояние культурной жизни. Использование хорошо известного образца и дополнение этого образца новым содержанием – вот настоящее караоке. Такую культуру характеризует свобода, но не свобода в смысле французской революции, а «свобода от умения, от прошлого и наследия, от культурной памяти и культурной иерархии» [Ugrešić 2010: 244]. В этой торопливой «свободе» «я» уходит, уступая место «мы». Вот почему караоке-культура свободно присваивает, компилирует, делает ремейки и копи-пейсты. Именно поэтому произведения современной массовой литературы стали так похожи друг на друга, что и было отмечено Генисом.

Д. Угрешич приводит интересное наблюдение британской художницы Трейси Эмин: «Ну и что, что я неграмотна? Я все равно имею право высказаться!» («What if I am illiterate? I still have the right to a voice!»). Все это связывается с общей аматеризацией литературы/культуры в мире, где, говоря словами Кина, все являются любителями, где нет специалистов [Keen 2010]. Это ничего, что автор романов «Духless. Повесть о

inslav

ненастоящем человеке» и «Media Sapiens. Повесть о третьем сроке» в 2007 г. получил антипремию «Полный Абзац» за массу грамматических, пунктуационных и фактических ошибок. Ведь он все еще «популярен»!

Сергей Минаев частично компилирует свои тексты (особенно это заметно в сборнике рассказов и эссе «Время героев», а также в романе «Р.А.Б.», где повторяются ситуации из уже написанных им романов) или пишет, имитируя других. Так, роман «Dyxless» критики связывают с произведениями немецкого писателя и журналиста Кристиана Крахта, а также французского романиста Фредерика Бегбедера (отмечается сходство с его романом «99 франков», посвященном миру рекламного бизнеса и превратностям судьбы гедониста) [Критика 2006]. Литературный критик Лев Данилкин обнаруживает сходство прозы О. Робски (особенно ее романа «Casual»), обусловленное, возможно, тем, что она и писательница, и предприниматель, и прозы Минаева на том основании, что ее авторы занимаются «ребрендингом скомпрометированной событиями 1990-х элиты» [Данилкин 2010: 23].

Караокизация прозы Минаева состоит в том, что возникает своего рода коктейль собственных и чужих текстов, повторяются «общие места», смешиваются языки, предлагаются поверхностные эпилоги, где «я» превращается в «мы» (якобы читатель в момент чтения находится в диалоге с автором/рассказчиком и разделяет его мнения).

Пласты гибрида, как внутреннего в рамках романного мира, так и внешнего, внелитературного, накладываются один на другой, подобно тому, как это происходит в караоке, где голос певца-непрофессионала накладывается на избитую музыкальную матрицу. Нагромождение пластов гибрида в современной массовой литературе, тематизирующей корпоративное глобализированное и, тем не менее, гибридизированное общество, приводит к появлению караоке-литературы. Другими словами, такую литературу мы позволим себе назвать литературой мультиплицированного гибрида.

Литература

Бахтин 1975 – *Бахтин М. М.* Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

БСЭ 1952 – Гибридизация // Большая Советская энциклопедия. Изд. 2/Ред. Б. А. Введенский. Т. 11. М., 1952.

Генис 1997 – *Генис А. А.* Вавилонская башня. Искусство настоящего времени. Независимая газета. Режим доступа: http://www.vavilon.ru/texts/prim/genis4-6.html.

Данилкин 2010 – *Данилкин Л. А.* Клудж // Новый мир. 2010. № 1. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novi_mi/2010/1/des11-pr.html.

Критика 2006 – Критика. Dyxless Сергея Минаева. Режим доступа: http://www.litprom.ru/print10216.html.

inslav

Минаев 2007 – *Минаев С.* Media Sapiens. Повесть о третьем сроке. М., 2007.

Минаев 2007а – *Минаев С.* Media Sapiens 2. Дневник информационного террориста. М., 2007.

Минаев 2008 – *Минаев С.* Время героев: рассказы, эссе. М., 2008.

Минаев 2010 – *Минаев С.* Videoты, или The Телки: два года спустя. М., 2010.

Минаев 2010а – *Минаев С.* Духless. Повесть о ненастоящем человеке. М., 2010.

Минаев 2010б – *Минаев С.* Р. А. Б. Антикризисный роман. М., 2010.

Минаев 2012 – *Минаев С.* Москва, я не люблю тебя. М., 2012.

Минаев 2012а – *Минаев С.* The Телки. Повесть о ненастоящей любви. М., 2012.

Пограничные феномены 2011 – Пограничные феномены культуры / Под ред. И. А. Пильщикова. М., 2011.

Хетени 2011 – *Хетени Ж.* Северо-Запад и Восток: Сдвиги в «гибридизации языков» Набокова // Восток – Запад. Пространство природы и пространство культуры в русской литературе и фольклоре. Волгоград, 2011.

Черняк 2007 – *Черняк М. А.* Переходные эпохи и феномен массовой литратуры // Массовая литература XX века. М., 2007.

Bhabha 1994 – *Bhabha H.* The Location of Culture. London, New York, 1994.

Canclini 1995 – *Canclini N. G.* Hybrid Cultures. London; Mineapolis, 1995.

Grassian 2003 – *Grassian D.* Hybrid Fictions: American Literature and Generation X. Jefferson, North Carolina, London, 2003.

Jameson 2000 – *Jameson F.* Globalizacija i politička strategija // Politička misao. 2000. № 4.

Keen 2010 – *Keen A.* Kult amatera. Kako blogovi, MySpace, YouTube i ostali suvremeni mediji koje stvaraju korisnici uništavaju našu ekonomiju, kulturu i vrijednosti. Zagreb, 2010.

Martinčić, Kozumplik 1996 – *Martinčić J., Kozumplik V.* Oplemenjivanje bilja. Osijek; Zagreb, 1996.

Petković 2010 – *Petković N.* Identitet i granica. Hibridnost i jezik, kultura i građanstvo 21. stoljeća. Zagreb, 2010.

Transfer 2012 – Transfer. Zbornik radova o transferima u kulturi / Ed. J. Vojvodić. Zagreb, 2012.

Ugrešić 2010 – *Ugrešić D.* Napad na minibar. Zagreb, 2010.

inslav

ГИБРИДНОСТЬ ОТ АВАНГАРДА ДО ПОСТ-МОДЕРНИЗМА

inslav

К. Соливетти
(Рим)

Смешение, смещение, смягчение жанров: сверхобряд Хлебникова как пример жанрового гибридизма

Данная статья представляет собой продолжение разработки темы «смешанных жанровых образований» в творчестве Хлебникова, начатой автором ранее на основе текстов «Учитель и ученик» («Анализ затекстовых и полижанровых плоскостей» [Соливетти 2004: 141–172]) и «Зангези» («Сверхповесть “Зангези” как гипертекст» [Solivetti 2005: 527–537]). Мы намерены проанализировать полижанровую структуру еще одной из сверхповестей поэта – произведения «Дети Выдры».

Внимательное изучение и комментирование этого текста, его стилевых, композиционных, ритмических, семантических особенностей, на наш взгляд, способно внести важный вклад в дискуссию о феномене литературного жанра, в рассуждения о перспективах концептуализации понятия жанра, сделав его пригодным для использования в литературоведении, ориентирующемся на нормативную модель строгого научного знания (см. обозрение тематических полей дискуссии о литературных жанрах [Sportelli 2001]).

Применительно к сверхповестям Хлебникова часто отмечалось, что они выступают наглядным примером того, сколь условной, относительной, расплывчатой является категория жанра, раз автор в рамках одного произведения, словно жонглируя приемом, казалось бы, беспорядочно контаминирует жанры, мгновенно переключает сознание квалифицированого читателя из мифопоэтического в фольклорно-разговорный и литературный регистр, сочетает монументальность эпоса с лирическими интонациями, сплетает воедино символы, принадлежащие «параллельно существовавшим» временам, народам, цивилизациям и культурам.

Очевидная и преднамеренная диффузия стилей, родов и жанров, апроприация удаленных мифологических и исторических контекстов нуждается в прояснении, для которого, помимо текстологического (интертекстуального) и компаративистского анализа, следует заняться реконструкцией намерений автора (психологический аспект), рефлексией невольно запускаемого автоматизма читательского реагирования (социологический аспект).

Разброс экспертных суждений действительно впечатляющ: от утверждений едва ли не механической эклектичности «парусов» и, соответст-

inslav

венно, произвольности их структуры и содержания [Степанов 1928: 50] до тезиса о создании Хлебниковым «универсального синкретического жанра» [Oraić 1986: 43–57] и вывода о том, что Будетлянину удалось преодолеть гравитацию литературных традиций и выйти за границы жанров [Григорьев 2001: 614], от описания текста как монтажного аттракциона-сверхзрелища [Flaker 2004: 84] до утверждения, что жанровая инновативность «Детей Выдры» будет лучше понята, если переместить это сочинение из контекста европейского литературного модернизма в более подходящее окружение – литературный опыт восточной поэзии [Степанов 1975: 104][1].

Даже если исследователь признает невозможность построения логической схемы того или иного произведения Хлебникова и говорит о неизбежной ограниченности каких бы то ни было обобщений, жанровым соображениям отводится роль подсказки, при помощи которой мы в состоянии «понять, почему дело обстоит так, а не иначе» [Baran 2002: 24]. При этом всегда следует иметь ввиду, что подсказка остается весьма ненадежной, помогающей ориентироваться, но способной в любой момент указать движение мысли в ином, прямо противоположном направлении. Так, Р. Дуганов пишет: «Эстетика абсолютного слова неизбежно порождала относительность категории жанра. Никаких строгих дефиниций, незыблемо определяющих тот или иной жанр, в произведениях Хлебникова провести невозможно, наоборот, жанры свободно переходят путем непрерывного изменения один в другой во всех мыслимых сочетаниях. Так что любое произведение принципиально представляет собой какой-то обратимый жанр, который в зависимости от тех или иных условий оказывается и лирикой, и драмой, и эпосом» [Дуганов 1990: 144].

На наш взгляд, отправной точкой для разгадки жанрового своеобразия сверхповести «Дети Выдры» должна служить **метафора**, положенная автором в основание структуры этого произведения[2]. Текст разбит на шесть фрагментов, которые озаглавлены «парусами». Подобная отсылка к корабельным снастям и архитектурным конструкциям вряд ли случайна (разве можно видеть случайность в сочинении, которое созда-

[1] Ссылаясь на книгу Н.И. Конрада и приводя из нее цитату («Существуют произведения, для которых характерно соединение философского рассуждения, публицистической риторики и поэзии. Существенно при этом, что невозможность отнести многие памятники к какому-нибудь чистому типу – явление не случайное, а структурное, т. е. составляющее их специфику: они не соединение различных литературных видов, а особый вид» [Конрад 1966: 13]), Степанов подчеркивает, что народы Африки и Азии были для Хлебникова носителями иной, своеобразной и древней культуры, рецепция которой могла бы расширить горизонты русской словесности [Степанов 1975: 104].

[2] Сам Хлебников объяснял, что такое сверхповесть, во Введении к «Зангези», где говорится, что строительной единицей сверхпрозы является не слово, как в случае повести или рассказа, а «повесть» или «рассказ первого порядка»: «Зодчество из “рассказов” есть сверхповесть» [Хлебников 1987: 473].

inslav

валось в течение нескольких лет – с 1911 по 1913?) и несомненно несет важную смысловую нагрузку. Слово «парус» фигурирует в двух значениях – и как часть судна (оснастка, позволяющая двигаться с использованием ветра), и как часть строения (косая плоскость, составляющая несущую конструкцию купола, сводного потолка). То есть, с одной стороны, образ паруса удерживает композиционный строй сложного, состоящего из поэтических и прозаических отрывков текста, а с другой – помогает читателю в навигации по безбрежному семиотическому пространству, в котором имена, символы, скрытые цитаты и аллюзии играют наводящую роль и идут как бы внахлест друг с другом, как мощные океанические волны.

В каждом из парусов встречаются элементы, отсылающие к различным «картинам мира» и ассоциативно связанным с ними жанровым традициям. «Память жанра», актуализируя в читателе те или иные ожидания, по ходу повествования оказывается обманутой. Следует ли из этого делать вывод о том, что происходит преднамеренная деканонизация, инфляция категории жанра? Ведь обращение к последней, по справедливому замечанию М. М. Бахтина, по определению указывает на запрос публики, позволяющий узнавать новое через соотнесение с предыдущим вплоть до возведения к некому архаическому, архетипическому опыту, обусловливающему континуальность культуры («Жанр живет настоящим, но он всегда п о м н и т свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития» [Бахтин 1972: 179]).

Если этот запрос отвергается автором, если урок, который он намерен преподать, заключается в демонстрировании мира, утратившего свою цельность и разрывающегося даже не по линиям прежнего порядка (границам государств, цивилизаций и культур, а также присущих им внутренних дисциплинарных делений), а абсолютно непредсказуемым, хаотическим путем, то, безусловно, мы должны были бы согласиться с Д. Ораич [Oraić 1986: 43–57], признать факт диссоциации жанровой структуры как части художественного замысла. Тогда сверхповестям Хлебникова окажется отведено место в ряду постмодернистской литературы, экспериментировавшей с отказом от метанарративов в пользу ризоматического принципа нонселекции. Однако, на наш взгляд, этого делать не следует, поскольку причисление Хлебникова к ряду предтеч постмодернизма возможно лишь в силу поверхностного сходства. Парадоксальность хлебниковского футуризма (будь то в поэтической практике, паралингвистическом теоретизировании и др.) состоит не в деконструкции исторически сложившихся взаимосвязей в культурном универсуме. Его сверхповести – не явленные во плоти антижанры, ан-

inslav

нигилирующие инертное, логически упорядоченное, цепляющееся за предрассудок об исходной гармонии бытия сознание читателя. Задача автора – и это мы намерены доказать своими наблюдениями – заключается в том, чтобы по-новому склеить распадающийся мир, чтобы, вернувшись к первоистокам, найти основания для Ладомира, то есть мироединства, сохраняющего свой строй вопреки многочисленным противоречиям и центробежным силам.

Шесть парусов – прозрачная отсылка к шести дням творения, орнаментированным не привычными библейскими образами (которые, впрочем, присутствуют на дальнем плане: образ тонущего парохода в пятом парусе отсылает читателя как к образу «Титаника», затонувшего в апреле 1912 г., так и к ветхозаветному Ноеву Ковчегу), а деталями космогонического мифа приамурского племени орочей, ярмарочными панорамами со сценами, в которых встречаются и беседуют персонажи римской истории и древнегреческой мифологии, русские бунтари, славянские еретики и ученые, герои Запорожской Сечи, персидских эпических поэм и фольклора поволжских народностей. Подобный монтаж, или «сверхзрелище», как его называет А. Флакер, заканчивается спасением на хлебниковском «Острове высокого звездного духа», который, впрочем, метафорически рифмуется не с Итакой (во втором парусе цитируется Гомер – «Андра мой эннепе, Муза» – а с «одиссеей» как таковой [Flaker 2004: 84], со странствием, в котором

Беседой взаимной
Умы умы покоят,
Брега гостеприимно
Вам остров мой откроет

[Хлебников 1987: 454].

Исследователями установлено, что источником знаний поэта об орочской мифологии служила книга В. П. Маргаритова «Об орочах Императорской Гавани» (1888). То, как преломились эти сведения в художественном воображении автора, проанализировано Х. Бараном в статье «Хлебников и мифология орочей» [Baran 1993: 15–21]. Хлебников намеренно взял за основу космогонию народности, живущей на восточном краю Российской империи[3]: с одной стороны, его привлекала идея по-

[3] Первоначальный замысел «Детей Выдры» подразумевал работу с другим историческим материалом: «...свобода от времени, от пространства, сосуществование водимого и водящего. Жизнь нашего времени, связанная в одно с порой Владимира Красное Солнышко (Дочь Владимира, женатая на реке Дунае), какой она мнится слагателям былин, их слушателям. Отдельные главы написаны будут (будут?) живой, другие мерной ‹речью›, одни драматические произведения (драматические дифференциально-аналитические), другие повествовательные. И все объединено единством времени и сваяно в один кусок протекания в одном и том же **времени**» [Хлебников 1940: 354–355].

inslav

казать синхронизацию жизни, центрированной вокруг архаических преданий и идущей внутри от века предзаданного цикла, с реалиями большой истории начала XX в. (тем самым высвечивалась мифопоэтическая составляющая современности и проблематизировались расхожие представления о линейной структуре исторического процесса), с другой – автор стремился показать возвратный эффект всемирно-исторического становления, при котором происходит как нивелирование культур малых народов в плавильном тигеле империй и цивилизаций, так и, напротив, реинтерпретация глобальных событий через призму продолжающих существовать носителей «примитивного», первобытного сознания[4], с третьей стороны – факт географической удаленности и малоизвестности орочской культуры создавал необходимую предпосылку для мифотворчества в обход устойчивых культурных стереотипов, а также идеально соответствовал замыслу евразийского проекта поэта – мечты о возникновении новой культурно-исторической и метагосударственной цельности на территории, некогда вмещавшей восточные провинции империи Александра Македонского, Древнюю Русь, Волжскую Булгарию, Половецкую Степь, Хазарский Каганат, Золотую Орду и многое другое (Ассу, Азосоюз). Иными словами, создавая сверхповесть, Хлебников верил в то, что посредством словесности он индуцирует этногенез, а не просто экспериментирует со стилями и жанрами, мистифицируя читателя или же стилизуясь под этнографические описания.

Итак, **первый парус**, состоящий из четырех частей, рисует космогоническую картину в духе мифологии орочей: сын Выдры как культурный герой зачинает человека через акт гибриса (вспомним миф о Прометее) – поединка с Солнцем, предстающим в трех лицах – белом, красном с синеватым сиянием вокруг и черном в зеленом венке. Падение красного и черного светила означает победу Сына Выдры над установленным от века миропорядком, следствием которой становится дальнейшее усложнение, дифференциация бытия (переданная через установление четкой цветовой гаммы). Первая и вторая часть – мистериально-эзотерическое описание акта творения, переданного как столкновение космических стихий, как природный и спиритуальный катаклизм, завершающийся появлением жизни. Уже третья часть

[4] Отсылка к мифологии орочей привлекала Хлебникова, поскольку помогала сравнить различные типы отношения к преданию: в памяти народов Запада мифы сохранились лишь как «сказки» далеких предков, в то время как племена и народности Дальнего Востока (и малочисленные, «дикие» орочоны в том числе) продолжали жить своим национальным мифотворчеством и в согласии с традициями. Использование сказаний амурских племен давало поэту возможность говорить о мифе не только как о способе мышления и типе мировосприятия «первопредка», но и как о мифологической философии его прямого потомка – современника Будетлянина. Таким образом, Хлебников доказывал, что древний миф не оживает, а живет в сознании репрезента амурского племени – человека Азии XX столетия (подробнее об этом см. [Тартаковский 1987, III: ч. 2]).

inslav

первого паруса вводит в повествование о «первых днях земного быта» своего рода пародию на ситуацию изгнания из рая: гремит гроза, сверкают «письма молнии», однако первобытные герои – Дети Выдры, истопник – предстают одетыми в шубы, пуховые шляпы, голубой чепец; невесть откуда появившуюся площадь пересекает черный самобег (автомобиль), который давит лебедя и носорога. И уж вовсе профанирующей, бурлескной выглядит сцена с кентавром-людоконином, прогоняющим с крупа муху. Подобное снижение тона (свойственная для антижанров кощунственная пародия на сакральный образец), резкий переход от слов и образов, характерных для священных преданий, к бытовой рутине начала века, действительно дает комический эффект, но уже четвертая часть сводит его на нет, побуждая читателя-зрителя осознать свою собственную историчность, свою причастность к акту творения мира, происходящему не в удаленном прошлом, а здесь и сейчас. Хлебников, словно предсказывая реальность революционных лет, приподнимает занавес наличных структур жизни, и показывает, что под тонким покровом цивилизации таится мир, лишь кажущийся упраздненным Историей. Дети Выдры оказываются и протагонистами, и зрителями в театре, где реальны как современность, так и времена, в которых велась охота на мамонтов, где художник в дикой, вольно наброшенной шкуре запечатлевал увиденное на костях убитых животных. Венчающее это странное действие четверостишие по сути является вводной в художественное измерение сверхповести:

Твою шкуру секли ливни,
Ты знал ревы грозы, ты знал писки мышей,
Но как раньше сверкают согнутые бивни
Ниже упавших на землю ушей

[Хлебников 1987: 432].

Необычное сочетание жанровых кодов мифа, эпоса, священного писания, пародии, бурлеска, театрального представления и, наконец, поэзии – и в этом стоит согласиться с Н. Л. Лейдерманом – преследует цель не разрушения «ветхого» жанрового сознания, а является «поиском и созиданием путем комбинирования жанров разного генезиса (ритуально-мифологических, фольклорных и собственно литературных) новых, куда более сложных моделей мира, способных обнимать и воплощать огромный Космос человеческого сознания. Не всегда эти опыты удавались поэту, но даже неудачи имели причиной крайнюю сложность поисков автором мирообъемлющего единства (ладомира). Структура хлебниковских “сверхжанров” представляет собой то, что можно назвать “жанровыми ансамблями”» [Лейдерман 2008: 163].

inslav

Ввод «Детей Выдры» в театр безвременья-современности (хронотопа, в котором представлены и даны перекличкой все времена) призван трансформировать модальность восприятия текста читателем, стереть грань между исторической мизансценой и авансценой, между зрителями и актерами, между партером и галеркой. Сакральное измерение в данном случае не профанируется, а, напротив, активируется через предельную семиотическую интенсификацию и показ того, как современность входит в резонанс с теми пластами культурного сознания, которые держат ровесников автора на почтительной дистанции от эпохи сотворения мира:

И к быту первых дикарей
Мечта потомков полетит

[Хлебников 1987: 440].

Второй парус представляет собой монтаж-контаминацию диалога-полилога, в котором участвуют Ученый и ученики, Игроки, Будетлянин с ремаркообразными описаниями ситуации и ее интерьера. Наряду с продолжающимся расширением временных рамок места действия и демонстрацией условности каких-либо границ между эпохами, в нем происходит геометрическая метаморфоза с фокализацией взгляда: то, что с одной точки зрения выглядит как Олимп из гомеровской «Илиады», на котором решается судьба Ахилла – царя мирмидонян, при смене перспективы вдруг заволакивается облаками и становится фольклорной Лысой горой с одинокой ведьмой. По справедливому замечанию А. Флакера, это напоминает барочную живопись, где одна и та же сцена может быть изображенной с различных сторон [Флакер 2004: 79]: «свеча разума в подсвечнике из черепа» видит лишь то, что ей открывается, а вид с горы, с неба, с галерки может не совпадать. Иначе говоря, культура (а применительно к произведению жанровые традиции, настраивающие оптику читателя) унифицирует (искажает) разум-зрение. Для того, чтобы иметь дело с реальностью в ее первозданной красоте, необходимо отказаться от унификации, оказаться способным видеть, как при смещении перспективы происходит изменение панорамы (хоть ее элементы и остаются прежними), овладеть навыками стереоскопического созерцания «зерцога Будетлянина».

Третий парус вновь модифицирует внимание, перенося его во внутренний мир «Сына Выдры», в мир, контуры которого еще не даны наяву, но который, согласно ясновидению автора, постепенно приобретает свои очертания в родовых муках истории. Позже, в послереволюционные годы, Хлебников и в поэтических, и в публицистических, и в философско-исторических текстах будет развивать грандиозный геополитический

inslav

проект[5], в котором его малая родина – Астраханский край – оказывается центром гармонического равноденствия и воссоединения трех миров – арийского, индийского и каспийского, «треугольника Христа, Магомета и Будды» [Хлебников 2005-VI: 271], а также местом, хранящим память от исчезнувших цивилизациях – Волжской Булгарии, Половецкой Степи, Хазарского Каганата, Золотой Орды. Мимолетно показанные в первом парусе «два духа в белых плащах, но с косыми монгольскими глазами», а также «маленький монгол с крыльями» [Хлебников 1987: 431], в парусе третьем оказываются предвестниками цивилизации, строители которой «упираются пятками в монгольский мир и рукою осязают каменные кудри Индии». Хлебников, воочию наблюдая крах Российской империи, пытался представить, что возникнет на ее руинах, что случиться с его страной, где придется «спасать от руссов Нушабэ» (легендарную царицу, правившую в V в. на Западном побережье Каспия). Таким образом, в указанном фрагменте сверхповести развиваются те же мотивы «слова песни кочевого», из которых в 1913 г. была сложена поэма «Хаджи-Тархан». И герои в этом случае сходны: поволжские казаки и кочевники, бунтари и ушкуйники, торговцы с караванами со всех концов света – от арабов и персов до кавказских народов, индусов и руссов.

Как выдра – животное в равной мере принадлежащее трем стихиям – воде, земле и воздуху, – так и герой Хлебникова символизирует гуманистическое единство мира и неделимость последнего на Восток и Запад[6]. Духовная связность обозначена поэтом и через гигантский антропоморфный образ в зачине паруса (сын Выдры, чьи ноги находятся в монгольских степях, рука – в Гималаях, тело – вдоль русла Волги), и через образ мирного арабского торгового каравана в концовке эпизода.

Четвертый парус – «Смерть Паливоды» – представляет собой описание героической гибели казака Паливоды. Отрывок исполнен ритмизированной прозой, сочетающей традиции стиля Гоголя периода «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Тараса Бульбы» с элементами украинского фольклора (включая песни запорожских казаков и множество «украи-

[5] Можно опереться и на высказывания Хлебникова о поэме и ее героях: «В “Детях Выдры” я взял струны Азии, ее смуглое чугунное крыло <...> Восток дает чугунность крыл Сына Выдры <...> Я задумал построить общеазийское сознание в песнях...» и т. п. [Хлебников 1987: 36].

[6] См. размышления П. И. Тартаковского, в которых он говорит об амбивалентности выдры: это животное в равной мере принадлежит двум стихиям – воде и земле. Художественные персонажи Хлебникова – Дети Выдры – также характеризуются принадлежностью к различным мирам. Они, обладая множественными ипостасями, символизируют принадлежность к различным национальным сообществам и в то же время выражают общечеловеческие ценности, универсальные космологические силы. Они предстают то Прометеем, то потомками орочонского племени, то азербайджанским поэтом, то девушкой, сходной по порывам с пушкинской черкешенкой. Более того, сам автор манифестирует себя как сына Выдры, как человека, вобравшего в себя начала западной и восточных культур, сделавшего себя перекрестьем прошлого, современности и будущего [Тартаковский 1987, V: ч. 1].

inslav

низмов») с универсальными для славянского мира мифопоэтическими мотивами, противопоставленными как духу «западных меченосцев и тевтонских рыцарей» [Хлебников 1987: 436], так и веянию татарского ига. В образе Паливоды, с употреблением жанровых каденций южнославянских сказок, плачей и былин, древнеславянских летописей и песен Запорожской Сечи [Баран 1993: 122], Хлебников воспевает зарождение и оформление русской национальной идентичности. Визуальным выражением этого исторического процесса является агиографический мотив вознесения Паливоды, которое, по мнению А. Флакера, «всецело иконично в самом узком смысле понятия» [Флакер 2004: 80]. Герой, описанный как русский кочевник, отражающий кочевой натиск соседних стран, в итоге покидает сей мир, укрытый длинными крыльями воинов со светлыми лицами божественных юношей [Хлебников 1987: 439].

Пятый парус – «Путешествие на пароходе. Разговор и крушение во льдах» – является предельно усложненным монтажом трех пронумерованных, но, в сущности, пяти различных жанровых (и «поджанровых») форм. Его 1-я часть возвращает к эпически или квазиэпически звучащему стихотворному повествованию о будущем. Лирико-эпическая окрашенность утрирована явственной ориентацией на Пушкина («Евгений Онегин»), как например, в строках:

О судьбах речь. Кто жил глубоко,
Кто сумрак и огонь зараз,
Тот верит в видящее око,
Чету всевидящую глаз

[Хлебников 1987: 441].

Следующий затем перелом ритмико-синтаксической структуры текста акцентирует факт перемены в его тематической и структурной ориентации, указывая на стремление быть поверх всех возможных барьеров.

Части 2, 3 и 5 представляют варианты разноуровневой и разнотипной драматизации, поскольку вторая являет собой «Площадь – поле шахматной доски», действующие лица которой – шахматы, движимые руками Детей Выдры, в то время как третья часть, носящая название «Игра на пароходе», представляет собой короткий монолог Сына Выдры. И, наконец, финальная часть 5-го паруса – «Морское путешествие» – являет полилог, диалогичными в котором оказываются лишь отдельные «подчасти», включающие разговор Сына Выдры с Утесом, который именует себя «сыном Пороса», поддерживая, таким образом, начатую прежде тему Прометея.

Сквозной сюжет этого паруса эсхатологичен: поэт обыгрывает образ «Титаника», тонущего от столкновения со льдами. Сверхсовремен-

inslav

ный лайнер, чудо технического прогресса, эмблематическое выражение мощи человеческого разума оказывается мнимой величиной перед первобытной стихией, а вместе с ним и люди-пассажиры, в одночасье теряющие человеческий облик, превращенные крушением в снующих, рыдающих, бегущих муравьев. Море погребает стонущих о своей невинности как неотвратимый, не подчиняющийся каким бы то ни было законам рок. Тем самым Хлебников словно замыкает круг, очерченный в предыдущих парусах: проведя читателя сквозь последовательно сменяющие друг друга культурно-исторические эпохи – от первобытности к античности, от арабской, индийской, татаро-монгольской цивилизации к Киевской Руси и Запорожской Сечи, – повествование задает масштаб древнегреческой трагедии реальному и актуальному мировому событию. Крик «ау» Индии спящей, завершающий первую часть, – это зов истории, обращенный к внешне неподвижному социальному пространству, на которое уже надвигается гибель от «людей войны и удара» [Хлебников 1987: 444]. Откликнутся на этот зов дано тем, кто наделен волей к историческому творчеству:

Но будетлянин, гайки трогая,
Плаща искавший долго впору,
Он знает: он построит многое,
В числе для рук найдя опору

[Хлебников 1987: 444].

Шестой (и заключительный) **парус** – «Душа сына Выдры» – сводит в единое полемическое пространство героев разных эпох. Ганнибал, здороваясь со Сципионом, судит о степени вины за конец истории двух старцев бородатых – Карла и Чарльза (Маркса и Дарвина), князь Святослав перекликается с Пугачевым, Разиным и Волынским, Ян Гус говорит с Ломоносовым и Коперником. В их беседе воспроизводится жанр «разговора мертвых». Место их встречи – остров высокого звездного духа под названием Хлебников, то есть самосознание автора, видящего себя носителем души Сына Выдры.

Проведенный беглый анализ жанровой структуры сверхповести позволяет нам свести воедино ряд наблюдений:

1. Последовательность чередования жанров имеет сквозную логику: повествование развертывается от жанров языческой и религиозной мифологии к фольклору, современной литературе, театру, нарративам масс-медиа.

2. Хлебников не отрицает унифицирующую роль категорий жанра и сознательно апеллирует к способности жанровых традиций вбирать в себя даже те историко-культурные контексты, непосредственная связь с

inslav

которыми была утрачена, но которые продолжают существовать в коллективном бессознательном. Жанр для него – носитель родовой памяти, а не формалистический прием. Идентифицируя жанровую поливалентность «Детей Выдры» как «жанровый гибридизм», мы вправе обратиться к этимологии латинского понятия hybrida, обозначающего потомков римского гражданина и сыновей или дочерей рабыни-иностранки [Mercuri 2001: 88]. Хлебников мыслил категориями этногенеза, оперируя культурными формами различных народов. Подобно тому, как война и торговля сталкивают и соединяют пространственно удаленные государственные сущности, литература прокладывает пути к ментальным взаимосвязям между мнимо замкнутыми историческими целостностями.

3. Чтобы пробудить историческое самосознание и творческий потенциал публики, необходимо «обнажить прием» – сделать видимой ту дискурсивную силу, при помощи которой жанры организуют как культурную, так и фоновую, родовую память. Подобно парусам, установленным под определенным углом к поверхности моря и к направлению ветра, подобно потолочным сводам четырехпарусных куполов, жанры оказываются несущими и направляющими конструкциями человеческого духа. Изменяя их стыки, устанавливая новые точки соединения, мы в состоянии творить небывалые формы существования и открывать такие пространственно-временные измерения, которые не были актуализированы в истории, оставаясь в качестве скрытых возможностей бытия. Таким образом, Хлебников видит свою миссию не только в «скрещивании» родов, но и в родоначалии (вплоть до приведения человечества к реальному, а не умозрительному единству рода).

4. Отказ признавать дисциплинарную власть классической литературы, чьи произведения разложены критикой и литературоведами по полкам жанров, стилей и т. д., оправдан авторским стремлением вернуть словесности слух к беспредикатному, чистому бытию, к чуткости первобытного искусства, в котором мифологические, религиозные, научные и паранаучные (астрология, алхимия, мантика и др.) формы знания существовали в синкретической цельности.

5. Созданный Хлебниковым жанровый гибридизм использует культурные формы и традиции разных народов, включая их в наднациональную и транснациональную перспективу. Универсальность содержания, таким образом, достигается за счет расширения выразительных возможностей литературного произведения. Но не только: идеал общечеловеческого единства, согласно ожиданиям поэта, не учреждается актом политической или экономической воли (администрированием, войнами, торговлей и др.), а содержится у истоков множества локальных историй. У огромного количества космогонических мифов, сохраняющихся раз-

inslav

личными племенными и национальными традициями, есть сходные генетические корни. Иными словами, искомое единство предзадано людям самой природой. И если так, то последовательно защищаемый автором тезис об онтологичности литературы (вплоть до поисков универсального праязыка) получает свою логическую легитимацию.

6. Контаминация жанров, имеющая место в сверхповести «Дети Выдры», наглядно демонстрирует, что между жанровыми канонами нет жестких, непреодолимых границ. Смена жанровой модальности может происходить как при переходе от одного отрывка к другому (прием монтажа цельных частей), так и внутри отдельного фрагмента. Эта смена происходит за счет смешения, смещения или же смягчения жанровых кодов. Более того, та или иная констелляция разнородных элементов в итоге всякий раз дает приращение качества – сдвигает, смягчает, открывает друг другу модели мира, которые в исторической реальности лишены контактов и взаимовлияний.

7. Установка на жанровый гибридизм приводит к разрыву классических теорий жанра, ориентированных на таксономический порядок, предписание, канон, и литературной практики автора. Хлебников словно воплощает выражение Дерриды об «участии без принадлежности» [Derrida 1992: 7]. Использование жанра становится игрой включения и исключения, участия, но не принадлежности, в результате чего идентичность жанра проявляется в постоянной трансформации, самоотрицании. Структурообразующий принцип каждого «паруса» в «Детях Выдры» – это комбинация стилей, регистров, ритмов, тональностей, заменяющая устаревшую метафору борьбы жанров с ее имплицитной иерархией форм, идею неисчерпаемых возможностей транскодификации, заключенных в каждой форме и в каждом жанре.

8. Чередование жанров в литературном развитии мы не должны интерпретировать линеарно, в прогрессистском ключе. Модели мироздания, созданные человечеством на разных этапах, обладают самостоятельной ценностью и являются свидетельствами деятельного овладения миром. Их актуальность вневременна и делокализована. Автор и читатель решают, действие каких смыслов, ценностей и значений продлевать, а каких подвергнуть забвению, что реинтерпретировать и оживить, а что оставить в статичном состоянии. Таким образом, элементы мифа могут оказываться составной частью научного знания, литературный образ может исполнять роль религиозного символа, древнему ритуалу по силам задавать идентичность граждан современного государства.

9. Жанровый гибридизм сверхповестей Хлебникова – манифестация перформативной силы языка и его высшей художественно организованной формы – литературы. Для обозначения этой перформативной

inslav

мощи поэта, то есть способности творить миры и извлекать энергию при помощи слов, Будетлянин в произведении «Снежимочка» предлагал неологизм «деймо», состоящий из скрещения актов действия и письма. Он отвергал миметическую парадигму искусства, предполагающую, что автор имеет дело исключительно с отражениями бытия. Подлинное назначение художника – открывать путь к небывалому, потенции которого в скрытом виде всегда присутствуют внутри сложившейся, оформившейся действительности. Следуя внутренней логике творческих интенций Хлебникова, мы бы в свою очередь предложили неологизм для обозначения той разновидности жанрового гибридизма, которая была реализована в «Детях Выдры» – сверхобряд. Подобное «скорнение слов», на наш взгляд, удачно выделяет важный смысловой оттенок: создание произведения сродни имитации и продолжению космогонии в акте жреческого священнодействия (обряда). Участвующие в обряде – люди, которые через совместное символическое действие сверяют друг с другом ценности, устремления, душевные состояния, представления о мире, то есть, посредством поступков подтверждают свою идентичность и общность этой идентичности. Литературный текст, рождаясь, неизбежно искривляет время и пространство, пролагая в них новые силовые линии, вовлекая в них автора и читателей (как современных, так и будущих). Вне этого понимания трудно уловить программную суть сверхповести «Дети Выдры». Этот текст – не результат литературно-филологического эксперимента с жанрами как устоявшимися культурными формами, а пролог к осуществлению масштабного геополитического (космологического) проекта Ассу [Парнис 2004: 353–370], контуры которого Хлебников набрасывал с начала 1910-х годов и до конца жизни.

Литература

Баран 1993 – *Баран Х.* Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993.

Баран 2002 – *Баран Х.* О Хлебникове: контексты, источники, мифы. М., 2002.

Бахтин 1972 – *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.

Григорьев 2001 – *Григорьев В. П.* Велимир Хлебников // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). II. М., 2001.

Дуганов 1990 – *Дуганов Р. В.* Велимир Хлебников: природа творчества. М., 1990.

Конрад 1966 – *Конрад Н.И.* Запад и Восток. М., 1966.

Лейдерман 2008 – *Лейдерман Н. Л.* Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание жанры и испытание жанром?) // Studi Slavistici. V. Firenze, 2008.

Маргаритов 1888 – *Маргаритов В. П.* Об орочах Императорской Гавани. СПб., 1888.

Парнис 2004 – *Парнис А. Е.* К дешифровке одной мифологемы Хлебникова: От «острова высокого звездного духа» к «священному острову Ассу» // Russian Literature. 2004. Vol. LV.

inslav

Соливетти 2004 – *Соливетти К.* «Учитель и ученик» Хлебникова: анализ затекстовых и полижанровых плоскостей как средство изучения отношений автора с его персонажами // Соливетти К. Автор и его зеркала. СПб, 2004.

Степанов 1928 – *Степанов Н.* Творчество Велимира Хлебникова // Хлебников В. Собрание сочинений. М., 1928.

Степанов 1975 – *Степанов Н.* Велимир Хлебников. М., 1975.

Тартаковский 1977 – *Тартаковский П. И.* Русская советская поэзия 20–30-х годов и художественное наследие народов Востока. Ташкент, 1977.

Тартаковский 1987 – *Тартаковский П. И.* Социально-эстетический опыт народов Востока и поэзия В. Хлебникова. 1900–1910-е годы. Ташкент, 1987.

Хлебников 1940 – *Хлебников В.* Неизданные произведения. М., 1940.

Хлебников 1987 – *Хлебников В.* Творения. М., 1987.

Хлебников 2005 – *Хлебников В.* Собрание сочинений в шести томах. М., 2000–2005.

Baran 1981 – *Baran H.* The Problem of Composition of Velimir Chlebnikov's Texts // Russian Literature. 1981. № IX.

Baran 1973 – *Baran H.* Xlebnikov and mythology of the Oroohes // Slavic poetics: Essays in honor of Kirill Taranovsky. Paris, 1973.

Derrida 1992 – *Derrida J.* Acts of Literature. New-York; London, 1992.

Flaker 2004 – *Flaker A.* Сверхповесть или сверхзрелище? (Пространство «Детей Выдры») // Russian Literature. 2004. № I/II/III.

Mercuri 2001 – *Mercuri R.* Intertestualità e ibridismo // Generi letterari. Ibridismo e contaminazione. Roma; Bari, 2001.

Oraić 1986 – *Oraić D.* Сверхповесть // Russian Literature. 1986. № XIX. № 1.

Solivetti 2005 – *Solivetti C.* Сверхповесть «Зангези» как гипертекст. Опыт нового прочтения // Sub Rosa. In Honorem Lenae Szilárd / Сборник в честь Лены Силард. Budapest, 2005.

Sportelli 2001 – *Sportelli A.* Generi letterari. Ibridismo e contaminazione. Roma; Bari, 2001.

inslav

И. Кукуй
(Мюнхен)

Сверхповесть В. Хлебникова «Зангези» как гибридный текст

Перспектива взгляда на сверхповесть В. Хлебникова «Зангези» как произведение принципиально новой текстуальной организации, особенно актуальной сегодня и тем самым фактически реализовавшей футуристические устремления Председателя Земного шара, была заложена Карлой Соливетти в ее статье «Сверхповесть “Зангези” как гипертекст: опыт нового прочтения» [Соливетти 2005]. Гипертекст определяется Соливетти как «знаковая система <...>, состоящая из связанных между собой блоков», которая «сводит на нет затвердевшую организационную структуру повествования, сопротивляется линейности обычного печатного текста, ограничивает свободу и “диктаторские” полномочия автора и как бы передает себя в ведение читателя, способного создать новый семантический универсум посредством комбинаторики готовых блоков и включения в корпус текста новых отрывков» [Соливетти 2005: 532]. Одним из толчков к выходу за пределы конвенциональной жанровой системы в гипертекстуальность сверхповести признана «жажда Хлебникова к преодолению “законов литературного тяготения”» и попытка «сконструировать визуально-объемное <...> пространство» [Соливетти 2005: 534].

Феномен гипертекстуальности «Зангези» в медиальных рамках традиционной литературной формы можно считать заявкой на осуществление мечтаний о тотальном художественном действе, присущих модернистскому сознанию начала XX века. Начиная с Gesamtkunstwerk Р. Вагнера и вплоть до растворения жанровых рамок искусства в конструктивистском авангарде и производственничестве 1920-х гг., в культуре рубежа веков прослеживается стремление художников к выходу за рамки отдельных жанров и видов творчества и предпринимаются различные попытки найти те точки – или, точнее говоря, плоскости, – на которых возможно зарождение художественных моделей нового типа. Концепт гибридности, предполагающий парадоксальное и в то же время функциональное сочетание разнородных форм в рамках одного текста, позволяет нам ответить на ряд важных вопросов, связанных с поэтикой подобных произведений. В случае сверхповести Хлебникова таковым прежде всего является вопрос о жанровом своеобразии «Зангези», в наиболее острой форме сформулированный Рональдом Врооном: «Почему

inslav

в своем итоговом произведении для изложения собственных фундаментальных идей о языке, времени и истории поэт счел нужным использовать драматическую форму? Почему в конце жизни ему понадобилось отказаться от традиционного лирического “я” и передоверить его функции драматическому персонажу? Какова, одним словом, этиология “Зангези” – “сверхповести” и лирического героя?» [Вроон 1996: 140]

В теории постмодерна понятие о гибридности возникает в связи с кризисом идентичности в постколониальных культурах и предлагает модель симбиотического сосуществования разных культурных кодов в рамках нового, гибридного конструкта. Эта концепция гибридности опирается на целый ряд более старых дискурсивных практик, начиная с биологической трактовки гибридности в расовых и эволюционных теориях XIX в.[1] и кончая разнообразными медиальными импликациями гибридности, дающими возможность расширить спектр смыслопорождения культуры[2]. В основе этих феноменов лежат такие тесно связанные с процессом глобализации явления, как полиглоссия и раннее обретение человеком компьютерных навыков, прежде всего в развитых постиндустриальных обществах. Как известно, в плане языка гибридными могут быть как слова, чьи части взяты из разных языков (например, слово «гипертекст» с греческим префиксом и латинским корнем), так и целые произведения, содержащие элементы многоязычия. Такие тексты, в частности, являются объектом транслатологии[3], поскольку гибридные элементы возникают в них в результате перевода либо при необходимости передать понятие, отсутствующее в данном языке, либо в силу недостаточной языковой компетентности автора, либо – что в нашем случае немаловажно – в ходе художественного творчества или языковой игры. Проблеме медийной гибридности, в более широком контексте связанной с проблематикой postcolonial studies, посвящен большой объем исследовательской литературы; мы не будем останавливаться на этом комплексе проблем, поскольку нас интересует сугубо частный случай, иллюстрирующий языковой и медиальный компонент гибридности применительно к «Зангези». Тезис, который мы в дальнейшем проиллюстрируем на примере этого произведения, гласит, что одной из доминант авангардного мышления был выход за пределы письменной коммуникации и попытка создания синтетических жанров, одной из которых – если не самой успешной, то во всяком случае, наиболее последовательной – была сверхповесть Хлебникова.

---

[1] Об эволюционистских и социологических источниках концепта гибридности см. [Young 2002].

[2] «Hybrids are blends of traditional texts and multimodal products that afford <...> a wider range of cultural meaning-making material» [Ware, Warschauer 2005: 434].

[3] См. [Schäffner, Adab 1997].

inslav

По-видимому, первым указанный жанровый момент «Зангези» отметил Н. Пунин в рецензии на постановку сверхповести в мае 1923 г. Владимиром Татлиным: «“Зангези” – не опыт сюжетосложения, не лаборатория речевых новообразований, не рационалистическое построение в законах рока – это одна из самых синтетических бессюжетных мистерий нашего времени, какой-то изумительный, громадный, над нашим столетием нависший платок, ткань. Хлебников – ткач; смерть, война, революция, крушение западноевропейской науки, язык – материалы его станка» [Пунин 2001: 62]. В своем перечислении элементов, из которых создана ткань сверхповести, Пунин ограничивается, по сути, тремя измерениями, скрепленными нитями языка – это история (война, революция), онтология (смерть) и гносеология (крушение европейской науки). Мы бегло продолжим этот ряд, обозначив различные уровни гибридности текста, и постараемся попутно развернуть материал, сотканный Хлебниковым.

В своем дневнике Хлебников 16 января 1922 года записывает: «“Зангези” собран – решен» [Хлебников 2006: 238]. Оба предиката отсылают к двум важным компонентам сверхповести: текст собран, поскольку состоит не из глав, а плоскостей – тем самым на уровне образа двухмерность печатного носителя оказывается переведена в объем; решен, поскольку в нем, по мысли Хлебникова, дается математическое решение проблемы времени. Лена Силард, основываясь на числе плоскостей – 21 нумерованная и первая, названная «Колода плоскостей слова», – проводит параллель между строением «Зангези» и колодой карт Таро (см. [Силард 2000]). Тем самым сложенная вначале колода плоскостей раскрывается перед читателем или зрителем, который в конце (или в процессе чтения) складывает ее воедино. На уровне строения сверхповести разгадывание ее загадок может осуществляться и посредством гадания, и путем математических операций.

«Колоде плоскостей слова» предшествует «Введение», в котором Хлебников затрагивает еще один уровень строения текста, проводя различие между обычной повестью и «сверх-», или заповестью:

Повесть строится из слов как строительной единицы здания.
Единицей служит малый камень равновеликих слов.
Сверхповесть, или заповесть, складывается из самостоятельных отрывков, каждый с своим особым богом, особой верой и особым уставом. <...>
Строевая единица, камень сверхповести, — повесть первого порядка. <...>.
Она вытесана из разноцветных глыб слова разного строения.

inslav

Таким образом находится новый вид работы в области речевого дела.
Рассказ есть зодчество из слов. Зодчество из «рассказов» есть сверхповесть.
Глыбой художнику служит не слово, а рассказ первого порядка.

(305)[4].

Заявляя новый жанр, который по своей морфологии так же отличается от обычной повести, как сверхчеловек Ницше – от обычного человека, Хлебников затрагивает один из центральных образов акмеизма – слово как камень. Но если в акмеизме архитектурный мотив не выходил за пределы сравнения, в лучшем случае – овеществления метафоры[5], то свое зодчество Хлебников позиционирует как новую стадию развития жанра, слияние действительного зодчества со словесным творчеством[6]. Поэтому неудивительно, что своего alter ego, пророка Зангези, Хлебников селит в «Колоде плоскостей слова» на «шероховатом прямом утесе, похожем на железную иглу, поставленную под увеличительное стекло. <...> С основной породой его соединяет мост-площадка», где Зангези «бывает каждое утро и читает песни» (306–307). Р. Дуганов обратил внимание, что рисунок утеса Зангези в рукописи – «метафорическое изображение излюбленного хлебниковского √–1, который он полагал в основу всего воображаемого, мыслимого, „умного“ мира, включая художественное творчество» [Дуганов 1990: 52][7]. На уровне текста Хлебников в описании окрестностей утеса Зангези реализует полисемию слова «корень» – как морфему, математическую операцию и орган растения: «Порою из-под корней выступают черной площадью каменные листы основной породы. Узлами вьются корни — там, где высунулись углы каменных книг подземного читателя» (307)[8].

Возможное жанровое определение сверхповести как «заповесть» затрагивает еще одну хлебниковскую константу – заумный язык. На нем написана вторая плоскость сверхповести – «Боги», представляющая

[4] Здесь и далее ссылки на сверхповесть с указанием страниц в тексте по [Хлебников 2004].

[5] Ср. знаменитый пассаж О. Мандельштама из «Утра акмеизма»: «Мироощущение для художника – орудие и средство, как молоток в руках каменщика, и единственно реальное – это само произведение» [Мандельштам 2010: 22].

[6] Необходимым образом реализация «Зангези» требует решений в строительстве декораций. Первым зодчим сверхповести был, как известно, В. Татлин.

[7] См. илл. 10 на вклейке в [Дуганов 1990].

[8] См. ту же чувствительность к семантике корня у Пастернака: в раннем стихотворении «Эхо» из сборника «Поверх барьеров» (1916) Пастернак рифмой «просторней / корни» создает неполную звуковую анаграмму своей фамилии, означающей не что иное как корень: «Но чем его песня полней, / Тем полночь над песнью просторней. / Тем глубже отдача корней, / Когда она бьется об корни» [Пастернак 2003: 90]. – Отмечено в [Амелин, Мордерер 2001: 87].

inslav

собой, по словам Хлебникова, «сонм богов всех народов, их съезд, горный табор» (308). Здесь мы можем обозначить также непосредственный уровень гибридности текста Хлебникова: он сложен из различных произведений разных лет (так, в ноябре 1921 года была написана заумная пьеса «Боги»). Монтажная природа текста Хлебникова действительно открывает театральным интерпретаторам простор для творчества: в постановке «Зангези» московским театром «Чет-Нечет» в 1992 году и в последующей публикации Р. Дуганова пьеса «Боги» была целиком встроена в здание сверхповести [Хлебников 1992].

В третьей плоскости «Люди» вслед за птицами и богами появляются человеческие персонажи; подзаголовок «Из колоды плоских словесных плоскостей» продолжает мотив сопряжения театральной и карточной игры. В этой плоскости обозначается различие отношения людей к Зангези: одни считают его «спасительным кругом, брошенным с неба», другие – «лесным дураком» (310–311). Симпатизирующий герою прохожий находит у корня дерева обрывок рукописи Зангези, извлекает его из-под корня[9] и читает вслух. Следующая, четвертая плоскость не озаглавлена, однако первые же слова прохожего – «Доски Судьбы! Как письмена черных ночей, вырублю Вас, Доски судьбы!» (311) – переносят название одного из центральных трудов Хлебникова в плоскость сверхповести. Здесь нужно отметить, конечно, смену каменной парадигмы вступления на древесную органику – находка у корня дерева «Досок судьбы» меняет и представление о самих плоскостях: «колода плоскостей» вполне может читаться как сложенные вместе доски. Этот момент обозначен в заключительных словах плоскости – призыве Зангези к читателю: «Доски судьбы! читайте, читайте, прохожие! Как на тенеписи, числа-борцы пройдут перед вами, снятые в разных сечениях времени, в разных плоскостях времени» (312). Плоскости времени и доски судьбы выступают здесь как синонимы; несколько позднее, в седьмой плоскости, один из прохожих назовет проповедь Зангези «сырой колодой». Под тенеписью Хлебников подразумевает, по всей вероятности, кино, обогащая свою синтетическую мистерию еще на одно измерение[10].

Сам Зангези впервые появляется в шестой плоскости: для его представления зрителю Хлебников использует свое стихотворение 1921 г., сокращенное и переработанное для сверхповести:

[9] Это действие – извлечение (из-под) корня – уподобляет чтение математической операции.

[10] Не исключено, правда, что Хлебников опирается здесь на искусство не будущего, а глубокого прошлого: тенеписью или скиаграфией в античности называлась техника изображения теней предметов. Интересно в этом ключе сопоставление притчи Платона о пещере с т. н. «Schattenspiel» как одним из прототипов кино – театром теней, в котором повествование сопровождается показом теневых силуэтов на освещенной плоскости.

inslav

Мне, бабочке, залетевшей
В комнату человеческой жизни,
Оставить почерк моей пыли
По суровым окнам, подписью узника,
На строгих стеклах рока.
Так скучны и серы
Обои из человеческой жизни!
Окон прозрачное «нет»!
Я уж стер свое синее зарево, точек узоры,
Мою голубую бурю крыла — первую свежесть.
Пыльца снята, крылья увяли и стали прозрачны и жестки.
Бьюсь я устало в окно человека.
Вечные числа стучатся оттуда
Призывом на родину, число зовут к числам вернуться.

(312–313).

Зангези сопоставляет себя с бабочкой, залетевшей в человеческий дом и не могущей пробиться наружу через закрытое окно. Его почерк – то есть запись его песен и проповедей – это одновременно и пыль (записанное слово превращается в прах), и пыльца, оставляемая крыльями бабочки на стеклах окон. С исчезновением пыльцы (то есть письма) крылья бабочки становятся прозрачными и жесткими, они увядают, как увядают цветы, лишенные опыления бабочками. Интересно, что конечным уподоблением в этом стихотворении выступает число: с той стороны окна Зангези зовут к себе числа, «число зовут к числам вернуться». Однако это высокое сравнение моментально опрокидывается Хлебниковым: прохожие издеваются над Зангези:

2-й прохожий: Бабочкой захотелось быть, вот чего хитрец захотел!
3-й прохожий: Миляга! Какая он бабочка... баба он!

(313)

Подобное низведение бабочки до бабы как бранного эпитета в адрес мужчины уже было заявлено в третьей плоскости, однако с другой стилистической окраской: «Он миловиден. Женствен. Но долго не продержится» (310).

Одним из самых интересных случаев гибридных конструкций в сверхповести выступает восьмая плоскость, где Зангези дает людям пример звездного языка, о котором Хлебников в одном из набросков 1920 г. писал: «Язык будущего – язык видения сам<ой> точки, освещающей вещи. Этот язык алгебра, так как за каждым звуком скрыт некий пространственный образ»[11]. Зангези как существо, пришедшее на Зем-

[11] Цит. по [Перцова 2000: 359]. Характерно, что концентрированное выражение представлений Хлебникова о звездном языке мы находим в наброске именно сценария, т. е.

inslav

лю из мира чисел, является носителем этого гибридного языка, превосходящего по своей мощи заумь[12]; верующие в Зангези люди просят его рассказать про «страшное время словами Азбуки», через которую звучит пространство[13] (плоскость VI, 313), и Зангези пытается перевести звездный язык на человеческий. Этим объясняется обилие гибридных конструкций в неологизмах Зангези/Хлебникова: чистый звездный язык (см. «Плоскость мысли IX») человеку не под силу и нуждается либо в переводе, либо в словарной статье. Перевод влечет за собой целый ряд уподоблений и соположений (в частности, языка – свету, песни – алгебре слов, аршинов – часам), демонстрирующих попытку Хлебникова создать синтетическую модель пространства, времени и языка; кроме того, Хлебников вводит в план художественного текста своеобразные глоссы, разъясняющие слушателям Зангези-поэта и читателям сверхповести смысл звездного языка (321–322).

Языковой конфликт подчеркивает несовместимость персонажей в земном пространстве: по ходу сверхповести недовольство людей нарастает. В тринадцатой плоскости, несмотря на демонстрацию возможностей новой Азбуки, «толпа хочет веселого» (330); в четырнадцатой плоскости Зангези поет о своем одиночестве («А я божесткарь[14], одинок» – 331), для толпы же его песня не более чем «безумью барщина / и тарабарщина» (331). В шестнадцатой песне появляется Больной, напоминающий Зангези о том, что «война не утонула в блюдечке мысли, / как неосторожная муха»; смерть времени (в данном случае – времени жизни Больного, потерявшего связь с миром) констатируется Зангези теми же словами, какими позднее будет объявлено о его собственной гибели[15]. Владеющий законами времени[16] Зангези садится на коня и

гибридного текста. То, что особо важные положения своей философии языка и истории Хлебников высказывал в текстах смешанной жанровой природы – как, в частности, «Зангези», – представляется не случайным.

[12] Возможности звездного языка показаны в десятой плоскости, где Зангези провозглашает выход «из владений ума» (за ум) «в замок “Могу”» (327). Боги, появившиеся во второй плоскости и говорящие на зауми, улетают, «испуганные мощью» голосов могатырей (328). В отличие от плоскостей XIII и XIV, где многие неологизмы носят гибридный характер (*тихославль, никогдавель, окопад, глупостварь*), в десятой плоскости Хлебников ограничивается морфемным (в основном суффиксальным) способом словообразования: *могач, могна, могда, могович* и т. д.

[13] О связи Хлебникова с Г. Минковским, автором «гибридной» модели пространства-времени, писал еще в 1922 г. Н. Пунин: «Мне вновь представляется, что по одну сторону ворот, ведущих в нащу эру, стоит теория Минковского-Эйнштейна, по другую – теория государства времени В. Хлебникова» [Пунин 2000: 160]. См. также [Иванов 2009: 400-401].

[14] См. сращение в этом неологизме – как и во всем образе Зангези как нового Мессии – божественного и тварного.

[15] Ср.: «Страшная война посетила его душу. / И перерезала наши часы, точно горло» (334) / «Зангези умер! / Мало того, зарезался бритвой. / <...> Оставил краткую записку: / “Бритва, на мое горло!”» (353).

[16] Подробные примеры законов времени из «Досок судьбы» см. в плоскости XVIII (335-341).

inslav

отправляется в путь, чтобы научить «ближние солнца / честь отдавать» (345); однако после его отбытия сценой овладевают Смех и Горе, окончательно превращая плоскость текста в сценическое пространство балагана, в котором Горе побеждает и «Смех падает мертвый, зажимая рукоятью красную пену на боку»[17] (353), оставляя за собой «веселое место», на котором в конце сначала объявляется о смерти Зангези, а потом он воскресает и появляется, объявляя слова газет «неумной шуткой» (353). Как и должно в балагане, театре народного дионисийства[18], – «Продолжение следует» (353).

То, как Хлебников в конце сверхповести распределяет сюжетные и силовые линии нового гибридного жанра, дает ответ на вопрос, почему показанный нами синтез слова и числа, литературы и математики, дерева и камня, страницы текста и плоскости сцены, исторического предсказания и гадания на картах осуществляется в сценическом действе. Рональд Вроон убедительно продемонстрировал, что делегирование Хлебниковым важнейших положений его теории драматическому персонажу «гарантирует “свободу вероисповеданий” отдельным частям произведения» и «снимает ограничения, присущие историческому дискурсу» [Вроон 1996: 156]. В то же время именно драматическая сверхповесть позволила Хлебникову реализовать идею гибридного текста как решение уравнения пространства-времени. Демонстрацию действия «Досок судьбы» Хлебников осуществляет на дощатой сцене в театральном, устном действе; при отсутствии сцены читателю остаются плоскости гибридного (гипер)текста, на стыках которого продолжает работать фактура футуристического письма.

Литература

Амелин, Мордерер 2001 – *Амелин Г., Мордерер В.* Миры и столкновения Осипа Мандельштама. М., 2001.

Вроон 1996 – *Вроон Р.* Генезис замысла сверхповести «Зангези» (К вопросу об эволюции лирического «я» у Хлебникова) // Вестник Общества Велимира Хлебникова. Вып. 1. М., 1996.

Дуганов 1990 – *Дуганов Р.* Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990.

Иванов 2009 – *Иванов Вяч. Вс.* Хлебников и типология авангарда XX века // Иванов Вяч. Вс. Избранные статьи по семиотике и истории культуры. Т. 2. М., 2009.

Мандельштам 2010 – *Мандельштам О.* Утро акмеизма // Мандельштам О. Полное собрание сочинений и писем в трех томах. Т. 2. М., 2010.

Пастернак 2003 – *Пастернак Б.* Полное собрание стихотворений и поэм. СПб., 2003.

[17] Ср. смерть Смеха со смертью Пьеро в «Балаганчике» А. Блока; мнимая смерть Зангези в следующей плоскости делает эту параллель еще более явной.

[18] О балагане как «низовом», дионисийском театре античности см. [Фрейденберг 1998].

inslav

Перцова 2000 – *Перцова Н.* О «звездном языке» Велимира Хлебникова // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). М., 2000.

Пунин 2000 – *Пунин Н.* <Хлебников и государство времени> // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). М., 2000.

Пунин 2001 – *Пунин Н.* Зангези // Пунин Н. Татлин. М., 2001.

Силард 2000 – *Силард Л.* Карты между игрой и гаданьем: «Зангези» Хлебникова и Большие Арканы Таро // Мир Велимира Хлебникова. Статьи. Исследования (1911–1998). М., 2000.

Соливетти 2005 – *Соливетти К.* Сверхповесть «Зангези» как гипертекст: опыт нового прочтения // Sub Rosa. In Honorem Lenae Szilárd / Сборник в честь Лены Силард. Budapest, 2005.

Фрейденберг 1998 – *Фрейденберг О.* Образ и понятие // Фрейденберг О. Миф и литература древности. М., 1998.

Хлебников 1992 – *Хлебников В.* Зангези. Свехповесть / Сценическая композиция А. Пономарева. Под ред. и с предисл. Р. Дуганова. М., 1992.

Хлебников 2004 – *Хлебников В.* Зангези // Хлебников В. Собрание сочинений в 6 т. Т. V. М., 2004.

Хлебников 2006 – *Хлебников В.* Дневниковые записи // Хлебников В. Собрание сочинений в 6 т. Т. VI-2. М., 2006.

Schäffner, Adab 1997 – *Schäffner, C., Adab, B.* Translation as intercultural communication – Contact as conflict // Translation as Intercultural Communication. Selected Papers from the EST Congress – Prague 1995 / Eds. M. Snell-Hornby, Z. Jettmarová, K. Kaindl. Amsterdam, 1997.

Ware, Warschauer 2005 – *Ware P. D., Warschauer M.* Hybrid literary texts and practices in technology-intensive environments // International Journal of Educational Research. 2005. Vol. 43.

Young 2002 – *Young R. J. C.* Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culure and Race. New York, 2002.

inslav

И. Баги
(Сегед)

«Гибриды» в творчестве Б. Пильняка: человек-волк и человек-машина

Роман Б. Пильняка «Машины и волки» начинается с приведения «квазистатистических» данных, не только отражающих «объективные» рассчеты, но и сразу же вводящих читателя в иную, «сверхреальную» сферу, репрезентирующую релятивность ценностных критериев в определении человеческой жизни:

«В среднем человек живет шестьдесят лет, т. е. столько-то (60 на 360) дней, т. е. столько-то (60x360x24) часов, т. е. столько-то минут – т. е. столько-то – а именно 60x360x24x60x60 – 1 892 160 000 секунд, т. е. меньше двух миллиардов, меньше чем у каждого россиянина в конце 1923 г. было рублей на папиросы. – Так колоссально – такими колоссальными понятиями жила тогда Россия: и так ничтожна – в этой колоссальности – казалась человеческая жизнь. Да. Но в этой колоссальности жить, все же, только для человека» [Пильняк 1971: 5].

В тексте особым шрифтом выделено слово «человек». Уже этот простой графический принцип указывает на то, что Пильняка в первую очередь занимает вопрос экзистенциального характера, вопрос о человеческой сущности, проявляющейся в новой, более «консолидированной», «стабильной» исторической ситуации, по сравнению с «трансцендентной катастрофой» революции 1917 года. В то время как в «Голом годе» судьба России представляется в открытой перспективе реализации разных возможностей, в романе «Машины и волки», законченном в 1924 году, намечена уже более узкая, и вместе с тем опасная альтернатива в осмыслении будущего, с реальным учетом «потерянных иллюзий». По мнению известного критика первой половины 1920-х годов П. Когана, «Революции надолго приходится забывать о цели для средства, изгнать мечты о свободе для того, чтобы не ослаблять дисциплины. Прекрасное иго, не золоченое, но железное, солидное и организованное – вот, что пока принесла революция нового: вместо золоченого – железное ярмо. Кто не понимает, что это единственный путь к освобождению, тот вообще ничего не понимает в совершающихся событиях» [Коган 1924: 79]. По замыслу Пильняка, «понимающего совершающиеся события», дальнейшая судьба человека зависит от того, какая сила будет управлять миром и какие возможности имеет сам человек, чтобы быть «инициатором»,

inslav

организатором процессов, ведущих к гармоническому, разумному человеческому существованию. В утопической настроенности авторской концепции отвергается как «машинная», так и «волчья» перспектива и вырисовывается возможность какого-то здорового «синтеза», воплощающего в себе положительные потенциалы обоих явлений.

В 1923 году Пильняк вместе с писателем Н. Никитиным был официально командирован в Англию. «Этот визит углубил замысел начатого до поездки второго романа Пильняка “Машины и волки”, в котором невежество и дикие инстинкты, волки, – противопоставлялись разуму и промышленному прогрессу, машинам» [Андроникашвили-Пильняк 2004]. Об этом Пильняк пишет в письме известному публицисту Д. Лутохину 10 сентября 1923 года: «В Россию из Англии я приехал в настроении хмуром, – я видел английскую культуру и дома решил делать только одно: работать, писать; прошлую зиму я пытался было общественничать, теперь бросаю; надо и можно только писать – а там разберет история, хоть и скучно чувствовать себя монастырски и жить в Коломенской – у Николы-на-Посадьях – обители в подвиге уединения. – Засаживаюсь на зиму за роман, сейчас готовлюсь к нему, читаю все, что можно достать об экономическом положении теперешней России, газеты от 18-го года и обхожу толковых людей, спрашивая их, что выводят они из прежних лет и что помнят; тема – рабочая (впервые у меня) и мужичья революция в разбитом российском корыте» [Пильняк 2002: 228].

Пильняк одновременно был «восхищен и подавлен» английскими впечатлениями, что только усиливало ту «тревожную двойственность» (Троцкий), которая и раньше была характерна как для мышления писателя, так и для выбора им определенных поэтических средств. Поиск пути преодоления антиномичности, раздробленности является основным импульсом писательского стремления найти какой-то организующий центр в распавшемся на части мире, следствием которого можно считать и соотнесение/снятие разного рода оппозиций. «У Пильняка за игрой обнаженной фактурностью стояли поиски той духовной целостности и того культурного хронотопа, где эти антиномии могли бы существовать в своей “нераздельности” и “неслиянности”» [Грякалова 1994: 265].

Отрывки из романа впервые были опубликованы в журнале «Красная новь» под заглавием «Материалы к роману» (1924). Здесь мы находим широко известную фразу, включенную Пильняком и в предисловие к готовому роману, которая отражает его художественную концепцию, его взгляд на миссию русского писателя:

«Не важно, что я (и мы) сделал, – важно, что я (и мы) сделаем, подсчитывать нас еще рано, соборность нашего труда необходима (и была, и есть, и будет), я вышел из Белого и Бунина, многие многое делают лучше меня,

inslav

и я считаю себя в праве брать это лучшее или такое, что я могу сделать лучше, мне не очень важно, что оставляется от меня, – но нам выпало делать русскую литературу соборно, и это большой долг» [Пильняк 1971: 6].

Роман, подобно «Голому году», составлен из разнородных текстовых элементов, в том числе из кусков прежних пильняковских произведений, когда по новому переплетаются судьбы уже знакомых действующих лиц, известные события, воссоздаются старые места действия. Таким образом в художественном пространстве без организующего «идеологического центра» создается картина «гетерогенности», фрагментарности общего состояния мира, и тем самим демонстрируется, что в неясных координатах существования человека его жизнь ставится под угрозу. «Отсутствие подобного идеологического центра, который предопределил бы объективную, единственно возможную взаимосвязь фрагментов бытия, запечатленных Пильняком, как бы компенсируется наличием в повествовании множества точек зрениия на происходящее, свести и соединить которые не представляется возможным» – пишет М. Голубков в связи с разрушением общей картины мира в романе «Голый год» [Голубков 1995: 5]. Однако, несмотря на наличие характерных пильняковских принципов поэтики, роман «Машины и волки» является новой версией выражения экзистенциальной нестабильности человека в перевернутом революцией мире, «в разбитом российском корыте».

Вопрос можно задать и так: где найти человека в идейном и поэтическом универсуме романа?

В этом отношении примечательно само заглавие, в котором отмечаются два основных феномена, определяющих как идейную сферу, так и поэтическую систему произведения. Две силы, управляющие в настоящий момент миром, иллюстрируются, с одной стороны, с помощью образной системы машин, с акцентом на цивилизацию и прогресс, по примеру Западной Европы, с другой, метафорической линией волков, обозначающей стихийные силы, скрывающиеся в органической, традиционной сфере русской жизни. Обрисованные в романе варианты осмысления существования сосредоточены на проблеме соотнесенности, взаимосвязи двух сил: отдельные персонажи, их судьбы и связанные с ними события по-разному иллюстрируют названную проблематику. Эти две модели и их соотнесенность намечают перспективы России и человека в России в историософском и онтологическом аспекте.

В критической литературе о поэтике романа акцентируется в первую очередь бессюжетность, деперсонализация, отсутствие героев и оригинальная образность. «Очевидно, что центр тяжести романа писатель искал не в тематическом единстве, а в самой образной структуре, в образах “машина” и “волк”, не в содержании событий, а в их восприятии, не в

inslav

оценке определенных образов, а в их презентации и в отношениях между собой» [Ким Хон Чжун 2004].

В романном мире «Машин и волков» происходит своего рода «гибридизация» героев: в то время, как образ «человека-волка» соотнесен с мифологическими представлениями об оборотне и включается в идейную систему романа на уровне мотивов, демонстрирующих стихийность, органичность существования, «человек-машина» становится представителем цивилизационного переворота, касающегося и метафизических основ бытия.

Оппозиция «машины – волки» организует также сюжетное построение романа, в структуре которого переплетаются разные модели и вырисовывается образ «человека-гибрида», обладающего новой – по сравнению с традиционным представлением об онтологическом статусе человека в мире – физической и метафизической обоснованностью существования.

Однако пильняковское кредо заключается прежде всего в том, чтобы показать лицо человека в его деформации, но в то же время не отнимая достоинства его существования. За масками, за машинным и волчьим обликом он пытается найти и показать ту духовную и моральную основу, которая – несмотря на «гибридный статус» героя – демонструет смысл бытия.

Герои романа безличны и безличностны, схематичны, как это нередко бывает у Пильняка. В их фигурах доминируют не индивидуальные черты, а эмблематичность определенного переживания существования.

На безобра́зность и безо́бразность человека, пострадавшего от шока революции, указывает и Бердяев в своей известной статье «Духи русской революции»: «Слишком изменилось выражение лиц русских людей, за несколько месяцев оно сделалось неузнаваемым. На поверхности все кажется новым в русской революции – новые выражения лиц, новые жесты, новые костюмы, новые формулы господствуют над жизнью; те, которые были внизу, возносятся на самую вершину, а те, которые были на вершине, упали вниз; властвуют те, которые были гонимы, и гонимы те, которые властвовали; рабы стали безгранично свободными, а свободные духом подвергаются насилию. Но попробуйте проникнуть за поверхностные покровы революционной России в глубину. Там узнаете вы старую Россию, встретите старые, знакомые лица» [Бердяев 1918: 39].

В романе Пильняка мы встречаем ряд старых и новых лиц: перед нами предстает монументальное полотно старой и новой России. В ходе виртуального путешествия автор старается найти тот «центр», в котором хронятся жизненные и духовные энергии «вечного» человеческого бытия: «...где сердце Москвы? В Кремле ли? – вон там, под кремлевскими стенами, где в туманы уходит река Москва? там ли, где трубы трубят ды-

inslav

мом? в Зарядье ли? – или в Трубниковском переулке, на Арбате? <...> ...не узнать, где сердце Москвы, сердце России! – И надо искать его там же, где твое сердце: где твое сердце?..» [Пильняк 1971: 20]. «...Выехать маем из Москвы – – иногда надо человеку выехать из самого себя, – и, если сердце Москвы надо искать там же, где твое, – надо иной раз выехать из сердца Москвы...» [Пильняк 1971: 22].

Поиски писателем этого центра вызывают появление типов героев «человек-волк» и «человек-машина», образы которых варьируются в зависимости от акцентирования определенных качеств данных моделей.

Одним из лейтмотивов романа является повторяющийся вопрос: «Что такое – машина? и кто такой – пролетарий?». На чем основывается сила, которой они обладают, какие экзистенциальные проблемы порождает их взаимосвязь? Как сочетается физика с метафизикой, машинный мир и идейные корни этого своеобразного коллективного существа, пролетария? В своем романе Пильняк рисует образ-фантом пролетария на основе теоретических высказываний, прокламаций, тезисов пролеткультовского движения – иногда патетически, иногда явно в пародийном освещении. В фигуре пролетария (к образу которого можно отнести многих героев романа) доминируют такие отвлеченные понятия как интернационализм, коллективизм, солидарность, трудолюбие и т. д., в результате чего живой человек лишается личностных черт и становится носителем грандиозных утопических программ построения нового общества.

Замещение индивидуальных проблем коллективными вызывает целый ряд «двойников» в романе, что иллюстрируется и тождеством имен персонажей (Андрей Волкович, Андрей Росчиславский, Андрей Лебедуха). Таким образом, «пролетарий» обозначает не социальный слой или класс, общественную принадлежность, а определенное восприятие жизни человеком, потерявшим свой образ, жертвующим собой ради интересов отвлеченного коллектива.

По представлениям такого типа героев машинизация жизни создаст не только материальную базу лучшей жизни, но породит и новую духовную сферу. «Никто не понимает, – это мы, пролетарии, – это мы, машинная Россия, это – заводы, заводская Россия надевает на свой хребет пугачевщину, болота, лучину, поповщину... Всю Россию мы простроим заводом, – это мы будем делать правду, справедливость, хлеб и воду – трудом – на заводах...» [Пильняк 1971: 96].

О том, что эта проблема имеет глубокие экзистенциальные корни, свидетельствует и мысль Бердяева о радикальном изменении человеческой сущности. В своей книге «Смысл истории», в главе под названием «Конец Ренессанса и кризис гуманизма. Вхождение машины» он пишет

inslav

следующее: «Если предшествуюшая стадия знаменовалась органическим отношением человека к природе и ритм человеческой жизни соответствовал ритму жизни природной, если самая материальная жизнь человеческая протекала как жизнь органическая, то, с известного момента истории, происходит очень радикальный сдвиг и переворот: переход к механическому и машинному складу жизни» [Бердяев 1923: 180]. Этот переворот Бердяев называет самой большой революцией в истории человечества, которая пронизывает все сферы жизни и приводит к возникновению нового человеческого качества: «Какая-то таинственная сила, как бы чуждая человеку и самой природе, входит в человеческую жизнь, какой-то третий элемент, не природный и не человеческий, получает страшную власть и над человеком, и над природой. Эта новая страшная сила разлагает природные формы человека» [Бердяев 1923: 182].

Устрашающие человеческое существование перспективы, нарисованные Бердяевым, получают свое художественное выражение и у Пильняка. Однако в романе они демонстрируются в первую очередь не в апокалиптическом, как у философа, а в утопическом, как у настоящего авангардиста аспекте: «И этим, кинувшим болотную Россию – карьером, в машину – Лебедухе, Смирнову, Форсту, Андрею Росчиславскому (выгибали заводы свои хребты, чтобы нести Россию) в городах, в завкомах, на заводах: надо было победить или умереть, – надо было не замечать зим и лет, ничего не видеть и смотреть только вперед, ничем не жить и знать только завтра» [Пильняк 1971: 64].

Опасность утери личностных начал в человеческом существовании иллюстрирует судьба инженера Андрея Росчиславского. «И вот, у маховика – я, я крадусь к маховику. Я вижу свои ощущения. Маховик меня гипнотизирует, я немею, я бессилен, я ничего не помню и ничего не могу сделать: перед моими глазами стальной, в масле, все время вращающийся, все время уходящий за решетки, абсолютный в своих движениях, в своем движении – неподвижный, категорический, как смерть, бессильный в своем движении, бессильный не двигаться – маховик, только он, ничего нет в мире, кроме него» [Пильняк 1971: 89]. Он, как и другие машинники-коммунисты, становится жертвой созданного собственной волей и руками мира, его творческие силы съедает безличный механизм машины.

О том, что проблематика машинной цивилизации непосредственно связана с проблематикой духовности, свидетельствуют многие фрагменты романа, оформленные на разных поэтических уровнях (в слове автора, рассказчика, героя и во вставленных в текст документах, данных статистики и т. д.) В этом отношении мысли Пильняка более созвучны мыслям Бердяева, излагаемым в статье «Человек и машина (Проблема

inslav

социологии и метафизики техники)»: «В век маловерия, в век ослабления не только старой религиозной веры, но и гуманистической веры XIX века единственной сильной верой современного цивилизованного человека остается вера в технику, в ее мощь и ее бесконечное развитие. Техника есть последняя любовь человека, и он готов изменить свой образ под влиянием предмета своей любви. И все, что происходит с миром, питает эту новую веру человека. Человек жаждал чуда для веры, и ему казалось, что чудеса прекратились. И вот техника производит настоящие чудеса» [Бердяев1933: 3].

О связи физики с метафизикой говорят слова одного из героев: «Человек, инженер – поворачивает рычаг, и весь завод дрожит, дышит и живет: от маленького гвоздя в шкиве до дизельного карбюратора – одно, одна машина, одна воля. Конечно – метафизика, конечно – мистика, – где поп – инженер, а рабочие – служки у бога» [Пильняк 1971: 95].

Другая сторона проблемы экзистенциального статуса человека в новых условиях выражена Пильняком в комплексе образов, связанных с мотивом волка и свидетельствующих о развитии метафорической логики Пильняка. «У Пильняка природные метафоры призваны звучать аргументом в пользу главного исторического события – революции. Первоначально природная метафорика была заимствована Пильняком – у символистов: *метель-революция*. Пильняк сделался знаменит своими стихийными метелями, по аналогии с которыми революция принималась в своей природной правоте. Затем пришла другая метафора – *волк*. Роман о нэпе – “Машины и волки” (отд. изд. 1925). Главное в этой смене было обусловлено тем, что природное стало зоологическим и в своей зоологичности внутренне родственным человеку. Человеку дано узнать себя волком, хищным, сильным, травимым» [Шайтанов 1997: 32].

С точки зрения амбивалентности стихийного восприятия жизни, которое отражается в «волчьих главах» книги, особенно интересен ряд метаморфоз, сязанных с мифологическим и сказочным мотивом оборотничества. Многие из действующих лиц романа переживают такое кризисное – как в экзистенциальном, так и в моральном смысле – состояние, когда в них происходит особое изменение; они попадают под власть диких, стихийных, иррациональных сил.

В соответствии с этим образ гибрида «человек-волк» показывается в свете определенной метаморфозы как на физическом, так и на духовном уровне.

Юрий Росчиславский переживает духовный и душевный кризис под впечатлением кровавых событий и хаоса революции. Как интеллигент дворянского происхождения, он отвергает радикальные изменения, жестокое вмешательство государства в жизнь отдельного человека.

inslav

Росчиславский защищает независимость индивида: его бегство в дом сумасшедших парадоксальным образом обозначает путь к свободе, что связывается с его превращением в свободное, стихийное существо – волка: «Из колонии психически больных Юрий Росчиславский прислал брату письмо, вот оно: “Брат! Брат!., я утверждаю: счастья на земле много, вот оно, всюду, кругом, – и я счастлив теперь, потому что я – волк. Мы, волки, счастливы потому, что у нас нет никаких начальств. Я грызу врагов и грызусь за друзей!.. И чем меньше обременяет государственность – тем лучшая государственность. Все эти годы каждый из нас был государственником, все вершили судьбы России: а я не был им, и Вагнер, Шекспир и Рафаэль остались для меня на прежнем своем месте, как и Россия осталась на прежнем месте, – только вот люди, которые меня окружают на нашей даче (они – люди, а не – волки!), очень странны и мне надоедают...”» [Пильняк 1971: 36]. Духовное потрясение Росчиславского влияет и на его физическое состояние и возбуждает в нем звериные силы: «Однажды я одному – он пишет проект, отказывает человеку в его индивидуальной жизни, может доказать революционность или контрреволюционность солнца и утверждает, что Россия началась 25 октября 1917 года, – однажды я ему хотел перегрызть горло, но мне не удалось» [Пильняк 1971: 37].

Однако у Пильняка показывается и другая сторона звериного начала в человеке, выраженная в известной «зоологичности, физиологичности умственного зрения автора» (Вяч. Полонский): «В каждом человеке, пока он жив, есть его, человеческая теплота, как и у щенка, – и как в морозы, как зверям, не греть людям друг друга этим своим теплом?» [Пильняк 1971: 34].

В «зоологичности» многих, особенно женских фигур романа подчеркивается инстинктивное начало их поведения, в котором сливаются воедино человеческие инстинкты и стремление к любви и свободе. Таким персонажем является, например, любимая женщина Росчиславского Милица: «Ничего нет, ничего не осталось, и мир кругом шел в непонятность, в ненужность, люди оволчились и стали друг другу зверьем, человек был страшен. – А вот этот, нежный, как звереныш-щенок (хорошо ведь щенка приласкать, – пусть пригреет, пригреется!), был тут, молчал, со всем соглашался, куда-то там ходил и ездил за картошкой, и здесь у дивана – отсюда прогонял холод, сразбоив где-то заборину. И потом вот здесь у железки, как щенок у тепла, засыпал, ковер под себя подостлав...» [Пильняк 1971: 34].

Другой тип «человека-волка» – мужик Тимофей, обладающий «искусством» подвывать волкам во время охоты, «похож на получеловека-полуволка»: «...на поляне Тимофей вставал на корточки, подпирал шею

inslav

руками, зажимал особенно глотку и – начинал выть, как воют волки. – Он выл – тоскливо, страшно, длинно, монотонно, как воют матерые; он выл – отрывисто, визгливо, взлаивая по-собачьи, как воют переярки; он домовито выл, степенно-злобно, как воют самки: – и в лесной тишине ему откликались волки, – тем, стоящим на изготовке под деревьями, было страшно, и Тимофей во мраке уже казался не человеком, полуволком. Когда Тимофей выл матерым, отзывались матерые, злобно; когда Тимофей выл самкой, матерые откликались ласково, и злобно самки» [Пильняк 1971: 40].

В «волчьих главах» нечеловеческое в человеке описывается пластически, подчеркнутым натурализмом: «Когда они входили на двор, они оба стали, испуганные: – на дворе выл волк, страшно, зловеще, тоскливо и победно одновременно. Потом они увидели человека на четвереньках, этот человек полз к мертвому волку, он опрокинул волка на спину, и стал своими зубами грызть волчью шею» [Пильняк 1971: 49].

Однако в этих главах происходит в то же время и эстетизация «звериной карасоты», которая характерна и для раннего творчества Пильняка: «И тогда выходит волк – прекрасный, красавец волк. Голова его вскинута гордо. Он идет крупным шагом, он стелет полено. В серых зарослях, откуда он возник, он кажется огненным, куском огня, он стремителен и верен в своих движениях, красная шерсть стала на спине. Тогда – стремительно: – мушка, ствол, глаз, волчья голова, дым на момент, выстрела не слышно, – и видно, как волк прижал уши, как – на одиннадцать человечьих шагов – волк прыгнул в сторону, и волк галопит... Убита ли душа лесная?» [Пильняк 1971: 43].

Конфликт двух миров, противопоставление волчьей и машинной модели человеческого существования игнорируется только в воображаемом образе человека будущето, своеобразного «гибрида», в лице которого сочетаются положительные качества двух составляющих его «прототипов»: разумность, организованность машинной цивилизации и самобытность стихийной жизни, природного космоса. Бердяев в процитированной выше статье пишет следующее: «Новый человек должен появиться в мире. И трудным является не вопрос о том, в каком он стоит отношении к старому человеку, а о том, в каком он стоит отношении к вечному человеку, к вечному в человеке» [Бердяев 1933: 31]. Однако у Пильняка перерождение человека должно произойти не в трансцендентном, а в культурно-историческом пространстве. В соответствии с авангардистской программой «эмансипации» человека каждый должен осознать свое достоинство, свое творческое призвание и задачу в мире как в личном, так и в общечеловеческом плане, освободиться от «неверья» в смысл своего существования. «Где, в какой еще стране, люди чувствуют

inslav

так свою ненужность, как в России? – к двадцати годам каждый уже знает, что он никому не нужен, даже себе, – мир и человечество идет мимо него, он не нужен миру и человечеству, но ведь он – частица, он составляет человечество! Ведь англичанин, швед, француз, немец – он горд, он звено в цепи, он необходим, он соучастник той культуры, которую несет человечество» [Пильняк 1971: 86].

Для Пильняка-утописта деформация жизни на духовном и физическом уровне является «временным дефектом» в определенный момент истории России, который будет побежден в глобальной перспективе разумного будущего. «Россия по-прежнему безграмотна и голодает. Каков приход – таков и поп, власть в России страшна – властвовать в России страшно. Но это – в вертикальном разрезе, в моментальной фотографии: в моментальной фотографии нет картины более ужасной, чем Россия. Но Россия живет – ни настоящим, ни прошлым – Россия живет будущим. Стало быть...» [Пильняк 1971: 162].

Литература

Андроникашвили-Пильняк 2004 – *Андроникашвили-Пильняк К. А.* Борис Пильняк: Житие «на Посадях» // Наше наследие. 2004. № 69. Режим доступа: http://nasledie-rus.ru/podshivka/6909.php.

Бердяев 1923 – *Бердяев Н. Ф.* Смысл истории. Berlin, 1923.

Бердяев 1933 – *Бердяев Н. Ф.* Человек и машина (Проблема социологии и метафизики техники) // Путь. 1933. № 38.

Голубков 1995 – *Голубков М. М.* Эстетическая система в творчестве Бориса Пильняка 20-х годов // Борис Пильняк: Опыт сегодняшнего прочтения. М., 1995.

Грякалова 1994 – *Грякалова Н. Ю.* Борис Пильняк: Антиномии мира и творчества // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994.

Ким Хон Чжун 2004 – *Ким Хон Чжун.* Поэтика романа Б. А. Пильняка «Машины и волки»: Дисс. … канд. филол. наук. СПб., 2004. Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/poetika-romana-ba-pilnyaka-mashiny-i-volki.

Коган 1924 – *Коган П. С.* Литература этих лет. 1917–1923. Иваново-Вознесенск, 1924.

Пильняк 1971 – *Пильняк Б. А.* Машины и волки. München, 1971.

Пильняк 2002 – *Пильняк Б. А.* Мне выпала горькая слава... Письма 1915–1937. М., 2002.

Шайтанов 1997 – *Шайтанов И. О.* Природная метафора как исторический аргумент // Б. А. Пильняк. Исследования и материалы: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. II. Коломна, 1997.

inslav

К. Ичин
(Белград)

Радикальная критика разума: гибрид у А. Введенского

В статье 1972 г. «Искусствознание и “точные методы” в современных зарубежных исследованиях», предварявшей сборник трудов «Искусствометрия. Методы точных наук и семиотики», Ю. М. Лотман писал: «Современная наука характеризуется сближением сфер, традиционно считавшихся весьма отдаленными, что привело к появлению “гибридных” областей знания. При этом наиболее плодотворные результаты порой приносит именно смелое перенесение в новые области методов исследования, выработанных в других областях науки» [Лотман 2009: 5]. Рассуждая о методах, которые позволили бы рассматривать произведение искусства как измеримое, Ю. М. Лотман, с одной стороны, указывает на структурно-семиотический аппарат, опирающийся на символическую логику, теорию множеств, топологию, с другой – на статистический аппарат, опирающийся на теорию вероятности и математическую статистику. Попытки исследовать искусство методологией точных наук по сути характеризовали русскую гуманитарную науку XX в.: формализм, структурализм, синергетику. Одновременно сами поэты и художники проявляли большой интерес к аналитическим научным дисциплинам с целью внедрить их методы в произведение искусства и таким образом создать гибридное творение.

О потребности обэриутов в гибридных знаниях свидетельствуют их «Разговоры», записанные Л. Липавским в 1933–1934 гг. В 1934 г. Александр Введенский задал вопрос Леониду Липавскому: «Правда ли, что двое ученых доказали неверность закона причинности и получили за это нобелевскую премию?» Липавский ответил: «Не знаю. Это связано, верно, с теорией квант, о которой я слышал, что там законы мира понимаются как статистические. Я сам думаю, что отвыкнуть от закона причинности гораздо легче, чем это обычно кажется. Ведь если мы и считаем о камне, что он неизбежно упадет с высоты, то о себе мы, по крайней мере практически, не думаем так, что наши поступки неизбежны» [Липавский 2000: 228].

Как известно, в 1933 г. Э. Шредингер и П. Дирак получили нобелевскую премию за объяснение законов квантовой механики, возникшей на основе открытий А. Эйнштейна (специальной теории относитель-

inslav

ности 1905 г., общей теории относительности 1915 г.). Квантовая теория раскрыла новые черты реальности: поведение элементарных частиц-волн подчинялось не физике, а теории вероятности, прерывность встала на место непрерывности, формулировались законы, управляющие совокупностями, а не индивидуумами. Современная физика стала осмыслять роль «наблюдателя» и «участника» в бытии, роль сознания и восприятия в формировании картины реальности. Так, например, В. Гейзенберг в своей книге «Физика и философия» утверждал, что при наблюдении мы имеем дело не с самой природой, а с природой, выявляющей себя благодаря «нашему способу постановки вопроса», то есть, если наблюдатель проведет эксперимент по-другому, то и свойства наблюдаемого объекта изменятся [Гейзенберг 1989]. Н. Бор, со своей стороны, участие человека в познании реальности сравнивал с ролью «зрителя и участника одновременно» [Bohr 1958: 20]. Таким образом традиционные понятия пространства и времени, изолированного объекта, причины и следствия подверглись пересмотру.

Параллельно с открытиями в точных науках в 1910-е гг. в литературоведении утверждается формальный метод, в логике – воображаемая логика, возникшая под влиянием воображаемой, неэвклидовой геометрии Лобачевского. Ее создатель, Николай Васильев, писал о воображаемой, неаристотелевской логике как о «логике без закона противоречия», т. е. допускающей, в отличие от аристотелевской, суждения противоречия (наряду с утвердительным и отрицательным суждением) [Васильев 1989: 54]. Из этих положений он выводил три логики: металогику, эмпирическую логику и воображаемую логику, которым впоследствии соответствовало представление Ж. Делеза о трех типах бытия: возможного, реального и сверх-бытия[1]. В труде «Логика и металогика» Н. Васильев утверждал, что воображаемая логика никогда не противоречит себе и этим «совершенно одинакова с системами воображаемых геометрий, также лишенных внутренних противоречий и также абсурдных с точки зрения “здравого смысла”» [Васильев 1912: 65]. Николай Васильев определял воображаемую логику словами: «Для чего служит воображаемая логика? Для того, чтобы отделить в нашей логике эмпирические элементы (те, которые можно отбросить) от неэмпирических, которые нельзя отбросить. Все неэмпирические элементы и положения логики будем

[1] Ср. высказывание Ж. Делеза в его трактате «Логика смысла»: «Если мы различаем два рода бытия – бытие реального как материю денотаций и бытие возможного как форму значений, – то мы должны добавить еще и сверхбытие, определяющее минимум общего в реальном, возможном и невозможном. Ибо принцип противоречия приложим к возможному и реальному, но не к невозможному: невозможные сущности – это “сверх-существующее”, сведенное к минимуму и упорно утверждающее себя в предложении» [Делез 1998: 5].

inslav

называть металогикой. Она аналогична метафизике. Метафизика есть познание бытия вне условий опыта. Металогика есть познание мысли вне условий опыта» [Васильев 1989: 130].

Похоже, те же самые вопросы волновали и Александра Введенского. Творческие устремления русского поэта, направленные на открытие новых законов мироздания, которые основывались бы на иных взаимоотношениях между Временем, Смертью и Богом, привели к тому, что его персонажи зачастую одновременно являются и зрителями и участниками, одновременно движутся в двух направлениях-смыслах, одновременно раскрывают смысл и бессмыслицу. Так, например, Ответ и Душа из сочинения «Факт, теория и Бог» одновременно являются и зрителем и участником, пребывая в двух по сути тождественных, скрывающих смысл мирах:

с того постороннего света
и мигом увидев все это
я был там. Я буду
я тут и я там;

иди сюда я
иди ко мне я
тяжело без тебя
как самому без себя[2]

[Введенский 1993-1: 110, 111].

Игра в «здесь» и «там», в посюстороннее и потустороннее, в прошлое и будущее для Введенского приобретает смысл становления «я» как события в делезовском смысле («событие – это то, что должно быть понято, на что направлена воля и что представлено в происходящем» [Делез 1998: 199]), утверждающего и отождествляющего два противоречивых мира-смысла. Парадокс утверждения двух смыслов одновременно заключается и в тождестве «я»-существительного и «я»-объекта: они предстают взаимозаменяемыми и обратимыми[3]. Гибридное сочетание противоречивых смыслов в стихах Введенского отмечал и Друскин в своих дневниках 1944 г.: «О стихах Введенского: в каждой фразе главное направление мысли и погрешность. Погрешность здесь материализована: словом, нарушающим смысл главного направления» [Друскин 1999: 205].

[2] В произведении «Кругом возможно Бог» персонаж Фомин оказывается в ситуации пребывания одновременно «здесь» и «там», в прошлом и настоящем: «Фомин ведь ты же убежал, И вновь ты здесь» [Введенский 1993-1: 132].

[3] Ср. понимание парадокса у Делеза: «Парадокс прежде всего – это то, что разрушает не только здравый смысл (bon sens) в качестве единственного возможного смысла (sens unique), но и общезначимый смысл (sens commun) как приписывание фиксированного тождества» [Делез 1998: 18].

inslav

Об изменяемости мира, о его мерцании в зависимости от нашей постановки вопроса Введенский, бесспорно, догадывался. Роль наблюдателя в познании времени особо заметна в тексте «Кругом возможно Бог», поскольку каждый из наблюдателей (участников диалога) обособляет свое время. На вопрос Девушки «Да знаешь ли ты что значит время?», Эф, учитывая все аспекты бытия времени (материю-часы; возможность-значение; идеальное, невозможное сверхбытие), отвечает:

Я с временем не знаком,
Увижу я его на ком?
Как твое время потрогаю?
Оно фикция, оно идеал

[Введенский 1993: 129].

С этой целью в текст интерполирована и «Беседа часов»; обращение каждого часа (единицы времени) к следующему по часовой стрелке в течение суток раскрывает ускорения и замедления, разнокачественность и разнонаправленность, раздробленность и расшатанность времени, иными словами, уму непостижимое искривление времени[4].

Мысли Введенского о бесконечно малых величинах, вернее, его логические парадоксы о «расстоянии», которое измеряется «временем» (если «время бесконечно дробимо», то «и расстояний нет», а, значит, «ничего и ничего нельзя сложить вместе» [Введенский 1993-1: 222], восходят, по-видимому, к концепции квантовой физики, изучающей микроскопические характеристики космоса с бесконечным дроблением элементарных частиц. Бесконечно малые величины были по-особому осмыслены Введенским в его определении жизни: «Те (писатели прошлого. – *К. И.*) говорили: жизнь – мгновение в сравнении с вечностью. Я говорю: она вообще мгновение, даже в сравнении с мгновением» [Введенский 1993-1: 243][5]. Поэтому настоящее время (мгновение) для поэта – «час до смерти», он живет «в абсолютной пустоте: негде приклонить голову, быть не при деле» [Друскин 2001: 399].

Интересно, что Липавский, возражая Введенскому по поводу его понимания «мгновения», исходит из свободы дробления, т. е. квантового закона вероятности: мгновение «может быть любой величины»[6]. Для Липавского разгадка времени должна привести к разгадке мира и нас

[4] Ср.: «я догоню тебя вечно мчась», «мне бы хотелось считать по-другому», «разучился вдруг что-то двигаться ты», «и все же до нас не добраться уму» [Введенский 1993-1: 139, 140].

[5] О мгновении в предсмертный час задумывается и Отец в пьесе «Потец»: «Но где ж понять исчезновенье, И все ль мы смертны? Что сообщишь ты мне мгновенье, Тебя ль пойму я?» [Введенский 1993-1: 190].

[6] «Они, верно, и бывают всякой величины, большие и малые, включенные друг в друга» [Введенский 1993-1: 222].

inslav

самих в этом мире. При этом он время осознает как систему, развивающуюся в духе воображаемой логики или, используя синергетическую терминологию, наподобие диссипативных систем с аттракторами и точками бифуркаций: «Время похоже на последовательность, на разность и на индивидуальность. Оно похоже на преобразование, которое кажется разным, но остается тождественным» [Введенский 1993: 253].

Однако для Введенского оставалось существенным то, что его современники «больше думают о времени и смерти, чем прежде» [Введенский 1993-1: 193], что наедине со временем человек раскрывает его несокрушимость, невозможность времени и мира; по мнению Введенского, на стыке жизни и смерти человек осознает замедление времени до застывания и исчезновение пространства, он подходит к границе бытия, за которой и все слова-события можно выстроить в один ряд, как в стихотворении «Четыре описания»:

Теперь для нашего сознанья
Нет больше разницы годов.
Пространство стало реже,
И все слова – паук, беседка, человек, – одни и те же

[Введенский 1993-1: 172].

Поэтому единственное, что остается – это выразить «обыденные взгляды на мир», которые зачастую разрывают привычную логику мышления и языка, множат «апельсины на стаканы», как сообщает Введенский в «Разговорах» [Введенский 1993: 220][7]. Поэт понимает, что аристотелевская логика не единственный способ познания мира, вернее, вообще не способ познания мира, если обыденный взгляд на мир равняется бессмыслице, алогичности, абсурду. Этими своими рассуждениями он приближается к Льву Шестову, утверждающему, что «привычка к логическому мышлению убивает фантазию» и вводит человека в заблуждение, что отказ от логики значит «идти наверняка к нелепости»[8], тогда как на самом деле этот отказ открывает иной путь к истине [Шестов 1991: 59]. Поэтическая критика разума, которую собирается провести Введенский в поисках истинных связей в мире, основывается на разрыве с заранее установленными логическими и языковыми законами. По мнению В. Подороги, сила текстов обэриутов,

[7] К этим размышлениям присоединяется и Липавский, уточняя, что теории о времени неубедительны потому, что «время прежде всего не мысль, а ощущение, основанное на реальном отношении вещей, нашего тела, в широком смысле, с миром» [Введенский 1993-1: 220].

[8] Шестов выступает за разрыв философии с логикой, ибо «философия есть искусство, стремящееся прорваться сквозь логическую цепь умозаключений и выносящее человека в безбрежное море фантазии, фантастического, где все одинаково возможно и невозможно» [Шестов 1991: 59].

inslav

в том числе и Введенского, заключается в том, что «они нам показывают со всей ясностью линию демаркации между чтением и пониманием» [Подорога 1993: 140]. Если философское мышление «исследует существование поэтического произведения в “настоящем”, во время чтения» [Подорога 1993: 140], т. е. становление его во время чтения, то возникает вопрос, претерпеваем ли и мы становление в тексте во время чтения или наше становление происходит в области зазора между чтением и пониманием? Об этом Введенский на «своем языке» пишет в «Синей тетради»: «Наша человеческая логика и наш язык не соответствуют времени ни в каком, ни в элементарном, ни в сложном его понимании. Наша логика и наш язык скользят по поверхности времени. Тем не менее, может быть, что-нибудь можно попробовать и написать, если и не о времени, не по поводу непонимания времени, то хотя бы попробовать установить те некоторые положения нашего поверхностного ощущения времени, и на основании их нам может стать ясным путь в смерть и в широкое непонимание. Если мы почувствуем дикое непонимание, то мы будем знать, что этому непониманию никто не сможет противопоставить ничего ясного. Горе нам, задумавшимся о времени. Но потом при разрастании этого непонимания тебе и мне станет ясно, что нету ни горя, ни нам, ни задумавшимся, ни времени» [Введенский 1993-2: 79].

Непонимание, о котором пишет Введенский, есть разрыв времени (мысли, языка), область бессмыслицы, выход за пределы понимаемого. Широкое непонимание означает регрессию в добытийное. С ним связаны как онтологические, так и логические и гносеологические вопросы. Только из него, добытийного, можно вызвать мир Словом и Смыслом, «заставить» его быть, но уже на других (поэтических) основах. Примером такого мира, возможно, могут послужить заключительные строчки – эпилог в сочинении «Мир»: «На обоях человек, А на блюдечке четверг» [Введенский 1993-1: 160]. Не случайно Яков Друскин писал в 1969 г. в своем дневнике, что «Мир» Введенского он ощущает «вполне экзистенциально», хотя «иероглиф последней строчки» не может «не только определить, но и сказать о нем что-либо», так как чувствует, что «это последний предел мысли» [Друскин 2001: 455].

Дробимость времени и вещества Введенский показывает в «Елке у Ивановых» в ходе часов, разрывающих единое время (единое мгновение), и последовательной смерти всех действующих лиц семьи Пузыревых. Неразрывно связав исчисляемое часами время и смерть героев, Введенский, на самом деле, показал механизм действия жизни-мгновения в сравнении с мгновением продолжительностью 22 часа. Переход в другую инерциальную систему с другими пространственно-временны-

inslav

ми координатами (за дверью – Рождество) совершается героями через собственное преобразование – смерть; они попадают в область мнимости и прерывности, где начинаются, согласно о. П. Флоренскому, трансцендентные условия жизни, или Тот свет. Поэтому когда Введенский пишет в «Серой тетради» о времени, как единственном вне нас не существующем и одновременно поглощающем все, существующее вне нас, т. е. превращающем все в ноль, он противопоставляет время последней надежде – Воскресшему Христу [Введенский 1993-2: 78–79]. Таким образом девятую картину в «Елке у Ивановых» можно истолковать как сжатие времени и мира до нуля в преддверии новых координат – Рождества Христова.

Отрицание закона причинности и причинно-следственных связей в мире роднит размышления квантовых физиков и Введенского. Введенский в своем творчестве посягает на понятия и их исходные логические обобщения, характеризуя их как «поэтическую критику разума», о чем сообщает в «Разговорах» следующим образом: «Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием «здание». Может быть, плечо надо связывать с четыре. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал. И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то значит разум не понимает мира» [Введенский 1993-2: 186].

Наглядным примером отмены логических обобщений может послужить стихотворение «Мне жалко что я не зверь..». В нем Введенский связывает понятия ковра и гортензии, смертности и точности, себя и ветра, свечи и травы, устанавливая новые гибридные отношения:

Еще есть у меня претензия,
что я не ковер, не гортензия;

Мне не нравится что я смертен,
мне жалко что я неточен;

Мы сядем с тобою ветер
на этот камушек смерти

Мне страшно что я не трава трава,
мне страшно что я не свеча.
Мне страшно что я не свеча трава

[Введенский 1993-1: 183].

inslav

Решение Введенского включить в стихотворение оба его варианта[9] говорит о приеме выстраивания творческих событий в «линию мировых событий» в пространстве-времени, где прошлое и настоящее существуют параллельно.

Приведем еще один пример. Размышления Введенского о суде как театре привели его к идее о непримиримости подсудимого с заранее предопределенной ролью, а заодно о расторжении давно установленных причинно-следственных связей, о чем сообщает в «Разговорах» Липавского: «Странно, почему человек, которому грозит смерть, должен принимать участие в представлении. Очевидно, не только должен, но и хочет, иначе бы суд не удавался. Да, этот сидящий на скамье уважает суд. Но можно представить себе и такого, который перестал уважать суд. Тогда все пойдет очень странно. Толстый человек, на котором сосредоточено внимание, вместо того, чтобы выполнять свои обязанности по распорядку, не отвечает, потому что ему лень, говорит что и когда хочет, и хохочет невпопад» [Введенский 1993-1: 189–190]. Такое видение суда Введенским основывается, пожалуй, на положениях квантовой теории, подчиняющейся законам вероятности; иными словами, подсудимый у Введенского играет роль и «наблюдателя» и «участника» одновременно, к тому же, выражаясь словами В. Гейзенберга, его «способ постановки вопроса» выявляет определенные свойства суда.

Введенский, по-видимому, размышлял о новом уровне единства явлений в мире задолго до ученых, открывших в диссипативных системах начало самоорганизации, а в начале 1970-х и «странные аттракторы», описывающие хаотические процессы (нестабильность, непредсказуемость, дробную размерность, фрактальность)[10] в динамических системах[11]. Свое ощущение нестабильности («мерцания») мира, хаоса, раздробленности времени поэт воплощал в стихах, пытаясь ответить на вопрос о мире и человеке в мире, как, например, в стихотворении «Значенье моря»:

---

[9] Ср. в «Разговорах»: «Началось так, что мне пришло в голову об орле, это я и написал у тебя, помнишь, в прошлый раз. Потом явился другой вариант. Я подумал, почему выбирают всегда один, и включил оба» [Введенский 1993-1: 204].

[10] Фрактал – геометрическая фигура, обладающая свойством самоподобия (состоит из нескольких частей, каждая из которых подражает фигуре в целом). Хотя первый фрактал придумал математик Вейерштрассе, сам термин был введен Мандельбротом в его книгах «Фракталы: форма, случай и размерность» и «Фрактальная геометрия природы» лишь в 1977 г. Напомним, что до Мандельброта были замечены системы самоподобных множеств со странными свойствами и Пуанкаре (на примере топологии), и Кантором, разработавшим теорию множеств. В современной научной парадигме фрактал стал занимать центральное место, представляя универсальную измерительную модель.

[11] По определению Г. Малинецкого, «сейчас во множестве случаев пишутся различные уравнения, однако способ усложнения аттрактора, последовательность бифуркаций или, как его называют, *сценарий перехода к хаосу*, оказывается одним и тем же. Единство оказывается связано не с появлением аналогичных уравнений, а с универсальным качественным поведением» [Малинецкий 2000: 105].

inslav

по усам ходили чаши
на часах росли цветы
и взлетали мысли наши
меж растений завитых
наши мысли наши лодки
наши боги наши тетки
наша души наша твердь
наши чашки в чашках смерть;

мы подумав будто трупы
показали небу крупы
море время сон одно
скажем падая на дно

[Введенский 1993-1: 117].

В фрактальном понимании хаос – это не беспорядок, а конструктивное, творческое начало, хаос – это возможность, в том числе и возможность творить[12]. Согласно данной концепции, искусство становится средой, в которой ведется дискуссия о возможностях высказывания бытия и о границах языка, тогда как художественное произведение – аттрактор, который привлекает дробные представления об окружающем нас мире. Одним из примеров данного утверждения может послужить начало произведения «Некоторое количество разговоров» Введенского, очерчивающее хаотическую ограниченность мира и языка; оттуда и неоднократно повторяющиеся требования «уважай бедность языка» и «уважай нищие мысли».

Первый пример:

1. РАЗГОВОР О СУМАСШЕДШЕМ ДОМЕ

В карете ехали трое. Они обменивались мыслями.

Первый. Я знаю сумасшедший дом. Я видел сумасшедший дом.
Второй. Что ты говоришь? я ничего не знаю. Как он выглядит.
Третий. Выглядит ли он? Кто видел сумасшедший дом.
Первый. Что в нем находится? Кто в нем живет.
Второй. Птицы в нем не живут. Часы в нем ходят.
Третий. Я знаю сумасшедший дом, там живут сумасшедшие.
Первый. Меня это радует. Меня это очень радует.
Здравствуй, сумасшедший дом.

[12] Еще с времен Эмпедокла в философии существовала мысль о том, что хаос способен порождать порядок и, более того, что это неизбежный процесс.

inslav

Второй пример:

Карета останавливается у ворот. Из-за забора смотрят пустяки. Проходит вечер. Никаких изменений не случается. Уважай бедность языка. Уважай нищие мысли.

Первый. Вот он какой сумасшедший дом.
Здравствуй, сумасшедший дом.
Второй. Я так и знал, что он именно такой.
Третий. Я этого не знал. Такой ли он именно.
Первый. Пойдемте ходить. Всюду все ходят.
Второй. Тут нет птиц. Есть ли тут птицы.
Третий. Нас осталось немного и нам осталось недолго.
Первый. Пишите чисто. Пишите скучно.
Пишите тучно. Пишите звучно

[Введенский 1993-1: 196].

Исходя из данных положений, исследователь авангарда Н. Сироткин пришел к выводу, что «авангард требует иного, нелитературоведческого, более широкого подхода», называя центральной коллизией авангардизма «несоответствие старого, традиционного языка (в частности, языка искусства <...>) – новой, изменившейся (изменяющейся, становящейся) жизни» [Сироткин 2006: 33]. В данном контексте можно вспомнить и высказывание Л. Флейшмана о неприложимости выработанных «научных средств для описания определенной части обэриутского творчества» [Флейшман 1987: 247–248], а также М. Мейлаха (из его предисловия ко второму тому сочинений Введенского) о неприменимости метода «поиска исторического подтекста» к творчеству Введенского [Мейлах 1993: 5]. Философ В. Подорога назвал тексты обэриутов «антифилологическими»: «Антифилологизм обэриутов просто бросается в глаза. Читая их тексты, мы не в силах совладать с потоком бессмысленного. Во время чтения происходит нечто странное: в читаемое никак не может встроиться понимательная процедура» [Подорога 1993: 140].

В этом направлении думает и синергетик В. Тарасенко [Тарасенко 2002; Тарасенко 2006: 137–147]. Его наблюдения о природе фракталов, характерных для живой и неживой природы, а также для ментального мира, которые демонстрируют самоподобие, кратность, сложный порядок (порядок из хаоса) и нелинейное, динамичное, незапрограммированное поведение, привели к выводу о фрактальном блуждании как общем знаменателе физической и художественной систем. Процесс познания, согласно В. Тарасенко, представляет собой фрактальное блуждание в мире, мир понимается как «среда возможностей», в кото-

inslav

рой действует познающее существо (наблюдатель): «Такой мир не является жестким, заданным и абсолютно прозрачным: возможности, влияя на мир, могут рождаться, умирать, эволюционировать, зависеть от познавательных практик» [Тарасенко 1999: 169]. Это особенно касается поэтического языка, который характеризует наибольшая нерегулярность, асимметричность, многомерность; так или иначе, хаотическое блуждание приравнивается к творческому блужданию по становящимся возможностям[13]. В качестве примера такого фрактального блуждания могут послужить строки из «Разговора об отсутствии поэзии» Введенского:

Музыка в земле играет,
Червяки стихи поют.
Реки рифмы повторяют,
Звери звуки песен пьют

[Введенский 1993-1: 198].

Введенский своими поэтическими диалогами как будто продемонстрировал природу фрактала: сложность, динамичность и нестабильность; бесконечное изменение самого себя; самодвижение (самоорганизацию); возможность «входа» во фрактал с любой точки.

Пример из «Разговора о воспоминании событий»:

Первый. Припомним начало нашего спора. Я сказал, что я вчера был у тебя, а ты сказал, что я вчера не был у тебя. В доказательство этого я сказал, что я говорил вчера с тобой, а ты в доказательство этого сказал, что я не говорил вчера с тобой.

Они оба важно поглаживали каждый свою кошку. На дворе стоял вечер. На окне горела свеча. Играла музыка.

Первый. Тогда я сказал: Да как же, ведь ты сидел тут на месте А, и я стоял тут на месте Б. Тогда ты сказал: Нет, как же, ты не сидел тут на месте А, и я не стоял тут на месте Б. Чтобы увеличить силу своего доказательства, чтобы сделать его очень, очень мощным, я почувствовал сразу грусть и веселье и плач и сказал: Нас же было здесь двое, вчера в одно время, на этих двух близких точках, на точке А и на точке Б,— пойми же.

Они оба сидели запертые в комнате. Ехали сани.

Первый. Но ты тоже охватил себя чувствами гнева, свирепости и любви к истине и сказал мне в ответ: Ты был тобою, а

[13] Ср. слова Князевой и Курдюмова о том, что синергетика «открыла другую сторону мира: его нестабильность, нелинейность и открытость (различные варианты будущего), возрастающую сложность формообразований и их объединений в эволюционирующие целостности» [Князева, Курдюмов 2000: 8–9].

inslav

я был собою. Ты не видел меня, я не видел тебя. О гнилых этих точках А и Б я даже говорить не хочу.

Два человека сидели в комнате. Они разговаривали»

[Введенский 1993-1: 198–199].

Данный пример наглядно показывает, что творческий процесс складывается не по законам, привнесенным извне, а по законам свободной самоорганизации создаваемого произведения, иными словами, что художественный процесс становится в прямом смысле «процессом самоорганизации» [Каган 2003: 225].

Динамические самоорганизующиеся системы и дифференциальный анализ, которые пришли на смену разного рода классификациям и структуралистским оппозициям, наблюдаются, по сути, в творчестве русских авангардистов-абсурдистов, не подававшемся логическому анализу языка. Так, художественный объект в творчестве Введенского становится самоподобным. Он сохраняет сходную конфигурацию на всех своих уровнях, начиная с формы вплоть до самой глубинной смысловой структуры произведения. Последовательно, при все более кратном дроблении, он все усложняет, уточняет свою структуру. Приобретение новых смысловых единиц осуществляется за счет внутренней, сугубо автономной композиции художественного объекта, его архитектоники. Чем больше дробится архитектоника произведения, тем нагляднее предстает перед нами приращение смысла, элементы композиции начинают координироваться друг с другом, перерастая в процесс самоорганизации в масштабах целого.

Пример из «Разговора о непосредственном продолжении»:

Они сидели на крыше в полном покое. Над ними летали воробьи.

Первый. Я прыгаю с табурета. Веревка на шее.
Второй. Я нажимаю курок. Пуля в стволе.
Третий. Я прыгнул в воду. Вода во мне.
Первый. Петля затягивается. Я задыхаюсь.
Второй. Пуля попала в меня. Я все потерял.
Третий. Вода переполнила меня. Я захлебываюсь.

Они сидели на крыше в полном покое. Над ними летали воробьи.

Первый. Умер.
Второй. Умер.
Третий. Умер.
Первый. Умер.
Второй. Умер.
Третий. Умер.

inslav

Они сидели на крыше в полном покое. Над ними летали воробьи.
Они сидели на крыше в полном покое. Над ними летали воробьи.
Они сидели па крыше в полном покое. Над ними летали воробьи

[Введенский 1993-1: 204].

10. ПОСЛЕДНИЙ РАЗГОВОР

Первый. Я из дому вышел и далеко пошел.
Второй. Ясно, что я пошел по дороге.
Третий. Дорога, дорога, она была обсажена.
Первый. Она была обсажена дубовыми деревьями.
Второй. Деревья, те шумели листьями.
Третий. Я сел под листьями и задумался.
Первый. Задумался о том.
Второй. О своем условно прочном существовании.
Третий. Ничего я не мог понять.
Первый. Тут я встал и опять далеко пошел.
Второй. Ясно, что я пошел по тропинке.
Третий. Тропинка, тропинка, она была обсажена.
Первый. Она была обсажена цветами мучителями.
Второй. Цветы, те разговаривали на своем цветочном языке.
Третий. Я сел возле них и задумался.
Первый. Задумался о том.
Второй. Об изображениях смерти, о ее чудачествах.
Третий. Ничего я не мог понять.
Первый. Тут я встал и опять далеко пошел.
Второй. Ясно, что я пошел по воздуху.
Третий. Воздух, воздух, он был окружен.
Первый. Он был окружен облаками и предметами и птицами.
Второй. Птицы, те занимались музыкой, облака порхали, предметы подобно слонам стояли на месте.
Третий. Я сел поблизости и задумался.
Первый. Задумался о том.
Второй. О чувстве жизни во мне обитающем.
Третий. Ничего я не мог понять.
Первый. Тут я встал и опять далеко пошел.

inslav

Второй. Ясно, что я пошел мысленно.
Третий. Мысли, мысли, они были окружены.
Первый. Они были окружены освещением и звуками.
Второй. Звуки, те слышались, освещение пылало.
Третий. Я сел под небом и задумался.
Первый. Задумался о том.
Второй. О карете, о баньщике, о стихах и о действиях.
Третий. Ничего я не мог понять.
Первый. Тут я встал и опять далеко пошел.

Конец

[Введенский 1993-1: 212].

В заключение хотелось бы подчеркнуть следующее. Введенский, исследуя природу взаимоотношений разных понятий, пришел к выводу о недействительности существующих логических законов. Чувство раздробленности времени и бессвязности мира дало повод поэту задуматься о хаосе и его организации. Он понимал, что линейные процессы в мышлении, языковой логике, истории ушли в прошлое, что их место заняли нелинейные процессы в организации мира и искусства. Это означало, что в художественном процессе – нелинейном – исходное состояние отнюдь не предопределяет всего течения процесса, а лишь задает первичную структуру, развитие которой непредсказуемо. На языке синергетики такая форма понимается как «аттрактор» – сила «притяжения» настоящего будущим[14]. На языке Введенского эти процессы понимались как сочетание логически несочетаемого, как критическая точка, в которой открываются новые, неожиданные возможности бытия. Допуская возможность существования множества систем противоречивых связей, Введенский, осознавая то или не осознавая, рассматривал все в динамическом ключе, включая художественные произведения, что подразумевало принцип самодостраивания художественной системы в творческом мышлении[15]. В современной науке это явление получило название аутопоэзис. Аутопоэзис выражает, с одной стороны, фундаментальное свойство живых систем самообновляться, с другой же, – сам процесс

[14] Отношение получает название телеологического, когда, по словам М. Кагана, «свобода творчества как возможность внутренне мотивированного выбора судьбы образа в состоянии полифуркации из широкого спектра возможных в конечном счете детерминируется аттрактором, т. е. не каузально, замыслом, действующим из прошлого, а неожиданно открывшимся будущим творимого произведения» [Каган 2003: 225].

[15] Е. Князева и С. Курдюмов определяют самодостраивание следующим образом: «Происходит не просто объединение целого из частей, самоструктурирование частей в целое, не просто проявление более глубокой структуры из подсознания, а самовырастание целого из частей в результате самоусложнения этих частей. Сам поток мыслей и образов в силу своих собственных потенций усложняется и спонтанно выстраивает себя. Из простой структуры вырастает более сложная» [Князева, Курдюмов 2000: 216].

inslav

самообновления. Это слово, содержащее в себе понятие творчества, передает ключевую черту организации живого – его автономию. Речь идет о самосозидании, самодостраивании, самообновлении. Данные понятия, пожалуй, могут послужить ключом в расшифровке художественной системы Введенского, построенной на гибридных, противоречивых и парадоксальных языковых и логических связях.

Литература

Васильев 1912 – *Васильев Н.* Логика и металогика // Логос. 1912–1913. № 1–2.

Васильев 1989 – *Васильев Н.* Воображаемая (неаристотелева) логика // Васильев Н. Воображаемая логика. Избранные труды. М., 1989.

Введенский 1993 – *Введенский А.* Полное собрание произведений в 2 т. М., 1993.

Гейзенберг 1989 – *Гейзенберг В.* Физика и философия. М., 1989 (глава «Копенгагенская интерпретация квантовой теории»).

Делез 1998 – *Делез Ж.* Логика смысла // М. Фуко. Theatrum philosophicum. М.; Екатеринбург, 1998.

Друскин 1999 – *Друскин Я.* Дневники. СПб., 1999.

Каган 2003 – *Каган М.* Формирование личности как синергетический процесс // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. М., 2003.

Князева, Курдюмов 2000 – *Князева Е., Курдюмов С.* Основания синергетики: режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры. СПб., 2000.

Липавский 2000 – *Липавский Л.* Разговоры // Сборище друзей, оставленных судьбою. Л. Липавский. А. Введенский. Я. Друскин. Д. Хармс. Н. Олейников. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях. Т. 1. М., 2000.

Лотман 2009 – *Лотман Ю. М.* Искусствознание и “точные методы” в современных зарубежных исследованиях // Искусствометрия. Методы точных наук и семиотики. М., 2009 [1 изд. – 1972].

Малинецкий 2000 – *Малинецкий Г.* Хаос. Структуры. Вычислительный эксперимент. М., 2000.

Мейлах 1993 – *Мейлах М.* Что такое есть Потец? // А. Введенский. Полное собрание произведений в двух томах. Т. 2. М.,1993.

Подорога 1993 – Беседа с В. Подорогой. К вопросу о мерцании мира // Логос. 1993. № 4.

Сироткин 2006 – *Сироткин Н.* О методологии исследования авангардизма, или семиотические отношения авангардизма к действительности // Семиотика и авангард: Антология. М., 2006.

Тарасенко 1999 – *Тарасенко В.* Познание как фрактальное блуждание в мире // Что значит знать? М., 1999.

Тарасенко 2002 – *Тарасенко В.* Фрактальная логика. М., 2002.

Тарасенко 2006 – *Тарасенко В.* Эволюционная модель семиозиса: модификация треугольника Фреге // Гуманитарная наука сегодня: материалы конференции. М., 2006.

Флейшман 1987 – *Флейшман Л.* Об одном загадочном стихотворении Хармса // Stanford Slavic Studies. Vol. I. 1987.

Шестов 1991 – *Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности. Л., 1991.

Bohr 1958 – *Bohr N.* Atomic Physics and Human Knowledge. New York, 1958.

inslav

И. Перушко
(Загреб)

К истокам булгаковской гибридизации

Гибридность является основным принципом постмодернистской эстетики – эстетики, которая обращается к иррациональным формам познания, творя нечто новое, нередко абсурдное и незавершенное. Для известного американского теоретика постмодернизма Ихаба Хассана гибридизация – это мутантное изменение жанров, в котором заимствование одними жанрами творческих стилей и методов других жанров порождает неясные литературные формы паралитературы [Hassan 1987]. Кроме смешения жанровых кодов внутри литературного произведения, в результате которого возникают новые, неожиданные формы, понятие гибридности за последние десять лет распространилось на психологию, на осознание своей идентичности человеком новой эпохи.

В современных постмодернистских дискуссиях часто поднимается проблема гибридного человека. Существует мнение, что человек постмодерна утратил свою идентичность и целостность, однако согласно другим теориям, он обрел новую идентичность – гибридную. Современная массовая литература, а также современное киноискусство подтверждают тенденцию к всепоглощающей гибридизации. Хотя гибридность сегодня связывают преимущественно с литературой фэнтези, а прием гибридизации анализируется чаще всего в рамках постмодернистских обсуждений эстетического эклектизма, коллажности, цитатности и потери личности, известно, что гибриды – кентавры, сфинксы, оборотни – издавна заселяли художественное пространство литературных произведений всех эпох. Особенно часто они встречались в фантастике. 20-е гг. XX в. представляли расцвет русской советской фантастики, а Михаил Булгаков, без всякого сомнения, – один из выдающихся представителей этой многогранной и многообразной области литературы.

По мнению одних исследователей, Булгаков был последователем научной фантастики Уэллса, другие определили его как представителя магического реализма, а некоторые ученые (в частности, П. Горохов [Горохов 2004]) считают его фантастику исторической. Как бы то ни было, фантастика для Булгакова – ключевой способ изображения действительности. А сочетание реального и фантастического планов, творящее нечто гибридное, составляет основную черту его творчества, которое представляет собой фабрику чудовищных мутантов. Из-под пера Булга-

inslav

кова произрастали человекособаки (Шариков), анаконды и крокодилы огромных размеров (Роковые яйца), коты-оборотни (Бегемот), женщины-вампиры (Гелла), мрачные демоны-рыцари с различными масками (Коровьев-Фагот) и прочие персонажи такого же рода.

Прием гибридизации у Булгакова разнообразен; писатель использовал этот подход в различных целях. В данной статье я не намерена проникать в глубинные пласты его гибридных чудовищ или мениппейных персонажей. В мою задачу входит показать особый тип гибридизации в раннем творчестве писателя, т.е. многоплановость повествования и его жанрово-стилевые смешения. Роман «Мастер и Маргарита» принято считать образцовым примером жанровой и стилевой гибридизации, диалогического воображения и карнавализации, и по этой причине булгаковский роман все чаще причисляют к постмодернизму, хотя он был написан в 1930-е гг. прошлого столетия. Б. Гаспаров писал о интертекстуальных ассоциациях в романе, определяя его как роман-миф, а нетрудно заметить, что художественная структура романа создана по модели *текста в тексте*. Во многих исследованиях, посвященных известному роману, утверждаются элементы постмодернистского *гипертекста* в романе. По словам В. Руднева, «Мастер и Маргарита» – это роман, который является одним из первых классических произведений русского постмодернизма [Руднев 1994]. Цель моя показать, что стилевая и жанровая гибридизация (независимо от того, является она постмодернистской или нет) присуща его ранним произведениям. Булгаковская гибридизация берет свое начало в его малоизвестных кавказских фельетонах.

Нельзя не согласиться с утверждением Вс. Сахарова о том, что советская столица дала Булгакову краски, темы и литературных персонажей, место в газетах и журналах, а потом и литературную славу [Сахаров 2006]. Однако Булгаков начал литературный путь на Северном Кавказе. О кавказском периоде писатели пишут М. Чудакова, Л. Паршин, Б. Соколов [Чудакова 1988; Паршин 1991; Соколов 1996] и другие выдающиеся русские булгаковеды, но о кавказских произведениях не было достаточно сказано. В столице Чечни в 1919 г. он написал свои первый фельетон «Грядущее перспективы»: «Как-то ночью в 1919 году, глухой осенью, едучи в расхлябанном поезде, при свете свечечки, вставленной в бутылку из-под керосина, написал первый маленький рассказ. В городе, в который затащил меня поезд, отнес рассказ в редакцию газеты. Там его напечатали. Потом напечатали несколько фельетонов», – этими словами Булгаков описывает свое кавказское начало в «Автобиографии» 1924 г.

На Кавказе Булгаков оказался в составе петлюровских войск в качестве военного врача. Именно во Владикавказе Булгаков бросил медицину и начал писать пьесы. В этом тыловом городе были поставлены

inslav

пьесы «Самооборона», «Братья Турбины», «Парижские коммунары» и «Сыновья муллы». Впоследствии, во Владикавказе он начал печататься в местных газетах; до нас дошло лишь несколько его первых фельетонов – «В кафе» (1919), «Грядущие перспективы» (1919), «Театральный Октябрь» (1920) и «Неделя просвещения» (1921).

В недавно обнаруженной рукописи фельетона «В кафе», созданной в 1919 г., но впервые опубликованной в 1920 г. в «Кавказской газете», Булгаков положил начало жанровому многообразию, т. е. мениппее – этому, по словам М. Ямпольского, странному платоническому гибриду, сохраняющему черты дионисийства, но в рамках идеологического платоновского дискурса [Ямпольский 1993]. М. Бахтин в «Проблемах поэтики Достоевского» определил четырнадцать конкретных признаков мениппеи, и в этом небольшом по размеру кавказском тексте Булгакова представлены и реализованы почты все они [Бахтин 1972]. Фундаментальным признаком мениппеи разного рода и разных эпох является сочетание серьезности и комизма. Имея в виду тот факт, что мениппея является видом серьезно-смехового жанра, следует отметить, что за каждым комическим осмеянием находится серьезный план, точнее некая философская идея (она определяется Бахтиным как «испытание идеи»). Анализируя кавказские фельетоны Булгакова, Сахаров не обнаружил мениппею в этом гибком жанровом произведении Булгакова, но сразу заметил и подчеркнул главную (серьезную) цель фельетона – передать всю глубину разочарования автора в белом движении. Невзирая на то, что Бахтин выделил четырнадцать признаков мениппеи, мне кажется, что их почти в два раза меньше, поскольку некоторые из них повторяются в разработке Бахтина.

Я попытаюсь изложить основные выводы, сформулированные Бахтиным, и показать их реализацию в этом маленьком по размеру раннем произведении Булгакова. Начнем с последнего признака мениппеи. По словам Бахтина, мениппея – это своего рода «журналистский» жанр, остро откликающийся на идеологическую злобу дня. Булгаков – мастер журналистского подхода в художественной литературе. Бесспорно, «В Кафе» Булгакова имеет все признаки злободневной публицистичности. Для Бахтина мениппея является своеобразным дневником писателя, но «В кафе» Булгакова лучше назвать *военным дневником*, поскольку действие произведения разворачивается в кафе в безымянном тыловом городе страны. Аллюзия на гражданскую войну вполне очевидна, поскольку в тексте фрагментарно повторятся «Ростов... паника... Ростов... конница...» [Булгаков 2006: 216]. Б. Соколов в «Булгаковской энциклопедии» даже уточняет, что вечер в кафе, описанный в фельетоне, происходит после взятия войсками Красной Армии Ростова-на-Дону в 1920 г. [Соколов 1996].

inslav

Фельетон Булгакова по своей внутренней структуре близок так называемому «маленькому фельетону», который М. Левидов определяет как острую политическую сатиру, замаскированную юмористической формой [Левидов 1925]. В результате его жанровой гибкости, в фельетоне можно обнаружить существование других признаков, характерных для мениппеи, таких как многотонность, многостильность и междужанровое смешение. Хотя Бахтин трактовал мениппею как смешение прозаической и стихотворной речи, в булгаковском фельетоне прозаическая речь часто соединяется с драматической речью. Начало фельетона напоминает именно драматические ремарки: «Кафе в тыловом городе. Покрытый грязью пол. Туман от табачного дыма. Липкие грязные столики. Несколько военных, несколько дам и очень много штатских» [Булгаков 2006: 215].

Весь художественный мир булгаковского фельетона-рассказа изображается по правилам драматургии – через события, поступки, столкновения, борьбу персонажей. С системой персонажей связаны контрасты, которыми изобилует текст и которыми наполнена мениппея, по словам Бахтина. Можно выделить две группы персонажей у Булгакова: с одной стороны – герой, который выступает в роли повествователя, а с другой стороны – шумная компания, которая усаживается возле героя-рассказчика: «двое штатских господ и одна дама» [Булгаков 2006: 215]. Булгаков уже в этом кавказском фельетоне показывает мастерство создания характеристики (с типичной для него тонкостью) персонажей и их сопоставлений. Нетрудно заметить тенденцию к косвенной характеристике, частым случаем которой, по словам Б. Томашевского, является прием масок [Томашевский 1999]. Маской в фельетоне является описанные наружности персонажей, особенно их одежды. Пока герой-рассказчик сидит в кафе одетый в английскую шинель, у штатских господ лакированные ботинки, а дама шуршит шелком. Такая характеристика, конечно, символична и подразумевает более глубокое дифференцирование персонажей; не только социальное, но и моральное. Но я вернусь к этой проблеме в конце статьи.

Следующий признак, на который я хотела бы обратить внимание в связи с менипеей Бахтина, – это свобода сюжетного вымысла, смелый вымысел и фантастика. Смелость фантастики и даже особый тип экспериментирующей фантастики [Бахтин 1972] характерен для более поздней прозы Булгакова («Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце», «Мастер и Маргарита»), но уже в фельетоне «В кафе» Булгаков *настаивает на фантазии*. «Фантазия моя начинает играть», – предупреждает читателей герой-повествователь [Булгаков 2006: 216]. Потом рассказчик использует слова, которые поразительно напоминают речь Воланда –

inslav

князя ночи и представителя темных сил – в «Мастере и Маргарите»: «Что было бы, если я внезапно чудом, как в сказке, получил бы вдруг власть над всеми этими штатскими господами? Ей-Богу, это было бы прекрасно!» [Булгаков 2006: 216]. Булгаковская фантастика начинает реализовываться, когда герой-рассказчик вступает в вымышленный диалог с господином в лакированных ботинках, образуя, по словам Ю. Лотмана, игру в семантическом поле «реальность – фикция» [Лотман 1992].

Таким образом, в фельетоне сталкиваются два мира и два пласта повествования: мир реальности и мир фантазии. В отличие от трехпланного построение менипеи, сформулированного Бахтиным, маленький фельетон Булгакова имеет двупланное построение. Действия и диалоги переносятся с реального пространства кофейни в ее ирреальное измерение.

При этом вымышленный мир гораздо важнее реального для цельности повествования и понимания идеи произведения, поскольку в фантастическом пространстве сталкиваются персонажи, разговаривая между собой и вступая, в конечном счете, в борьбу:

«– Пойдемте со мной!
– Куда? – изумленно спросил бы господин.
– Я слышал, что вы беспокоитесь за Ростов, я слышал, что вас беспокоит нашествие большевиков»

[Булгаков 2006: 216].

Именно сравнительное противопоставление персонажей в фельетоне раскрывает одну из важнейших особенностей мениппеи – ее не смеховой пласт. Смелая фантазия героя-рассказчика оправдывается целью, она подчинена идейной функции. Она служит для провоцирования философской идеи, т. е. правды, а не только комизма. Герой-рассказчик, другими словами, вступает в диалог с господином за соседним столом с целью провоцирования и испытания его позиции в гражданской войне. Как уже уточнил Соколов, герой мысленно обращается к «господину в лакированных ботинках», цветущему, румяному человеку явно призывного возраста с предложением проехать за казенный счет на фронт, где он может принять участие в борьбе с большевиками: «Идемте со мной, – я дам вам возможность записаться немедленно в часть. Там вам моментально дадут винтовку и полную возможность проехать на казенный счет на фронт, где вы можете принять участие в отражении ненавистных всем большевиков» [Булгаков 2006: 216].

«Мениппея – это жанр последних вопросов», – пишет Бахтин. В нем обнажены *pro et contra* важных проблем жизни, хотя булгаковские испытания вовсе не философского, а морального типа. Комизм диалогических противопоставлений булгаковских персонажей раскрывает актуальный

inslav

не только для него, но и для всей страны вопрос участия в войне. Булгаков дифференцирует характер героев средствами описания внешности, одежды и речи с целью изображения двух типов людей, т.е. двух типов героев в рассказе. С одной стороны, он выделяет персонажей, принимавших участие в боевых действиях в рядах Белой гвардии, с другой – тех, кто не принимал участия в Гражданской войне. Английская шинель рассказчика – доказательство не только его активного участия в войне, но и его нравственности: «И тем не менее, как видите, мне приходится носить английскую шинель (которая, к слову сказать, совершенно не греет) и каждую минуту быть готовым к тому, чтоб оказаться в эшелоне, или еще к какой-нибудь неожиданности военного характера» [Булгаков 2006: 217].

Лакированные ботинки, хорошая одежда и румяное лицо господ за соседним столом свидетельствуют о беззаботном и безнравственном отношении к войне. Булгаковская фантазия, иначе говоря, подчинена разоблачению лицемерия буржуазных господ, которые во время Гражданской войны ходили по кофейным и кинематографам. Из-за их лицемерного поведения и готовности притворяться больными Булгаков приходит к ироническому выводу, что наружность человека бывает обманчивой: «Оказывается, этот цветущий, румяный человек болен... Отчаянно, непоправимо, неизлечимо, вдребезги болен! У него порок сердца, грыжа и самая ужасная неврастения. Только чуду можно приписать то обстоятельство, что он сидит в кофейной, поглощая пирожные, а не лежит на кладбище, в свою очередь поглощаемый червями» [Булгаков 2006: 216]. Но вымысел не ограничивается обнажением лицемерия штатских господ, а, наоборот, усиливает его. В вымышленном диалоге рассказчика и штатского господина последний стал страстно доказывать свою невиновность и правдивость, утверждая, что он не может участвовать в войне, потому что винтовку в руке не умеет держать: «Тут господин с жаром залепетал бы дальше и стал бы доказывать, что он, собственно, уже взят на учет и работает на оборону там-то и там-то... Тут господин стал бы хвататься за соломинку и заявил, что он пользовался льготой (единственный сын у покойной матери, или что-то в этом роде), и наконец, что он и винтовки-то в руках держать не умеет» [Булгаков 2006: 217].

По мере того как штатские господа оправдывали свое неучастие в войне, у рассказчика-белогвардейца росло раздражение, превратившееся постепенно в злость, даже ярость: «Заблуждаетесь! По всем внешним признакам, по всему вашему поведению видно, что вы работаете только над набивкой собственных карманов царскими и донскими бумажками. Это, во-первых, а во-вторых, вы работаете над разрушением тыла, шляясь по кофейным и кинематографам и сея своими рассказами смуту и страх, которыми вы заражаете всех окружающих. Согласитесь сами,

inslav

что из такой работы на оборону ничего, кроме пакости, получиться не может!» [Булгаков 2006: 217]. Раздражение героя-рассказчика усиливало и смелую свободу его вымысла и порождало фантастические экспериментирования и безумия всякого рода. Чем его фантазия была смелее, тем рассказчик становился сильнее. Его необузданная мечтательность внутренне мотивируется в фельетоне чисто идейной целью обрести власть над ситуацией и штатскими персонажами: «– Ну-с, тогда ничего не поделаешь, – вздохнув, сказал бы я, – раз я не могу вас убедить, вам просто придется покориться обстоятельствам! И, обратившись к окружающим меня быстрым исполнителям моих распоряжений (в моей мечте я, конечно, представил и их как необходимый элемент), я сказал бы, указывая на совершенно убитого господина: – Проводите господина к воинскому начальнику!» [Булгаков 2006: 217].

Почему он хотел обрести над ними власть? Соколов считает, что Булгаков – убежденный сторонник правового порядка в обществе, когда всякий нарушивший его несет быструю ответственность за это. Но, кроме нравственности, нельзя не заметить и совсем банальную причину – чувство ревности: «Я не менее, а может быть, даже больше вас люблю спокойную мирную жизнь, кинематографы, мягкие диваны и кофе по-варшавски! Но, увы, я не могу ничем этим пользоваться всласть!» [Булгаков 2006: 217].

В заключение необходимо заметить поразительное сходство этого фельетона с более поздним творчеством автора, особенно с романом «Мастер и Маргарита». Именно тема власти приближает ранний кавказский фельетон Булгакова к основной идее его шедевра в позднем творчестве. В «Мастере и Маргарите» Булгаков снова актуализирует тематику раннего кавказского фельетона и мотив власти над людьми, поскольку Воланд в романе имеет власть и над временем, и над пространством, и над людьми. По велению Воланда в романе пропадают люди; Воланд и его слуги словно заставляют москвичей сделать то, о чем им было сказано. Из этого логично следуют сцена разоблачения в Варьете, т.е. раздевание советских дам. Так построен и фельетон «В кафе», где вместо разоблачения черной магии герой-повествователь устраивает моральное «разоблачение» белого движения.

Если гибридизацию, т.е. причудливые сочетания несовместимых жанров и стилей, неопределенность, иронию, карнавализацию (согласно И. Хассану, «радостную релятивность» вещей и событий), диалогическое воображение и игру многоплановым повествованием принято считать принципиальными установками и главными ценностями постмодернистского текста, то Булгаков еще на Кавказе положил начало постмодернизму.

inslav

Литература

Бахтин 1972 – *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.

Бахтин 2000 – *Бахтин М. М.* Эпос и роман. СПб, 2000.

Булгаков 2006 – *Булгаков М. А.* В кафе // В. И. Сахаров. Михаил Булгаков: загадки и уроки судьбы. М., 2006.

Булгаков 2007 – *Булгаков М. А*. Мастер и Маргарита. М., 2007.

Бэлза 1978 – *Бэлза И. Ф.* Генеалогия «Мастера и Маргариты». М., 1978.

Гаспаров 1989 – *Гаспаров Б. М.* Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава. 1988. № 10–12. 1989. № 1.

Горохов 2004 – *Горохов П. А.* Историческая фантастика Михаила Булгакова. Опыт философского прочтения // Вестник ОГУ. 2004. № 4. Режим доступа: http://vestnik.osu.ru/2004_4/0.pdf.

Левидов 1925 – *Левидов М. Ю.* Фельетон // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов. В 2 т. / Под ред. Н. Бродскогои др. М.; Л., 1925. Режим доступа: http://feb-web.ru/feb/feb/dict.htm.

Лотман 2010 – *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2010.

Паршин 1991 – *Паршин Л. К.* Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. М., 1991.

Руднев 1994 – *Руднев В. П.* Гений в культуре. Киев, 1994.

Руднев 1997 – *Руднев В. П.* Словарь культуры XX века. М., 1997.

Сахаров 2006 – *Сахаров В. И.* Михаил Булгаков: загадки и уроки судьбы. М., 2006.

Скоропанова 2002 – *Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. СПб, 2002.

Соколов 1996 – *Соколов Б. В.* Булгаковская энциклопедия. М., 1996.

Степанов 2011 – *Степанов С. И.* О мире видимом и невидимом в произведениях М. Булгакова. СПб, 2011.

Томашевский 1999 – *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1999.

Чудакова 1988 – *Чудакова М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.

Ямпольский 1993 – *Ямпольский М. Б.* Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993.

Hassan 1987 – *Hassan I.* Making sense: the triumph of postmodern discourse // New literary history. 1987. Vol. 18. № 2.

inslav

Е.А. Яблоков
(Москва)

Западно-восточный дурак (Смысловая гибридность в комедиях А. Платонова и С. Кржижановского)

В 1928 г. Андрей Платонов при некотором участии Бориса Пильняка за четыре вечера [Платонов 1994: 302] написал комедию «Дураки на периферии». Спустя некоторое время в Москве была создана еще одна пьеса с тематически близким заглавием – «Писаная торба» (1930) Сигизмунда Кржижановского. Главным предметом нашего рассмотрения является «дурацкая» тема в этих произведениях. Конечно, у Платонова она представлена куда шире: присутствует также в пьесе «Шарманка» (1930) и в принципе характерна для всего его творчества 1920-х – середины 1930-х гг. Впрочем, то же можно сказать о Кржижановском, который нередко описывал «приключения» разума, в частности ситуации его утери либо отсутствия.

Неизвестно, имели ли место непосредственные контакты двух писателей, хотя некоторое сходство их текстов заставляет подозревать, что они были знакомы с творчеством друг друга. К тому же общей для обоих была литературно-театральная среда Москвы, которую в конце 1920-х гг. потрясали драматичные события – одним из «сюжетов» стала травля Пильняка, смещенного в сентябре 1929 г. с должности председателя ВСП. Годом раньше Пильняк приютил у себя Платонова, не имевшего жилья, некоторое время был его соавтором и, пользуясь своим влиянием (которое с началом антипильняковско-антизамятинской кампании сошло на нет), продвигал «Дураков на периферии» как совместное детище. Характерно, что именно Пильняка считали «ведущим» автором этой комедии [Платонов 1994: 225–227], так что Кржижановский (если, конечно, не был осведомлен в деталях) мог даже не воспринимать ее как платоновскую[1].

Интересно, что и второй «фигурант» всесоюзной литературной «облавы» 1929 года, Евгений Замятин, тоже имел некоторое отношение к

[1] Кстати, о Пильняке Кржижановский отозвался в 1925 г. скептически: «Романы Пильняка, которые и сам он иногда называет лишь “материалом”, – склад, доверху набитый яркими декорациями, в которых роется – увы! – простой театральный рабочий» [Кржижановский 2001–2013-1: 526]. Интересно, что использована «театральная» метафора, хотя Пильняк, как и Платонов, в середине 1920-х гг. еще не писал пьес – «Дураки на периферии» станут для обоих первым опытом в этом роде.

inslav

замыслу «Писаной торбы». В основе ее фабулы – мотив продажи дураков из СССР на Запад для получения средств на индустриализацию (сперва речь идет лишь о подборе первой, «образцовой» тысячи[2]). Один из главных персонажей, Ниц, расхваливая качество отечественных дураков, использует эпитет «петые» [Кржижановский 2001–2013-5: 11], то есть отпетые [Даль 1978–1980-3: 550][3]. Судя по всему, это отсылка к одному из известных сатирических текстов Замятина «Последняя сказка про Фиту»[4] (1917). Ее похожий на Угрюм-Бурчеева герой, стремясь к всеобщему «счастью», реализует совет аптекаря: «Надо, чтоб все одинаковое. Вообще». Реализуя данный императив, Фита превращает обывателей в «нумеров» (кстати, роман «Мы» будет написан лишь через три года): «...каждому жителю бляху медную с номерком и с иголочки – серого сукна униформу» [Замятин 2003–2004-1: 42]. Но те начинают требовать «равенства» буквально во всем; в частности, депутация дураков выражает пожелание, чтобы все поголовно стали дураками. И Фита издает приказ – «быть всем петыми дураками равномерно».

> Ахнули жители, а что будешь делать: супротив начальства разве пойдешь? Книжки умные наспех последний раз сели читать, до самого до вечернего звонка все читали. Со звонком – спать полегли, а утром все встали: петые. Веселье – беда. Локтями друг дружку подталкивают: “Ты-ы! Ты-ы!” Только и разговору: сейчас вольные в чуйках корыта с кашей прикатят, каша яшневая
>
> [Замятин 2003–2004-1: 42].

Но сам Фита остается в прежнем состоянии. Тогда дураки приступают к нему: «Э-э, брат, нет, не проведешь! Мы хоть и петые, а тоже, зныч, понимаем! Ты, брат, тоже дурей». Ему приходится подчиниться:

> Весь день Фита промежду петых толкался и все дурел помаленьку. И к утру – готов, ходит – и: ты-ы!

---

[2] Сходный мотив присутствует в платоновском рассказе «Дикое место» (1927), где некий ученый, стремясь «отыскать расовый корень» [Платонов 2009–2011-1: 192], просит представить ему «все взрослое население мужского пола, на предмет научного исследования их детородных членов и надлежащего обмера их» [Платонов 2009–2011-1: 194]. В связи с этим начинают циркулировать слухи, «будто государь тыщу мужиков отбирает – французской державе будто подарок живым народом хочет сделать, а то француз ослаб и у него женщина не рожает» [Платонов 2009–2011-1: 195], – как и в комедии Кржижановского, речь идет об «экспорте» витальной силы.

[3] Кстати, Словарь В. Даля (разумеется, статью «Дурак») читает вслух один из персонажей «Писаной торбы» Чучундрин [Кржижановский 2001–2013-5: 35].

[4] Интересно, что четыре сказочки про Фиту публиковались в 1917 г. в газете «Дело народа» под псевдонимом *Мих. Платонов*: Замятин использовал девичью фамилию матери (жена Платонова Мария Александровна была ее полной тезкой). Кажется, что псевдоним намекает на Михаила Платонова – персонажа юношеской (конец 1870-х гг.) пьесы А. Чехова «Безотцовщина», однако она была опубликована лишь в 1923 г. [Чехов 1974–1982-11: 323].

inslav

И зажили счастливо. Нету на свете счастливее петых

[Замятин 2003–2004-1: 44].

Замятинская сказка отразила послеоктябрьские реалии. Очевидно, что в комедиях Платонова и Кржижановского социальная сатира тоже занимает существенное место; однако здесь образы дураков неоднозначны и соответствующие персонажи в обоих случаях вызывают довольно сложное авторское отношение.

Анализ платоновских контекстов показывает, что слово «дурак» в них чаще употребляется в негативном смысле. Приведем лишь некоторые примеры.

«Крюйс»:

...Родится сын, а может, он дурак окажется, и наверное будет дурак, и только зря жизнь возмутит

[Платонов 2004: 89].

«Эфирный тракт»:

– Пожилой субъект ты, Фаддей, а дурак!

[Платонов 2009–2011-2: 13].

«Город Градов»:

Ничего особенного не вышло – только дураки в расход пошли

[Платонов 2009–2011-2: 160].

«Впрок»:

Каждый считал для пользы дела другого дураком и поэтому проверял гайки на всех плугах

[Платонов 2009–2011-2: 289].

«Ювенильное море»:

– Откуда твои мужики-то, дурак бесхарактерный? – спросила Федератовна

[Платонов 2009–2011-2: 391].

– Ведь жидкость-то расширяется от температуры, дура ты обнаглелая, – зачем же ты воду с краями наливаешь: чтоб жир убегал?.. <...> Я еще погляжу, как ты в ликбез ходишь, какая ты общественница здесь, дура неумильная!..

[Платонов 2009–2011-2: 407].

«Московская скрипка»:

– Вам кажется, что вы знаменитый музыкант, значит, вы скучный дурак...

[Платонов 2009–2011-4: 328].

inslav

«Неодушевленный враг»:

– Дурак ты, идиот и холуй, – сообщил я неприятелю

[Платонов 2009–2011-5: 33].

Однако в ряде случаев образ дурака существенно усложняется – в нем очевидны положительные коннотации. Так, герой повести «Сокровенный человек» Фома Пухов в ответ на фразу: «Коммунист – это умный, научный человек, а буржуй – исторический дурак!» – вызывающе заявляет: «Я – природный дурак!» [Платонов 2009–2011-5: 234]. В романе «Чевенгур» Захар Павлович говорит о революции: «...дураки власть берут – может, хоть жизнь поумнеет» [Платонов 1988: 73]. Для Чепурного «ум» – средство угнетения «ненаучных и ослабелых», и Копенкин дает ему совет: «Тогда ты вооружи дураков... <...> Вот я – ты думаешь, что? – я тоже, брат, дурак, однако живу вполне свободно» [Платонов 1988: 221–222].

Важное значение в контексте «дурацкой» темы имеет рассказ «Усомнившийся Макар», герой которого неспособен думать, поскольку у него «порожняя голова», хотя и «умные руки» [Платонов 2009–2011-1: 217]. При этом «наиболее умнейший на селе» персонаж носит фамилию Чумовой [Платонов 2009–2011-1: 216], то есть «шальной, дурной» [Толковый словарь 2001-3: 605]; в контексте рассказа это воплощение безжизненного рационализма – сравним сон Макара, в котором он, «лежа под... горой, как сонный дурак», видит на горе «научного человека» в образе мертвой статуи [Платонов 2009–2011-1: 229]. В дальнейшем главные герои рассказа Макар и Петр, утомившись чрезмерно «умной» жизнью, добровольно отправляются в сумасшедший дом[5] – приведя туда Макара, Петр сообщает, что «приставлен милицией к опасному дураку» [Платонов 2009–2011-1: 232]. Обретя таким образом «официальный» статус дураков, герои вместе с прочими обитателями «душевной больницы» читают Ленина [Платонов 2009–2011-1 233], чей антибюрократический пафос оказывается близок «дурацкому» (т. е. «естественному», народному) мироощущению. Вдохновленные чтением, Петр и Макар сами «берут власть» и начинают управлять, так сказать, «по-дурацки» – «настолько просто, что и сами бедные могли думать и решать так же» [Платонов 2009–2011-1: 234][6].

---

[5] Недаром фамилия Макара – Ганушкин – напоминает об известном психиатре П. Б. Ганнушкине, который в 1920-х гг. был директором психиатрической клиники Московского университета (ныне Клиника психиатрии им. С. С. Корсакова).

[6] Упомянем также военный рассказ Платонова «Девушка Роза», где палач «скорый Ванька» превращает героиню в «полудурку» [Платонов 2009–2011-5: 245]. Однако эта характеристика касается не столько интеллектуальных способностей, сколько экзистенциальной сущности Розы: ее сознание «раздваивается», и остаток жизни она проводит в «поисках» самой себя (точкой «воссоединения» становится смерть). Таким образом, данное произведение не связано непосредственно с «дурацкой» темой.

inslav

Очевидно, что слова «дурак» и «умный» имеют здесь довольно сложную семантику. И неудивительно, что в создававшейся почти одновременно с «Усомнившимся Макаром»[7] комедии «Дураки на периферии» значение слов, составляющих ее заглавие, объективно неясно. Один из персонажей, председатель комиссии охматмлада Евтюшкин мыслит мир так: «На периферии одни дураки живут, а мы в уездном центре...» [Платонов 2009–2011-7: 29]; под периферией подразумевается окружающее город пространство (прежде всего деревни), а под дураками – не облеченный властью «народ». Но, исходя из логики фабулы и «ближайшего» смысла заглавия, дураками предстают как раз члены комиссии, в том числе сам Евтюшкин, а «периферией» – уездный город Переучетск. Позже сюда для исправления ошибок является Старший рационализатор, представляющий более высокий, «губернский» уровень иерархии [Платонов 2009–2011-7: 53]. Однако его деятельность тоже вызывает сильные сомнения по части разумности – таким образом, конфликт «передается» на следующий уровень; к тому же члены комиссии сообщили о своих «достижениях» не только в губернию, но и «писателю Максиму Горькому» [Платонов 2009–2011-7: 43], в столицу (если не за границу). В такой концентрической структуре уровни типологически подобны и оппозиция «центр vs. периферия» фактически снимается – любую точку можно считать в одно и то же время «центром» и «периферией», поскольку в ней проявляются общие законы мироустройства, царят те же самые «дурацкие» (или, если угодно, обычные) нравы. В «водевильном» сюжете характерным для Платонова образом травестийно сочетаются «сниженно»-бытовые, общественно-политические и философские коллизии.

Гротескное противостояние живой органической жизни и мертвой рациональной схемы определяет и сюжет комедии Кржижановского. Подчеркнем, что здесь, как и в «Дураках на периферии» (подробнее см. в [Яблоков 2008]), развиваются гоголевские мотивы – идея экспорта дураков напоминает скупку душ Чичиковым ради дальнейшего их заклада, к тому же фабула «Писаной торбы» может интерпретироваться как история инфернальной провокации. Главным провокатором выступает Ниц, чье имя (польск., чешск. *nic* ‘ничто’) не только реализует восходящий к Гоголю образ дьявольской пустоты, но и представляет собой «кальку» имени Нуллюс, под которым фигурирует в человеческом мире главный герой пьесы Л. Андреева «Анатэма»[8] [Андреев 1990–1996-3: 417]. Именно Ниц объявляет дураков товаром [Кржижановский 2001–2013-5: 11] и

[7] Рассказ возник из писавшихся Платоновым в первой половине 1928 г. радиорассказов о Макаре Прохорове.

[8] Подробнее о связи драмы Андреева с платоновской «Шарманкой»: [Яблоков 2009: 554–559].

inslav

дает неожиданному коммерческому предложению философское и политическое обоснование[9] [Кржижановский 2001–2013-5: 12–13]. Именно Ница назначают «завдуром» [Кржижановский 2001–2013-5: 20]; вместе с профессором Абихом (фамилия имеет немецкое происхождение; ср. также чешск. *abych* ‘чтобы я’) он является основной движущей силой аферы[10], терпящей крах и завершающейся мнимо «благополучным» финалом. Происки Ница и Абиха внезапно пресечены «ревизионной комиссией», которая, как и Старший рационализатор у Платонова, варьирует образ гоголевского ревизора – недаром один из персонажей характеризует комиссию словами Городничего: «...придут, понюхают и уйдут» [Кржижановский 2001–2013-5: 59].

«Тексты Кржижановского являют любопытную стратегию сознательной интеллектуальной филологической игры, сопряженной с глубоким смыслом» [Шуберт, Корниенко 2009: 7]. Идея амбивалентности заложена в самой композиции «Писаной торбы», где каждое действие состоит из двух явлений, одно из которых называется «ситуацией», другое – «контрситуацией»[11]. При этом автор не только не пытается разграничить понятия «дурак» и «умный», но, напротив, стремится показать их семантическую многогранность и взаимную диффузию. Характерна реплика Цифрановича: «Ведь это что же такое за жизнь, когда дуракам хоть плачь надо в умники, а умным выгоднее приглупляться[12]. Когда прохвост во главе, а головой приходится вилять, извините, как хвостом»[13] [Кржижановский 2001–2013-5: 50].

В пьесе Кржижановского нет ни одного «несомненного» дурака. Более того, соответствующее официальное «звание» получают как раз те,

---

[9] Учитывая время создания комедии, допустимо усмотреть пародийную аллюзию на «вредителей» («Шахтинское дело» и проч.), по поводу которых Сталин в речи на пленуме ЦК и ЦКК ВКП(б) «О правом уклоне в ВКП(б)» в апреле 1929 г. дал недвусмысленную директиву: «Вредительство буржуазной интеллигенции есть одна из самых опасных форм сопротивления против развивающегося социализма. Вредительство тем более опасно, что оно связано с международным капиталом» [Сталин 1949–1952-12: 14].

[10] Фабула «Дураков на периферии» связана с темой аборта и травестийным мотивом «коллективного» сожительства, а в «Писаной торбе» «дьявольский» соблазн подкрепляется альковными перипетиями: Ниц пытается шантажом добиться близости с женой профессора Наслышки Диной Дмитриевной – кстати, ее домашнее имя Динь-Динь [Кржижановский 2001–2013-5: 24] напоминает про Оль-Оль [Андреев 1990–1996-3: 296], героиню одной из популярнейших в начале XX в. андреевских пьес «Дни нашей жизни» (1908). Абих делает своей любовницей сговорчивую Кукляшкину, обещая, что за это она будет «официально» признана дурой и сможет таким образом покинуть СССР.

[11] Ср. внутреннюю форму имени одного из «капиталистов» – Зоунздо [Кржижановский 2001–2013-5: 7]: нем. *so und so* можно перевести как «так и этак».

[12] Характерно, что другой «капиталист» носит имя Гореотума [Кржижановский 2001–2013-5: 7].

[13] Ср. диалог в «Котловане», когда на реплику членов завкома «мы не желаем очутиться в хвосте масс» Вощев отвечает, каламбурно соединяя «реализованные» фразеологизмы: «Вы боитесь быть в хвосте – он конечность – и сели на шею!» [Платонов 2009–2011-3: 415]. Впрочем, «аномальный» платоновский язык в целом основан на иных, чем у Кржижановского, механизмах.

inslav

кто проявляет недюжинную сметку и изворотливость: для большинства из них «продажа» на Запад – легальный способ эмиграции. Но убедительно «придуриваться» удается не всем; наиболее яркий пример – Чучундрин[14], который слишком интеллектуален и вместе с тем житейски наивен («глуп»), чтобы полноценно прикинуться дураком [Кржижановский 2001–2013-5: 42–46]. Персонаж иного плана – профессор Наслышка[15], который, несмотря на свою комичность и не слишком высокий интеллект, во имя любви к одной женщине пытался в течение всей жизни казаться лучше, чем он есть, маскируясь «под умного» [Кржижановский 2001–2013-5: 52–53]; впрочем, для Дины Дмитриевны важен как раз не «ум» мужа, а его трогательная «глупость».

Амбивалентность образа дурака реализована уже в программном монологе Ница – он, как и положено искусителю, выражается двусмысленно. С одной стороны, в его речи дурак представлен как наивный аутсайдер, которого легко эксплуатировать, – а поскольку людей такого рода, убеждает Ниц, на Западе осталось мало, пора заимствовать их из СССР, «не то вы (европейцы. – *Е.Я.*) останетесь на бездурачье» [Кржижановский 2001–2013-5: 13]. Но медаль имеет оборотную сторону – по словам Ница, дураки обеспечивают «душу» жизни: «Культура, как определяет ее один из русских философов... это постепенное изнашивание и исчерпывание запасов глупости» [Кржижановский 2001–2013-5: 12]. Трудно сказать, действительно ли подразумевается кто-либо из отечественных авторов, однако приведенное высказывание напоминает тезис Шпенглера, писавшего, что завершающая органическую культуру стадия цивилизации знаменует торжество «умников» – в ней доминирует «тип крепких умом, но совершенно неметафизических людей» [Шпенглер 1993: 164]. Соответственно, «глупость» предстает необходимым атрибутом живой жизни и духовности.

---

[14] Фамилия заставляет вспомнить Чучундру из сказки Р. Киплинга «Рикки-Тикки-Тави». Возможно, герой-интеллигент (не лишенный, кажется, автобиографических черт) казался Кржижановскому похожим на робкое домашнее животное: «Чучундра – маленький зверек с разбитым сердцем. Целую ночь она хныкает и пищит, стараясь заставить себя выбежать на середину комнаты, но никогда не решается на это» [Киплинг 2007: 118]. Вместе с тем не исключено, что фамилия – «знак» литературной игры. В фельетоне М. Булгакова «Багровый остров» один из персонажей – «военачальник Рики-Тики-Тави» [Булгаков 1989–1990-2: 411], в одноименной комедии фигурирует «Ликки-Тикки – полководец, белый арап» [Булгаков 1989–1990-3: 149]. Премьера спектакля «Багровый остров» состоялась в декабре 1928 г. в Камерном театре – для которого предназначалась и «Писаная торба» [Кржижановский 2001–2013-1: 58]. Кстати, двумя годами позже появления этой комедии Платонов поселится буквально рядом (в соседнем доме) с Камерным театром.

[15] Наслышка, судя по всему, филолог, вроде профессора Серебрякова из «Дяди Вани»: цитирует, хотя и невпопад, Тургенева («природа не храм, а мастерская») и Горького – фраза «мы будем строить вперед и вперед, то есть нет, вверх и вверх» [Кржижановский 2001–2013-5: 22] варьирует рефрен горьковской поэмы «Человек»: «...вперед! и – выше!» [Горький 1968–1976-6: 35]. Притом Наслышка соглашается редактировать «литературную галерею» алкоголиков для журнала «Красный нос» [Кржижановский 2001–2013-5: 23] – возможно, Кржижановский тем самым продолжил ряд пародийно «красных» журналов, перечисленных в повести «Роковые яйца» [Булгаков 1989–1990-2: 57].

inslav

Само заглавие «Дураки на периферии» содержит шпенглеровский подтекст – в «Закате Европы» актуализирована принципиальная для цивилизации оппозиция «центр vs. периферия»: «Мировой город и провинция – этими основными понятиями всякой цивилизации открывается совершенно новая проблема формы истории, которую мы сейчас переживаем» [Шпенглер 1993: 165].

«Центр» мыслится как средоточие «умных», «периферия» – ареал «дураков»; эта модель пародируется Платоновым как в «Дураках на периферии», так и в «Шарманке», созданной почти одновременно с «Писаной торбой» и сходной с ней в ряде моментов.

Один из основных мотивов «Шарманки» – желание представителей «угасающей» Европы купить в СССР «ударную душу» [Платонов 2009–2011-7: 57]:

> Стерветсен. Надстройка! Это дух движения в сердцевине граждан, теплота над ледовитым ландшафтом вашей бедности! Надстройка!!! Мы ее хотим купить в вашем царстве или обменять на нашу грустную, точную науку. У нас в Европе много нижнего вещества, но на башне угас огонь. Ветер шумит прямо в наше скучное сердце – и над ним нет надстройки воодушевления[16]
>
> [Платонов 2009–2011-7: 63].

Как и Анатэма, Стерветсен – адепт рационализма, мечтающий «присвоить» иррациональное начало. Если у Кржижановского демонический провокатор связан с идеей пустоты, то макароническая «русско-датская» фамилия Стерветсена (стерва = падаль) означает «сын мертвеца» или просто «смерть». Недаром, предлагая Щоеву и Евсею отправиться в Европу, Алеша говорит: «Ехайте оба на другой свет» [Платонов 2009–2011-7: 98]. И, как в «Писаной торбе», «отрицательные» персонажи «Шарманки» лицемерно готовы «пожертвовать» собой:

> Щоев. Не то и правда, Евсей, – продать свою душу ради Эсесер?! Эх, погублю я себя для социализма – пускай он доволен будет, пускай меня малолетние помнят!.. Эх, Евсей, охота мне погибнуть – заплачет надо мною тогда весь международный пролетариат!.. Печальная музыка раздастся во всей Европе и в прочем мире... Съест ведь стерва-буржуазия душу пролетария за валюту!
>
> [Платонов 2009–2011-7: 97].

[16] Ср. эпизод «Писаной торбы» – когда Наслышка, произнося речь, запутывается: «...мы будем строить вперед и вперед, то есть нет, вверх и вверх, пока... <...> Пока над постройкой не воздвигнется... эта, ну как ее...» – один из студентов подсказывает: «Надстройка» [Кржижановский 2001–2013-5: 22].

inslav

Характерно, что продажа «дурака» признается здесь неприемлемой (хотя, возможно, дело объясняется лишь стремлением «оттеснить» соперника):

Щоев. Опорных, что ль, отпустить?
Евсей. Петьку-то? Он дурак, он нам самим дорог...
[Платонов 2009–2011-7: 98].

Кстати, замятинское влияние, о котором говорилось в связи с комедией Кржижановского, усматривается и в «Шарманке». Речь идет о судьбе «железного человека» [Платонов 2009–2011-7: 57] Кузьмы, который вначале представлен как автомат, но, все больше «одушевляясь», в итоге не выдерживает сложности жизни и «самоликвидируется»: «Покоя хочу. Мертвые угождают всем» [Платонов 2009–2011-7: 102]. Сравним главного героя романа «Мы» Д-503, у которого «образовалась душа» [Замятин 2003–2004-2: 270], но экзистенциальные проблемы оказались невыносимы, и он добровольно отверг свою «органическую» сущность, предпочитая стать «машиноравным» [Замятин 2003–2004-2: 331].

Возвращаясь к мысли об амбивалентности образа дурака, приведем ряд высказываний из комедии Кржижановского. По логике советского чиновника Ктотова дураки в СССР абсолютно не нужны, они суть «психический сор», «мусор» [Кржижановский 2001–2013-5: 17], так что их продажа – дело крайне выгодное. Однако член коллегии Внешторга Цитурчук считает исчезновение дураков чуть ли не трагедией:

> ...Я старый партиец и понимаю: деньги взять – дурака коленом в зад, катись, дурье, через границу. И всю глупоту, что от прадеда к дедам, от деда к нам, писать в исходящих. Это правильно. Но как старый человек скажу вам, ребята: скучно нам без дураков будет. Жизнь выхолодится. Вспомните мое слово, как ЕГО с нами не будет. Ну, да и меня тогда тоже под лопату
> [Кржижановский 2001–2013-5: 19].

Своего рода «похвалой глупости» (кстати, Ниц в своей речи упоминает книгу Эразма [Кржижановский 2001–2013-5: 13]) становится монолог Наслышки о роли дурака в русской культуре:

> Русь чтила «прискорбных умом», маломысльцев и юродивых, кликушествуя, дуростью осиянная простецкая Русь берегла как зеницу ока своих недоумков, Иванушек-дурачков и блаженненьких, она слушала их, как пророков, и хоронила, как царей. А тут вдруг, тяп за голову – и в мешок. Кощунство, тяпство, попрание всех прав, ум за разум, умничество, загиб в умнизм! И мы еще посмотрим, кто кого
> [Кржижановский 2001–2013-5: 31].

inslav

Впрочем, для Кржижановского важнее поставить проблему, чем разрешить ее. «Благополучный» финал мнимо убеждает, что недостатки будут изжиты; как говорит Рассольник, «вопрос о том, что у человека на плечах, нельзя сбрасывать с плеч – на всяких там абихов и ницев» [Кржижановский 2001–2013-5: 62]. Однако в заключительной сцене точка зрения парадоксально меняется. Если в развязке «Ревизора» актеры застывают на сцене, оказываясь зеркальным отражением зрительного зала, то под занавес «Писаной торбы» граница между сценой и залом стирается вовсе. Тот же Рассольник провозглашает: «...настанет день, когда всем ослам, груженным философией, всем социализма ради юродивым, придурачивающимся к нашему делу, всем недоумкам, присватавшимся к революции, мы скажем, широко распахивая двери: “Вон, пошли вон дураки”»[17]. Фраза тут же реализуется в ремарке: «Все двери зрительного зала распахиваются настежь. Свет» [Кржижановский 2001–2013-5: 62]. Таким образом, изгоняемыми «дураками» оказывается вся публика в зале – происходит разрушение «четвертой стены», театральная условность деформируется.

«Расшатыванию» условности служат и элементы автометаописания. В комедии не раз возникает образ торбы как вместилища для «дураков» (вспомним, например, монолог Наслышки) – соответственно, заглавие актуализирует семантику континуальности, сама пьеса предстает неким «вместилищем» – а также, в соответствии с поговоркой, «игрушкой» для дураков (опять-таки указание на каждого из читателей/зрителей). И, подобно художнику, изображающему себя в уголке картины, Кржижановский создает миниатюрный «автопортрет»: Ниц сообщает, что некий «пьесатель», заинтересовавшись историей о продаже дураков, «уже строчит... изобличенье» [Кржижановский 2001–2013-5: 39], причем фамилия этого драматурга – «Овский» [Кржижановский 2001–2013-5: 40]; автоаллюзия очевидна. Вместе с тем это очередная отсылка к «Ревизору»: «...найдется щелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит» [Гоголь 1937–1952-4: 94], – Овский функционально подобен гоголевскому Тряпичкину.

В платоновских «Дураках на периферии» явной «диффузии» сценического и реального пространств нет – хотя «скульптурная композиция» в финале («Два милиционера – Рудин и милиционерша – обнимают плачущую Марью Ивановну» [Платонов 2009–2011-7: 56]) по-своему тоже варьирует гоголевскую Немую сцену. Однако отмеченное «расширение» художественного мира за счет приращения все новых «слоев» создает инерцию преодоления «границ» театрального действа.

[17] Цитата из «Женитьбы» усиливает гоголевский подтекст; вместе с тем фраза может читаться как травестия вполне «серьезного» эпиграфа к пушкинскому стихотворению «Поэт и толпа» – «Procul este, profani» [Пушкин 1994–1996-3: 141]; в этом контексте «дураки» Кржижановского ассоциируются со стадообразным охлосом, диссидентское звучание комедии усиливается.

inslav

Литература

Андреев 1990–1996 – *Андреев Л.* Собрание сочинений. В 6 т. М., 1990–1996.

Булгаков 1989–1990 – *Булгаков М. А.* Собрание сочинений. В 5 т. М., 1989–1990.

Гоголь 1937–1952 – *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений. В 14 т. М.; Л., 1937–1952.

Горький 1968–1976 – *Горький М.* Полное собрание сочинений. Художественные произведения. В 25 т. М., 1968–1976.

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

Замятин 2003–2004 – *Замятин Е. И.* Собрание сочинений. В 5 т. М., 2003–2004.

Киплинг 2007 – *Киплинг Р.* Собрание сочинений. В 6 т. М., 2007. Т. 3.

Кржижановский 2001–2013 – *Кржижановский С. Д.* Собрание сочинений. В 6 т. М.; СПб., 2001–2013.

Платонов 1988 – *Платонов А. П.* Чевенгур. М., 1988.

Платонов 1994 – Андрей Платонов: Воспоминания современников. Материалы к биографии. М., 1994.

Платонов 2004 – *Платонов А. П.* Сочинения. М., 2004. Т. 1. Кн. 1.

Платонов 2009–2011 – *Платонов А. П.* Собрание сочинений. В 8 т. М., 2009–2011.

Пушкин 1994–1996 – *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. В 17 т. М., 1994–1996.

Сталин 1949–1952 – *Сталин И. В.* Сочинения. В 13 т. М., 1949–1952.

Толковый словарь 2001 – Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 2001.

Чехов 1974–1982 – *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. Сочинения. В 18 т. М., 1974–1982.

Шпенглер 1993 – *Шпенглер О.* Закат Европы: очерки морфологии мировой истории. М., 1993. Т. 1.

Шуберт, Корниенко 2009 – *Шуберт А. Н., Корниенко О. А.* Ритм в новеллистике Сигизмунда Кржижановского: Статья первая // Русская литература. Вып. 13. Киев, 2009.

Яблоков 2008 – *Яблоков Е. А.* Разбойники, или Отцы без детей: Проблемы и герои пьесы «Дураки на периферии» // Творчество Андрей Платонова: исследования и материалы. Вып. 4. СПб., 2008.

Яблоков 2009 – *Яблоков Е. А.* Вечная музыка: «шарманочная» тема в русской литературе и пьеса А. Платонова «Шарманка» // Универсалии русской литературы. Воронеж, 2009.

inslav

Ч. Шарняи
(Сегед)

Гибридизация образа: литературный герой как переходное существо (В. Распутин. «Живи и помни»)

В повести «Живи и помни» на уровне сюжета Распутин раскрывает проблематику дезертирства, т. е. конфликта эгоистических интересов и коллективных общественных норм. Факт дезертирства, однако, невозможно осмыслить в полной мере, если свести его к нарушению воинской дисциплины, которое должно подвергаться строжайшему наказанию. Проблема дезертирства – комплексная, она связана с «внутренними» и «внешними» обязанностями человека по отношению к своей среде: к родине, к семье, и в конце концов, к самому себе. Таким образом, для Распутина важнее столкновение личного и коллективного начала в пограничной экзистенциальной ситуации: он создает мифологему «павшего героя», по контрасту с «официально-мифологизирующими» представлениями о герое войны [Шарняи 2004: 222].

Кроме повседневного событийного слоя, в «Живи и помни» намечается и другой не менее заметный пласт повествования – мифологический подтекст повести. Наличие этой комплексной структуры уже само по себе не позволяет воспринимать произведение лишь как продукт военной или деревенской тематики. Критические работы, посвященные повести после ее выхода в свет, однако, не уделяли этому факту особого внимания, а современные интерпретаторы касаются данной проблематики лишь частично. В последние два десятилетия некоторые исследователи изучали мифологическую структуру повести, однако их анализ ограничивался самыми очевидными моментами распутинского мифологизма и в большинстве случаев его не связывали с поэтической структурой произведения, так как в нем видели только возможные объяснения некоторых психологических аспектов текста. В своем исследовании такой подход применяет, например, С. Королева: она подробно анализирует мифологизм как таковой, в то же время не считает его определяющим фактором во всех измерениях произведения, а воспринимает его лишь как некий «смысловой плюс», который в некоторых отношениях определяет психологические аспекты повести: «художественный мифологизм “Живи и помни” растворен в толще реалистических событий и почти не

inslav

выходит на первый план. Мифопоэтические структуры, тесно связанные с образами двух главных героев, Андрея и Настены, не имеют в произведении самостоятельного значения. Однако они привносят дополнительные смыслы в нравственно-философскую и социальную проблематику, а также во многом определяют особенности художественного психологизма» [Королева 2007: 211]. Однако мифопоэтическая структура, которая в основном определяет художественное целое повести, никак не может восприниматься только дополнительным фактором психологического, социального и других аспектов, лишенным самостоятельного значения, ибо основной чертой распутинской прозы является именно эстетическое и поэтическое сочетание повествовательного сюжета с мифопоэтической структурой текста. По-видимому, наделение главных героев повести – в первую очередь, дезертира Гуськова – атрибутами мифических существ также объясняется этим. «Будучи своеобразным отражением принятых форм жизни, – пишет Е. Мелетинский, – мир мифических сверхъестественных существ воспринимается в качестве первоисточника этих форм и как некая высшая реальность» [Мелетинский 2000: 163].

Что касается фигуры Гуськова, в писательскую концепцию личности героя в основном входят такие элементы, которые связаны в первую очередь с мифопоэтической структурой повести и именно таким образом олицетворяются в его полном противоречий образе. Хотя фигура Гуськова как военного дезертира имеет отношение к реальным историческим событиям, он в первую очередь наделен атрибутами инфернального существа – оборотня. Параллель между героем и оборотнем выступает в функции мифологического лейтмотива повести, который в основном определяет художественную структуру произведения.

Оборотничество как мифологическая модель динамического состояния мироздания – это особый ключевой феномен русской народной демонологии. В нем отражается то архаическое мировосприятие, которое – на основе дихотомии творческих и разрушительных, живых (витальность) и мертвых (смертность) начал – утверждает гибридную природу вселенной и рассматривает мир как арену постоянных метаморфоз. В такой системе превращений вся и все непрерывно меняют свой статус – как физический, так и бытийный. Человек, тоже подневольно включенный в этот процесс, подвергается этим метаморфозам: в этом и заключается его гибридная природа, двойственность его метафизического статуса, определенного живым и мертвым началами. Образ оборотня в мифологическом дискурсе, таким образом, есть не что иное как метафорическое выражение такой двойственности человеческой природы, в которой «живая сторона» связана с сознательными решениями, разумом и человеческими чувствами, в то время как «мертвая сторона» вскрывает в себе демонические черты, неконтролируемые, часто звериные инстинкты.

inslav

Соответственно этому, метаморфоза Гуськова-дезертира метафорически выражает столкновение двух начал – сознательного и грубо инстинктивного. Тем самым, его метаморфозы указывают на одно определенное направление: связанные с героем психологические, нравственные и мифологические качества постепенно передвигаются к негативному полюсу, хотя данный процесс нельзя считать ни ровным, ни постоянным. Причина этого явления, по всей вероятности, состоит в том, что метаморфозы Гуськова вызваны и мотивированы настолько разными обстоятельствами, что их трудно, или совсем невозможно совместить (об этом см. ниже).

Перевоплощения Гуськова, т. е. трансформации его личности с психологической точки зрения довольно точно очерчиваются, и именно поэтому многие исследователи изучали «характерный психологизм» повести. В связи с этим, как правило, в такого рода исследованиях указывается на тот факт, что в изображении внутреннего мира главных героев, а особенно Гуськова, актуализируется литературная традиция Ф. Достоевского. Как замечает С. Фрадкина, «с автором “Преступления и наказания” В. Распутина объединяет пристальный интерес к человеку, преступлением поставившему себя вне людей. Вслед за классиком советский прозаик показывает, что нарушение нравственного закона ведет к необратимым последствиям: оно неизбежно порождает “цепную реакцию” преступлений перед людьми... несет страдание самым преданным и близким» [Фрадкина 1984: 73–74]. Параллель между Раскольниковым и Гуськовым открыто проявляется уже в первой главе повести, где мы сразу находим очевидные конкретные указания на роман Достоевского. Топос бани, который в демонологическом дискурсе представляет собой место обитания нечистой силы, рядом с первичной его функцией в пространственно-временной структуре произведения, тоже входит в семантический круг таких литературных аллюзий. Как замечает венгерский исследователь Габор Санто, «любимый писатель Распутина – Достоевский, также осмысляет топос бани как синоним преисподней (см. роман “Игрок”)» [Szántó 1996: 320]. Мотив исчезнувшего топора, как уже замечали многие исследователи, подобным образом относится к этим однозначным раскольниковским реминисценциям. В то же время топос топора также входит в ряд элементов мифологической структуры произведения. В русской мифологической традиции топор является символом мужественности, и тем самым считается главным атрибутом таких инфернальных существ мужского пола, как оборотень [Славянская мифология 1995: 305]. В этом смысле в мифологизированном мире повести топор естественным образом становится атрибутом самого Гуськова, даже если иметь в виду, что данный топор исчезает в самом начале повести, т. е. попадает к

inslav

герою именно тогда, когда его метаморфозы на самом деле только начинаются. Данный факт имеет символическое значение, так как по русской демонологической традиции оборотень, как правило, принимает другой облик с помощью острого орудия – ножа или топора, перекувырнувшись через него [Максимов 1994: 90–91]. В этом смысле мотив постоянно появляющегося-исчезающего топора метафорически связывается с перевоплощениями Гуськова. Топор как орудие приобретает ключевую роль в поддержании разных бытийных статусов героя: с одной стороны, он в физическом смысле слова помогает Гуськову остаться в живых (наколоть дров, чтобы не замерзнуть), с другой стороны, Гуськов именно этим инструментом убивает теленка зверским образом. Тем самым в кульминации метаморфоз героя топор как инструмент кровавого ритуала возвращается к своей первоначальной мифологической семантике: он вновь становится атрибутом кровожадного демонического существа – Гуськова-оборотня. Параллельно с этим мотив отсутствия топора тоже получает важную роль в повести: он функционирует в качестве определенного знака: по нему догадываются о несвоевременном, т. е. противоестественном, и таким образом, «нечистом» присутствии Гуськова (сначала его жена Настена, а со временем и его отец).

Демоническое перевоплощение Гуськова, его наделение атрибутами переходного существа, оборотня, метафорически выражает его переходный общественный и бытийный статус. С одной стороны, нарушая воинскую дисциплину, Гуськов является преступником и недостойным человеком с точки зрения общественной морали, с другой стороны, им руководит желание восстановить исконную моральную систему своей органичной среды: «Неужели действительно обратно? Рядом ведь, совсем рядом. Плюнуть на все и поехать. Самому взять то, что отняли. Самовольничали, бывало, он слышал, – и ничего, сходило. А ну как не сойдет? Он не железный: больше трех лет война – сколько можно!» [Распутин 1983: 174]. Тем самым его возвращение в родной край инспирировано не в последнюю очередь желанием снова приобрести потерянные экзистенциальные основы, опоры своего собственного существования, коренящиеся в традиционной моральной сфере его прежней жизни. Однако бегство ни в коем случае не может быть возвращением, поскольку при бегстве определяющим моментом является избавление от чего-то опасного, грешного, не желаемого, а возвращение должно обозначать обретение потерянного. То, что у Гуськова это бегство и возвращение целиком совпадают, приводит к моральной аномалии, к распадению его личности. Взаимодействие двух противоположных начал – осознание своей греховности и желание восстановить моральный порядок и справедливость жизни превращает его в аморальное существо. В этом заключается его оборотничество, которое заставляет его жить среди чужих обстоятельств, странствовать между

inslav

двумя мирами: деревенским обществом и дикой природой, в обоих оставаясь эксцентриком. Гуськов попал в экзистенциальный и моральный тупик: он застыл на рубеже двух миров, как странствующий дух застывает между «этим» и потусторонним мирами: «И не знать ему, Гуськову, покоя, не видать освобождения, мыкаться ему и мыкаться до конца своих дней».

Данная изолированность героя символически выражается через актуализацию мифологической семантики реки. Ангара, которая в прозе Распутина в основном мифологизируется, а иногда персонифицируется в образе красавицы-реки[1], разделяет людское сообщество деревни и дикую природную сферу Гуськова-оборотня, что в мифологическом коде повести обозначает разделение двух миров – «этого» и потустороннего мира. Данная мысль ярко выражается и в традиционной мифологической топографии повести: деревня, т.е. мир живых, находится на правом берегу, в то время как мертвый демонический мир Гуськова, ушедшего в лес, на левом. «Вот он там же, где был, откуда начинал свой поход, но уже не на правом, а на левом берегу Ангары, и тогда стояло лето, а сейчас глухая зима. Тогда он уходил на войну, теперь вернулся, тогда уходил вместе со многими и многими, теперь пришел назад один, своей, отдельной дорожкой»[2] [Распутин 1983: 170]. Гуськов, однако, уже окончательно оказывается на левой – мертвой – стороне бытия не только в связи с двумя берегами, физически и символически разделенными рекой, но и вообще – в согласии с закономерностями традиционной мифологической топографии. Распутин систематически соотносит с его фигурой «левую сторону», даже в самых мелких моментах. Таким образом, Гуськов как будто в своем пути закономерно сворачивает влево: «Он размышлял, что делать, когда, обернувшись на левый берег, куда предстояло идти...» [Распутин 1983: 197]; он спит на левой стороне своего одра: «Настена скосила глаза влево, где лежал Андрей...» [Распутин 1983: 235] и т.п. Такое положение осознает и Гуськов, который жалуется Настене на свое непонятное блуждание, на постоянную подмену координат: «Я теперь и сам не соображаю, что делаю, зачем делаю. Будто не я живу, а кто-то чужой в мою шкуру влез и мной помыкает. Я бы повернул вправо, а он нет – тянет влево!» [Распутин 1983: 192].

Если рассматривать метаморфозы Гуськова в мифологическом коде, то его фигура не только превращается в некое демоническое существо: герой неизбежно, вновь и вновь переходит из одного демонологического

[1] Ср.: «Кто не знает Байкала и кто не знает его красавицу-дочь Ангару, из всех сибирских рек царственно выделявшейся своим высоким благородным происхождением?» [Распутин 2005: 5].

[2] Сопоставление в форме бинарной оппозиции правой (живой) и левой (мертвой) стороны реки в связи с Гуськовым явно указывает на подобные сюжеты мифологических рассказов о муже-мертвеце (ушедший на фронт живым, муж возвращается к своей жене мертвым). Тем самым, такое сопоставление в повести усилено метафорическим сравнением лета и «глухой зимы».

inslav

бытийного статуса в другой, по мере того, как нарастает его отчуждение от самого себя или от людского сообщества. При этом Гуськов старается сохранять человеческую сторону своей распадающейся личности, хотя эти резкие изменения постепенно разрушают его первоначальную личность. Многообразие демонологических образов, соотносимых с фигурой Гуськова, таким образом, метафорически моделирует определенные аспекты, стадии распадающейся личности. С другой стороны, в демонологических переходных стадиях личности героя, кроме мифологической, выражается психологическая сторона перевоплощений Гуськова – процесс «озверения», на который принято указать в специальной литературе только в связи с разрушительным началом, проявляющимся в психике героя. Гуськова, однако, можно считать «настоящим» гибридным персонажем – оборотнем, так как в демонологической традиции оборотень представляет собой не одно конкретное мифическое существо, соотносимое лишь с одним разрушительным началом, а оборотнем считается любой человек (и нечеловек), который способен или вынужден принимать другой облик, даже множество обликов. Гуськов тоже подневольно проходит ряд метаморфоз, постоянно переходя из одного статуса в другой: он появляется то с человеческими чертами, то с демоническими атрибутами как банник, леший, мертвец или невидимый дух и, наконец, как волк-оборотень.

Из-за своего переходного гибридного статуса Гуськов постепенно теряет прочные основы своего личностного существования – как в природной, так и в человеческой сферах. В физическом смысле слова он остается живым, но его личность растворяется в безличной сфере стихийной природы (он уходит в лес), тем самым он умирает как моральное существо.

Литература

Королева 2007 – *Королева С. Ю.* Мифопоэтический подтекст и особенности психологизма в повести В. Распутина «Живи и помни» // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания / Отв. ред. М. П. Абашева. Пермь, 2007.

Максимов 1994 – *Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1994.

Мелетинский 2000 – *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 2000.

Распутин 1983 – *Распутин В. Г.* Повести. Минск, 1983.

Распутин 2005 – *Распутин В. Г.* На родине: Рассказы и очерки. М., 2005.

Славянская мифология 1995 – Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995.

Фрадкина 1984 – *Фрадкина С. Я.* Традиции классики и их роль в развитии советской литературы 1940–80-х годов. Пермь, 1984.

Шарняи 2004 – *Шарняи Ч.* Превращение и крушение: Повесть В. Распутина «Живи и помни» и ее мифологическая структура / Dissertationes Slavicae. Sectio Historiae Litterarum XXIII. Szeged, 2004.

Szántó 1996 – *Szántó G. A.* Valentyin Raszputyin: Élj és emlékezz // Huszonöt fontos orosz regény / Szerk. Hetényi Zs. Budapest, 1996.

inslav

Ж. Бенчич
(Загреб)

Гибридизация образа: «Зал поющих кариатид» В. Пелевина

Понятие гибридности, точнее говоря, понятие гибридной идентичности будет использовано в данной статье как основная интерпретативная рамка для повести Виктора Пелевина «Зал поющих кариатид» (2008), в которой описывается процесс постепенного отождествления девушки Лены с жуком-богомолом. Хотя указанный процесс завершается полным, причем даже физическим превращением человека в насекомое[1], главная героиня до самого конца сохраняет гибридную идентичность с противоречивыми особенностями человека и насекомого.

Понятие гибридности, впервые появившееся в XIX в. в ботанике и зоологии, обозначало организмы, возникшие в результате целенаправленного или случайного скрещивания генетически различных особей. В настоящее время это важнейшая теоретическая категория не только биологии, но и различных общественных и гуманитарных дисциплин, таких как лингвистика, литературная антропология, культурология, постколониальная критика, социология и т. п.

Категория гибридности оказалась особенно плодотворной и по сути неизбежной в современных дискурсах об идентичности. Дело в том, что после болезненного опыта XX в. с его мировыми войнами, революциями, массовыми исходами и «внутренней эмиграцией», с процессами глобализации и антиглобализации в постколониальном мире, любая идея о личности как неизменном и монолитном единстве кажется несостоятельной и иллюзорной. Традиционное понимание личной идентичности, как некоторой внутренней устойчивой и прочной упорядоченности подвергается сомнению особенно сейчас, в эпоху так называемой поздней «текучей современности», как ее называет Зигмунт Бауман [Bauman 2000], когда прежние жесткие общественные рамки и институты становятся зыбкими, постоянно меняя облик и смысл. Согласно Бауману, жизненная стратегия в эпоху текучей современности состоит не в построении неизменной, раз и навсегда данной идентичности, а в уклонении от слишком большой фиксированности. Как бы то ни было,

[1] Следственно, в нашем конкретном случае понятие гибридности пересекается с понятием метаморфозы.

inslav

идентичность в настоящее время мыслится принципиально незавершенной и что еще важнее – «внутренне плюралистичной и противоречивой» [Martin 2008: 139], то есть – гибридной.

Что касается Пелевина, то идентичность его персонажей также строится не как некое стабильное однородное единство без внутренней дифференциации, а как гибридный комплекс зачастую несовместимых особенностей. Это особенно касается тех его неомифологических нарративов, в которых в роли главных героев появляются так называемые оборотни (например, «Жизнь насекомых», 1993, «Проблема верволка в средней полосе», 1995, «Священная книга оборотня», 2007). Речь идет о существах с двойной зооантропоморфной природой, время от времени меняющих свой физический статус и превращающихся из человека в животное и наоборот[2]. Оборотни не имеют устойчивого миксантропического облика и этим отличаются от морфологически стабильных гибридов, таких, как, к примеру, персонажи греческой мифологии Сфинкс (с женским лицом и грудью, львиным телом и птичьими крыльями), Минотавр (с головой быка и человеческим телом), кентавры (с верхним человеческим туловищем и нижним – конским), сирены (с женской головой и птичьим телом) и т. п. Вместе с тем оборотни, невзирая на то, что появляются либо в чисто антропоморфном, либо в чисто териоморфном облике, никогда не теряют своей двойственной природы, т. е. гибридной идентичности и именно этим интересны Пелевину как писателю.

Дело в том, что в прозе Пелевина фантастические гибридные существа со свойствами человека и животного – включая главную героиню повести «Зал поющих кариатид», которую, кстати, невозможно считать оборотнем в обычном смысле слова – функционируют главным образом как метафоры человеческого, причем даже в тех случаях, когда речь идет о монструозном и чудовищном за его пределами. Таким образом, Пелевин прибегает к этим существам по мере роста своего интереса к антропологической проблематике, прежде всего к элементарному антропологическому вопросу – что есть человек и как его определить.

Коль скоро мы затронули этот вопрос, придется согласиться с утверждением одного из наиболее значительных представителей философской антропологии XX в. Арнольда Гелена, что человек, независимо от того, связываем ли мы его происхождение с Богом или животным, «не может быть понят сам из себя», т. е. он «может быть описан или истолкован лишь посредством категории внечеловеческого» [Gehlen 2005: 7].

[2] Лавирование между человеком и животным является одним из самых распространенных типов оборотничества, хотя, конечно же, далеко не единственным. Так, С. Ю. Неклюдов предупреждает, что виды оборотней могут быть самые разные: «В роли оборотня выступают животные, растения, отдельные предметы, духи, принимающие облик человека» [Неклюдов 1982: 235].

inslav

К такой категории внечеловеческого, посредством которой может определяться человеческое, Пелевин приходит через гибридизацию своих образов, опираясь при этом как на мифологическую и фольклорную архаику, так и на современные неомифологические структуры[3].

Повесть «Зал поющих кариатид» начинается в реалистическом модусе, а позднее повествование перемещается в область фантастического и чудесного. Главная героиня, как уже было упомянуто в начале статьи, простая и скромная девушка Лена, с красивой внешностью, тонким слухом и приятным голосом. Указанные характеристики позволяют ей претендовать на место одной из двенадцати «поющих кариатид» в малахитовом зале тайного подземного комплекса, построенного в престижном районе на западе Москвы – Рублевке. Новый комплекс задуман как «пространство персональных наслаждений совершенно нового типа» [Пелевин 2008: 18], т.е. как бордель для общественной элиты. Вместе с тремя коллегами своей смены, Лена должна была часами неподвижно стоять в позе кариатиды в одном из четырех углов малахитового зала и пением развлекать гостей.

Бóльшая часть повести описывает Лену в ее гибридном состоянии, на полпути от человека к жуку, по крайней мере что касается сознания. Мотивный комплекс ее гибридности можно было бы при этом включить в модус фантастического в том смысле, какой вкладывает в это понятие Ц. Тодоров: на первых порах мы колеблемся «между естественным и сверхъестественным объяснением событий, о которых идет речь» [Todorov 2010: 34]. Иначе говоря, гибридному состоянию Лены есть якобы естественные объяснения, а именно: это состояние можно истолковать как «соматическую галлюцинацию», вызванную действием препарата «Мантис-Б», получаемого из мозга и нервной системы богомола. Этот препарат вводили девушкам в затылок, чтобы, изображая

[3] Анализируя неомифологическое сознание в культуре XX в., В. П. Руднев приходит к выводу, что для такого типа творческой ориентации исключительно характерен следующий факт: «в роли мифа, “подсвечивающего“ сюжет, начинает выступать не только мифология в узком смысле, но и исторические предания, бытовая мифология, историко-культурная реальность предшествующих лет, известные и неизвестные художественные тексты прошлого» [Руднев 1999: 185]. К неомифологизму такого типа склонен и Пелевин, что придает гибридный характер не только его образам, но и многим другим компонентам его нарративов. Так, на сюжетную схему повести «Зал поющих кариатид» в одинаковой степени влияют как мотивы переходных обрядов (обряда инициации и свадебного обряда), так и современные мифы о русских политических и экономических магнатах и их гламурном, но морально сомнительном образе жизни. Существенное влияние на развитие событий в повести оказывают также народные предания и научно-популярные представления о сексуальном каннибализме жука-богомола. Необходимо также упомянуть интересное культурологическое исследование Р. Кайуа «Богомол», которое, судя по всему, в значительной мере повлияло на повествовательное воображение Пелевина и фабульные решения. Другими словами, «гетерогенность (здесь мы сказали бы гибридность) образов и сюжета» [Минц 2004: 74], которую Зара Минц выделила в качестве одной из главных черт неомифологизма русских символистов, в одинаковой степени характерна и для Пелевина как постмодернистского писателя.

inslav

кариатид, они могли часами пребывать в состоянии «полной, каменной неподвижности» [Пелевин 2008: 23]. Разумеется, препарат «Мантис-Б», получаемый из мозга и нервной системы богомола, – чистейшая авторская выдумка. Объективной же истиной является факт, что богомол на самом деле способен благодаря мимикрии полностью слиться с окружающей средой и, сохраняя абсолютную неподвижность, будучи похожим скорее на сучок, чем на хищника, часами поджидать жертву. Девушкам из малахитового зала посредством введения препарата «Мантис-Б» пытались привить именно такую способность мимикрии. Однако основная коллизия повести состоит в том, что Лена перенимает еще одну важную особенность богомола, на что никто – ни ее работодатели, а тем более ее клиент олигарх Ботвиник, не рассчитывали. Имеется в виду жестокое поведение самки, которая после спаривания лишает самца головы, предположительно для упрощения процесса его дальнейшего поедания в обезглавленном виде.

С древних мифов до современной энтомологии сексуальная жизнь богомола как правило ассоциировалась не только с Эросом, но и с Танатосом. Именно этот танатологический аспект значения, присутствующий в понятии богомола почти во всех культурных системах, становится в повести Пелевина основой сюжета. Дело в том, что Лена также после любовных объятий лишит Ботвиника головы. Более того, акт его декапитации станет для нее аналогичным исполнению тяжелой задачи в сказке или успешному обряду инициации в мифе, а желанной наградой за это будет полное погашение ее человеческих признаков и вхождение в мир богомола. Повторно прибегая к определению Тодорова, можно сделать вывод, что благодаря такому повороту событий наррация недвусмысленно завершается в сверъхестественном и чудесном.

Гибридизация образа в повести Пелевина происходит в основном во «внутреннем» субъективном пространстве главной героини, перед которой, пока она стоит в позе кариатиды в малахитовом зале, начинает возникать богомол, постепенно овладевая ее сознанием. Таким образом, в рамках одной психики противостоят два различных голоса, голос Лены и голос Другого, то есть две различные аксиологические системы и две несовместимые картины реальности. Пелевин, таким образом, показывает психический мир своей героини как двухголосый и внутренне конфликтный, а это прием, который, согласно М. М. Бахтину и его теории языковой гибридности, можно охарактеризовать как намеренную художественно направленную гибридизацию. Утверждение, относящееся у русского мыслителя главным образом к уровню языковых форм романа, можно без больших натяжек применить и к инстанции персонажей в повести Пелевина. «Намеренный смысловой гибрид неизбежно внутрен-

inslav

не диалогичен (в отличие от органического гибрида). Две точки зрения здесь не смешаны, а диалогически сопоставлены», – замечает Бахтин в своей работе «Слово в романе» [Бахтин 1975: 172], а этой формулировкой можно точно определить и психическое состояние Лены после первоначальных встреч с богомолом.

Лучшим примером такой внутренней диалогичности является конфронтация человеческой логики со звериной по вопросу декапитации Ботвиника и этичности или же неэтичности такого акта. Лена и богомол отстаивают совершенно противоположные позиции. В результате диалогического сопоставления этих двух голосов у Лены выкристаллизовалась новая и неожиданная мысль: если она оторвет своему клиенту голову, то сделает для него самое хорошее, что одно существо может сделать для другого, – она избавит его от человеческого бытия и поможет ему снова слиться с рекой жизни. Сознание, которое Лена получает благодаря гибридизации с богомолом, позволяет ей релятивизировать понятие «зверства» и освободить его от груза ценностно-отрицательных коннотаций.

Вскоре Лена начинает замечать всю парадоксальность своей гибридной идентичности. Дело в том, что в человеческом мире она оказалась деградированной до положения псевдокаменной декорации, малахитовой кариатиды в подземном борделе. И ее неприглядные и бессмысленные московские будни были ничуть не привлекательнее. Там же, где она была богомолом – в восхитительно прекрасном и спокойном пространстве, которое время от времени открывалось ее взору, пока в малахитовом зале она играла роль неодушевленного предмета, – там она чувствовала себя человеком. Поэтому не слишком удивляет, что человеческому миру она в конце концов предпочла мир богомола, хотя и должна была заплатить за это весьма высокую цену – «выход за границы человеческой этики» [Пелевин 2008: 104]. Расхождение между двумя совершенно различными мировоззренческими и этическими системами внутри гибридного сознания главной героини является одним из основных объектов внимания данной повести. При этом Пелевин, как и во всех своих ранних нарративах с гибридными зооантропоморфными персонажами, пытается показать, что мир животных ближе к полноте бытия и потому лучше и «гуманнее» человеческого мира. Впрочем, вот как его воспринимает Лена после того, как ее сознание слилось с сознанием насекомого: «Точно так же было неясно, что произошло в момент, когда их сознания слились – стала ли она богомолом, или это богомол стал ею. Но это тоже не играло роли, потому что существу, которое возникло между этими смысловыми противоположностями, было безразлично, кто кем стал. Богомол не задавался такими вопросами. Он вообще не думал сло-

inslav

вами или образами. Он просто был. Был каплей в бесконечной реке, которая текла из одной необъятности в другую. Каждая капля этой реки была равна всей реке целиком, поэтому богомола ничего не заботило. Он знал про реку все – или, вернее, сама река жизни знала про себя все и текла через богомола, который, став Леной, позволил ей одним глазком взглянуть на это забытое человеком чудо» [Пелевин 2008: 58].

Создается впечатление, что гибридизацией образа Лены, как и всех остальных зооантропоморфных персонажей, Пелевин, хотя и фиктивными неомифологическими аргументами, побуждает читателя принять определенные общие места негативной антропологии. Дело в том, что главная предпосылка негативной антропологии, один из основателей которой – Фридрих Ницше с его учением о сверхчеловеке, вкратце сводится к убеждению, что человек не только не является венцом творения, но и во многом ниже животного[4]. Так, для Ницше человек – существо «самое больное и уродливое среди животных, он опасно отклонился от своих инстинктов жизни...» [Nietzsche 1999: 21]. В любом случае человек есть «нечто, что необходимо преодолеть» [Nietzsche 1980: 9]. По мнению М. Н. Липовецкого, в романах Пелевина, написанных после 2000 г. («Священная книга оборотня», 2004; «Шлем ужаса», 2005; «Empire V», 2006), в центре внимания оказывается как раз ницшеанская идея сверхчеловека, которую воплощают гибридные образы наподобие верволка, Минотавра и вампира. Сверхчеловек здесь существенным образом не отличается от монстра [Липовецкий 2008]. Героиня повести «Зал поющих кариатид» отнюдь не лишена монструозных черт, о чем речь пойдет ниже. Однако в негативную антропологию Пелевина она вписывается несколько иначе, чем вышеупомянутые образы: не стремлением к сверхчеловеческому, а регрессией к животному, как качественно высшей и несомненно более желательной форме жизни по сравнению с той, которую она вела обычным человеком. При этом выбор богомола на роль Другого в гибридном образе отнюдь не случаен. Помимо демонической сексуальности этого насекомого Пелевину в одинаковой мере интересна и его способность мимикрии, которая довольно значима для имплицитного мировоззренческого плана данной повести. Впрочем, этот мотивный комплекс присутствует и эксплицитно при формировании образа

[4] Непосредственные аргументы в пользу негативной антропологии Пелевин высказал в интервью «Известиям» (27.03.2009) по поводу своего романа «Empire V»: «Люди даже смутно не понимают сил, которые управляют их жизнью. Они не понимают смысла своей эволюции. То, что называют "прогрессом", опустило человека гораздо ниже живущего на свободе животного. Образ жизни зверя – есть экологически чистую пищу, жить в самых подходящих для организма климатических условиях, много двигаться и никогда ни о чем не волноваться – сегодня доступен только ушедшему на покой миллионеру. А обычный человек всю жизнь работает, высунув язык от усталости, а потом умирает от стресса, успев только кое-как расплатиться за норку в бетонном муравейнике. Единственное, что он может – это запустить в то же колесо своих детей» [Пелевин 2009].

inslav

Лены: к примеру, застывшая под действием препарата Мантис-Б, под слоем тонизирующего зеленого крема Лена превосходно вписывается в интерьер малахитового зала, не отделяясь от своего каменного фона. Уподобившись зеленой каменной колонне, как и богомол, она мимикрийно полностью сливается со своей средой.

По мнению Р. Кайуа, работу которого о богомоле Пелевин тщательно изучал, мимикрия жука прекрасно демонстрирует «желание человека вновь обрести изначальную бесчувственность материи – желание, сопоставимое с пантеистической концепцией растворения в природе» [Кайуа 2003: 76]. Дело в том, что «живое существо страдает от разности уровней между ним и средой» [Кайуа 2003: 77]. Опираясь на психоанализ Фрейда, французский философ видит в мимикрии тягу к смерти, стремление всего живого к возврату в неживое, другими словами, тенденцию любого живого организма, включая человека, восстановить свое первоначальное (неживое, неорганическое) состояние. Сам Фрейд в своей известной работе «По ту сторону принципа удовольствия» (1920) усматривал в этой тенденции «органическую эластичность» всех живых существ, а их «стремление к уменьшению, сохранению в покое, прекращению внутреннего раздражающего напряжения...» [Фрейд 2012] помимо инстинкта смерти называл и принципом нирваны.

Напомним, что этим центральным понятием буддистского учения, обозначающего «”замирание“ тяги к жизни или желания выжить, состояние освобождения от страданий вечного кругооборота событий и перерождений» [Veljačić 1984: 226], занимался и Пелевин с самого начала своего литературного творчества. Мотив богомола с его способностью мимикрийно слиться со своей средой и словно в ней раствориться, судя по всему, мог послужить Пелевину символом крайнего самоупразднения, крайней самоотмены главной героини как человеческого существа.

Эскапистское настроение повести, завершение ее бегством из человеческого мира находится в полном соответствии с положениями негативной антропологии Пелевина, которая, как мы видим, сбрасывает человека с иерархически высшей точки на лестнице живых существ, показывая его земное существование далеко не в лучшем свете. Таким образом, повесть не лишена общественно-критической заостренности. Дело в том, что человеческий мир, каким его описывает Пелевин в этом произведении, мир, наполненный надменными олигархами, генералами и агентами тайных служб, мир, в котором человеческим мозгом манипулируют не только оглупляющими рекламными призывами, но и техникой боевого НЛП (нейролингвистического программирования), мир, в котором процветают проституция, коррупция и безудержное пот-

inslav

ребительство, не говоря о многих других неприглядных явлениях, безусловно, не место, о котором стоило бы слишком сожалеть[5].

Не задерживаясь более на негативной антропологии Пелевина, я затрону проблему гибридизации его образов с еще одного, совершенно иного – поэтическо-эстетического ракурса. Дело в том, что гибридную идентичность «поющей кариатиды» Лены, в которой человеческий компонент постепенно вытесняется животным, можно было бы объяснить также склонностью Пелевина к необарочной поэтике. Насколько мне известно, М. Н. Липовецкий в научной литературе одним из первых указал на наличие необарочных черт в прозе Пелевина. Вообще, определением «необарокко» Липовецкий обозначает одну из значимых тенденций русской литературы последних десятилетий XX и начала XXI вв., которая основывается на принципах, близких барочной поэтике XVII и XVIII вв., и наряду с концептуализмом существенно определяет картину постмодернизма в России. Необходимо попутно подчеркнуть, что у Липовецкого были предшественники в установлении аналогий между барокко и постмодернизмом. Так, с одной стороны, он ссылается на книгу «Советское барокко» (1982/2003) П. Вайля и А. Гениса, а с другой – на работы Омара Калабрезе (1987/1992), Кармен А. Видал (1993), И. Ильина (1998), Ангелы Ндалианис (2004) и некоторых других авторов, которые еще до него в своих исследованиях постмодернизма пользовались понятием необарокко. Ни у Липовецкого, ни у его предшественников употребление этого понятия не поддерживается какой-либо циклической интерпретацией культурного развития, предполагающей более или менее правильное чередование так называемых барочных и классических периодов. Его не сопровождает и отрицательное понимание барокко как декадентной фазы каждого большого исторического стиля. Однако у многих из указанных ученых, а в первую очередь у Омара Калабрезе, внесшего наибольший вклад в систематическую разработку темы необарокко, атрибуты «барочный» и «классический» рассматриваются не как периодизационные определения, обозначающие два последовательных этапа культурного развития, а как ценностно нейтральные типологические константы. В этом смысле, по мнению Калабрезе, возможно даже их сосуществование в едином литературно-историческом контексте [Calabrese 1992: 194].

Как видно, данный исследователь отказывается от исторического мышления в пользу категоризации, так что понятия барочного и классического, абстрагированные от конкретного времени и пространства,

[5] Интересный анализ повести «Зал поющих кариатид», в которой помимо всего прочего значительное место отведено критической картине современного российского общества и культуры, дает Ясмина Войводич в своей книге «Три типа русского постмодернизма», в главе, посвященной творчеству Пелевина [Vojvodić 2012].

inslav

используются в качестве чисто морфологических категорий, определяемых, как правило, одна через другую или, точнее говоря, одна в оппозиции к другой. Так, по мнению Калабрезе, классическими необходимо считать стабильные, упорядоченные, правильные и симметричные формы, а барочными, наоборот, нестабильные, неупорядоченные, неправильные и асимметричные. Исходя из указанных положений и придерживаясь формалистического подхода к проблеме, во вступлении к своей книге «Необарокко: Знак времени» (*Neobaroque: A Sign of Times*, 1992) он с готовностью заявляет: «Легко сказать, из чего состоит 'нео-барокко': это поиск и оценка тех форм, в которых выражена утрата целостности, тотальности и системы в пользу нестабильности, многомерности и перемены» [Calabrese 1992: 12].

В данной статье термин «барокко» будет пониматься отнюдь не как внеисторическая типологическая константа, а как конкретный исторический стиль, распространенный в литературе и искусстве многих европейских стран в XVII и XVIII вв. И термин «необарокко» также будет употребляться здесь как хронологически точно очерченное понятие, ограниченное в своем историческом объеме периодом с 80-х гг. XX в. по первое десятилетие XXI в., как, впрочем, его употребляли и все вышеуказанные авторы. Уже отмечалось, что этот термин был введен в дискуссию о постмодернизме для обозначения явлений западной и русской культуры указанного периода, стоящих в близких аналогиях с барочной культурой XVII и XVIII вв. Часть исследователей (Калабрезе) занята поисками этих аналогий в основном в области формы и формообразующих приемов, в то время как другие ученые (К. Видал, А. Ндалианис, И. Ильин, М. Липовецкий) допускают их нахождение и в области идейных и мировоззренческих позиций. Так, например, во многих исследованиях, опирающихся на достижения так называемых наук о духе (*Geistesgeschichte*), настойчиво подчеркивается, что ощущение театральной призрачности, неаутентичности и эфемерности жизни, типичное для барочного мировоззрения, снова обозначилось в обществе конца XX – начала XXI столетия. Емко выраженное барочными метафорами «весь мир – театр» и «жизнь – это сон», оно имеет свои постмодернистские параллели, например, в размышлениях Ги Дебора об обществе спектакля (ср. «Общество спектакля», 1967) или Жана Бодрийяра о симулякрах (ср. «Симулякры и симуляция», 1981) – если уж говорить о самых известных именах в области философии второй половины XX в.

Вследствие ограниченного объема работы я не буду углубляться в систематический анализ отличительных черт необарокко. Остановлюсь лишь на тех его характеристиках, то есть совпадениях с историческим барокко, которые, как мне кажется, могли повлиять на прием гибри-

inslav

дизации образа в повести Пелевина. Начну с утверждения, что гибридные образы, состоящие из гетерогенных и несовместимых компонентов человека и животного, можно считать необарочными созданиями *par exellence*. Дело в том, что в процессе их оформления в действие словно вновь вступают основные принципы барочной поэтики, среди которых в первую очередь необходимо упомянуть принцип соединения несоединимого (*concordia discors*). По мнению теоретиков барокко, например, Эмануэле Тезауро или Бальтазара Грасиана, реализация этого принципа в художественном произведении возможна благодаря особому человеческому достоинству – остроумию или ингениозности (итал. ingegno, испан. agudezza), считающемуся истоком поэтического творчества. Интересно, что в поэтических трактатах XVII в. указанная интеллектуальная способность нередко определяется ее собственными эффектами в плане текстовых структур, то есть, как соединение несоединимого. Если, к примеру, посмотреть, как Эмануэле Тезауро в своей книге «Подзорная труба Аристотеля» (1654) объясняет понятие остроумия, то можно увидеть, что для него примером соединения несоединимого служат как раз гибридные мифологические образы: «Оно (острумие) сливает женщину с обличьем рыбы и создает сирену как символ ласкательства, соединяет туловище козы со змеей и образует химеру – иероглиф, обозначающий безумие. Поэтому некоторые из философов древности называли остроумный замысел частицею божественного разума, другие же – даром, ниспосланным богом тем, кого он возлюбил более других» [Тезауро 1964: 626].

Итак, главная героиня повести «Зал поющих кариатид» заслуживает атрибут необарочного образа прежде всего благодаря своей гибридности, в которой неожиданно и остроумно соединяются несоединимые черты человека и насекомого. Притом это ингениозное и по сути чудовищное соединение несоединимого вызывает у современного читателя эффект, к достижению которого несколько столетий тому назад стремились и барочные писатели. Речь идет об эффекте, который в барочных поэтиках чаще всего носит название «meraviglia», обозначая изумление, удивление, возможно, даже эстетический шок читателя, столкнувшегося с чем-то совершенно новым по сравнению с традиционными эстетическими нормами. Уточним: о героине Пелевина мы могли бы без колебаний сказать, что на читателя она производит шокирующее впечатление, ибо в своей гибридности она чудовищна и монструозна.

Дело в том, что гибриды, состоящие из человеческого и животного компонентов, похожи на монстров уже потому, что согласно общепринятым системам классификации не подходят ни под одну из рубрик: они и не люди, и не животные и как таковые чудовищны и непостижимы

inslav

(ср. [Фуко 1977: 216–224]). Согласно мнению английского теоретика повествования Эндрю Гибсона, «идея чудовищности включает разрыв с господствующим в природе порядком <...> Чудовищность переходит метафизические, подчеркнуто символические границы, устанавливающие все категории и классификации, по которым одно существо отличается от остальных» [Gibson 2002: 63].

Однако, монстры будоражат творческое воображение барочных и постмодернистских художников не только своей познавательной неприемлемостью, но и своей спектакулярностью, так как предоставляют возможность для многочисленных и визуально исключительно интересных «фигуративных новаций» [Calabrese 2006: 21]. Так, Калабрезе среди возможных этимологических значений слова «монстр» прежде всего справедливо выделяет «идею спектакля, поскольку монстр *демонстрирует* сам себя как нечто, находящееся вне нормы (“монстр”)» [Calabrese 1992: 92].

Когда речь идет о героине Пелевина, ее маскировка под зеленую каменную кариатиду в любом случае спектакулярна, т.е. театральна в буквальном смысле слова (перед посетителями подземного борделя она что-то представляет и играет). Однако до какой степени в процессе своей гибридизации она становится спектакулярной вследствие превращения в монстра, понять нелегко, ибо не ясно, совершался ли этот процесс исключительно в ее субъективном внутреннем пространстве или же ее гибридное состояние объективизировалось, проявляя себя физически. Можно лишь с уверенностью утверждать, что, перешагнув в конце повести границы человеческой этики, она превращается в психического монстра, в *monstrum in animo*. Тем самым она полностью вписывается в тенденции необарочного искусства, действующие начиная с 90-х гг. до настоящего времени. Как точно подметил Калабрезе, «пока в восьмидесятые мы все еще трепетали перед *Чужим (Alien)*, в девяностые появился Ганнибал Лектер, то же чудовище, но в визуальном облике известного профессора, абсолютно приемлемом и не вызывающим сомнений <...> После того, как за последние несколько десятилетий была исчерпана иконография монструозности, нам не остается ничего другого, как запустить социальных чудовищ, пугающих нас теперь своей кажущейся нормальностью» [Calabrese 2006: 21].

И, наконец, следом необарочного вкуса следует считать и тот факт, что важнейшей составляющей гибридного персонажа у Пелевина выступает мотив насекомого, который, как указывает Наталия Злыднева в своей статье «Инсектный код и абсурд в авангарде», является исключительно популярным топосом барочной литературы и живописи: «В литературе барокко мотив насекомых чрезвычайно распространен. Его

inslav

отдаленные отголоски мы находим в переложениях басен Лафонтена (и еще раньше Эзопа) И. Крыловым. Очевиден огромный пласт традиции в метафорическом переносе мотивов Стрекозы и Муравья» [Злыднева 2008: 157].

Если говорить о живописи, достаточно вспомнить многочисленные натюрморты голландских и фламандских художников XVII в., в которых наряду с мотивами цветочных букетов или фруктовых корзин нередко изображены и насекомые. Я имею в виду таких мастеров барокко, как Амброзиус Босхарт Старший, Бальтазар Ван дер Аст, Якоб Маррел, Ян ван Кессель и другие. На картинах этих художников ничтожные и крохотные существа наподобие мухи, кузнечика, таракана и других невзрачных жучков наделены исключительно богатым символическим значением, т. е. они переключают любование роскошной красотой изображенных плодов или цветов на размышления о преходящем характере и иллюзорности красоты, о тщеславии и пустоте земных наслаждений, и прежде всего о быстротечности жизни и неизбежности смерти.

Выше уже говорилось о специфической семантике богомола. В конце следует упомянуть еще одну его конститутивную особенность, которую он разделяет со всеми остальными насекомыми, включая барочных – помимо их недолговечности это и деперсонализированность. Опираясь на интересную работу О. Хансен-Лёве «Мухи русские, литературные», можно было бы принципиально утверждать, что «насекомые не обладают признаком персональности или индивидуальности» [Хансен-Лёве 1999: 99]. Именно эта деперсонализированность богомола во многом обогащает значение гибридного образа Пелевина. Дело в том, что с переходом в мир богомола Лена освобождается от груза собственной личности, а тем самым, по мнению автора, и от всех человеческих иллюзий.

Литература

Злыднева 2008 – *Злыднева Н. В.* Инсектный код и абсурд в авангарде // Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М., 2008.

Кайуа 2003 – *Кайуа Р.* Богомол // Миф и человек. Человек и сакральное. М., 2003.

Липовецкий 2008 – *Липовецкий М.* Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М., 2008.

Минц 2004 – *Минц З.* О некоторых ‘неомифологических’ текстах в творчестве русских символистов // Поэтика русского символизма. СПб., 2004.

Неклюдов 1982 – *Неклюдов С. Ю.* Оборотничество // Мифы народов мира: Энциклопедия. Т. 2. М., 1982.

Пелевин 2008 – *Пелевин В. П.* Прощальные песни политических пигмеев Пиндостана. М., 2008.

Пелевин 2009 – *Кочеткова Н.* Писатель Виктор Пелевин: «Вампир в России больше чем вампир» // Режим доступа: http//takoe.blox.ua/2009/03/Viktor-Pelevin-Intervyu.html.

inslav

Руднев 1999 – *Руднев В. П.* Неомифологическое сознание // Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М., 1999.

Тезауро 1964 – *Тезауро Э.* Подзорная труба Аристотеля (Об остроумии) // Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964. Т. 2.

Фрейд Интернет-ресурс – *Фрейд З.* По ту сторону принципа удовольствия // Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/freyd/po_storphp.

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

Хансен-Лёве 1999 – *Хансен-Лёве О.* Мухи – русские, литературные // Утопия чистоты и горы мусора = Utopia czystości i góry śmieci (Studia litteraria Polono-Slavica. T. 4). Warszawa, 1999.

Bauman 2009 – *Bauman Z.* Identitet. Razgovori s Benedettom Vecchijem. Zagreb, 2009.

Calabrese 1992 – *Calabrese O.* Neo-Baroque. A Sign of the Times. Princeton, 1992.

Calabrese 2006 – *Calabrese O.* Interview // Kontura Art Magazin. 2006. № 88.

Gehlen 2005 – *Gehlen A.* Čovjek. Njegova narav i njegov položaj u svijetu. Zagreb, 2005.

Gibson 2002 – *Gibson A.* Pripovijedanje i čudovišnost // Politika i etika pripovijedanja. Zagreb, 2002.

Martin 2008 – *Martin J.* Identitet // Kulturna geografija. Kritički rječnik ključnih pojmova. Zagreb, 2008.

Nietzsche 1980 – *Nietzsche F.* Tako je govorio Zaratustra. Knjiga za svakoga i ni za koga. Zagreb, 1980.

Nietzsche 1999 – *Nietzsche F.* Antikrist. Prokleto kršćanstvo. Zagreb, 1999.

Todorov 2010 – *Todorov C.* Uvod u fantastičnu književnost. Beograd, 2010.

Veljačić 1984 – *Veljačić Č.* Nirvana // Filozofijski rječnik. Zagreb, 1984.

Vojvodić 2012 – *Vojvodić J.* Tri tipa ruskog postmodernizma. Zagreb, 2012.

inslav

Р. Бобрык
(Сельдце)

Кентавры в польской поэзии XX века

Происхождение мифических кентавров не совсем очевидно[1]. Неоспоримым фактом (если в мифологии что-нибудь можно считать неоспоримым) считается, что их пращуром был Иксион, который произвел на свет (с тучей, принявшей облик Геры) или кентавров, или же их предка[2] – Кентавроса. С анатомической точки зрения, кентавры являются антропоморфными гибридами. Это дикие полулюди-полукони[3]. Их родиной была горная Фессалия, из которой они были вытеснены после того, как их победил Геракл [Мифы 1987: 638]. Они занимались прежде всего охотой (мясо убитых зверей они поедали в сыром виде), а также похищали женщин (наиболее известные тому примеры – попытка похищения Нессом жены Геракла – Деяниры, или такая же попытка похищения Гипподамии, молодой жены породненного с кентаврами Пирифоя во время пира после их бракосочетания) и нимф, поэтому их считали отличающимися особой похотью, «буйным нравом и невоздержанностью» [Мифы 1987: 638]. Исключение составлял лишь Хирон, воспитатель Геракла и Ахиллеса, известный своей ученостью и тем, что он знал тайны будущего[4].

Самим популярным среди связанных с кентаврами мотивов древнего искусства и литературы является кентавромахия, т. е. битва Лапифов

---

[1] Не совсем ясно и происхождение самого слова «кентавр». Если выводить его из греческого языка, тогда следует ожидать связей с быком (гр. ταύρος), но иконография таких связей не подтверждает. Роберт Грейвс, в свою очередь, склонен считать, что «*kentauros* вероятнее всего родственно латинскому *centuria*, означающему „военный отряд из сотни человек"» [Graves 1968: 51]. Такое толкование остается, однако, малодоказуемым, поскольку очень трудно найти какие-нибудь соотношения между числом 100 и мифическим кентавром. Тем более что и в латинском языке существует слово *taurús* 'бык'.

Грейвс пытается толковать и происхождение сказаний о кентаврах: «Лошади были посвящены луне, а танцы на деревянной лошадке, целью которых было вызывать дождь, стали источником легенд о кентаврах – полулюдях и полулошадях» [Graves 1968: 197].

[2] См., например, [Kubiak 1997: 357, 414–415]. Кубяк приводит две версии «возникновения» кентавров: «Одни считают, что туча, собственно, родила ему (Иксиону. – *Р. Б.*) Кентавра, другие – что через тучу и воздух на землю упало семя, и из него появился предок кентавров» [Kubiak 1997: 415]. Аналогичный рассказ см. у Грейвса: «Ложная Гера, названная затем Нефела, родила Иксиону Кентавра, отверженного всеми ребенка. Говорят, что, когда он вырос, магнесийские кобылы произвели от него на свет кентавров» [Graves 1968: 196]. О кентаврах см. также [Энциклопедия 1999: 232].

[3] «Они могут происходить от примитивных и, по-видимому, варварских скотоводов Фессалии, которые пасли свои стада верхом на лошадях» [Холл 1996: 291].

[4] По Грейвсу, Хирон был царем кентавров.

inslav

с кентаврами (которая вспыхнула во время вышеупомянутого пира после бракосочетания Пирифоя и Гипподамии). Относительно часто этот мотив встречается в живописи – начиная с древнейших времен (см. хотя бы росписи на античных вазах). Мотив кентавромахии изображался также на южных метопах Парфенона и в рельефах западного фронтона храма Зевса в Олимпии[5]. Кентавры и кентавромахия изображались и в европейской живописи – особенно в эпоху Возрождения и барокко. Здесь следует упомянуть хотя бы таких художников, как Пиеро ди Козимо, Сандро Боттичелли, Помпео Батони, Донато Крети, Пьер Пюже, Жан-Батист Реньо, а в новейшее время – Арнольд Беклин или Паз Винштейн.

Мотив кентавра встречается в поэзии польского романтизма. В программном стихотворении ранней стадии этой эпохи – «Оде к молодости» (*Oda do młodości*) Адама Мицкевича – борьба с кентаврами («Кто в младенчестве гидру задушит, / Подрастет – взнуздает кентавров, / Изведет из Тартара души, / Удостоится вечных лавров» [Мицкевич 1968][6] – «Dzieckiem w kolebce kto łeb urwał Hydrze, / Ten młody zdusi Centaury/ Piekłu ofiarę wydrze, / Do nieba pójdzie po laury» [Mickiewicz 1972: 29]) представлена как один из героических подвигов Геркулеса, благодаря которым он и был в конце концов включен в ряд бессмертных богов. В контексте всего стихотворения Мицкевича, в котором постоянно манифестируется культ молодости, борьба с кентаврами является, с одной стороны, следствием героического поступка Геракла-ребенка, а с другой – и своеобразным «источником» его будущих героических подвигов. Следует, однако, сказать, что с другой точки зрения, этот мотив не играет здесь какую-нибудь особенную роль и может быть свободно заменен любым другим мотивом из жизни героя[7].

Совсем иная ситуация представлена в стихотворении «Кентавры» (*Centaury*) Циприана Камиля Норвида:

Dla cnót, dla zasług, dla czynów powszednich,	Для каждой добродетели из ряда
Niebo ma nagród mnóstwo odpowiednich,	У неба есть особая награда.
A innym każda dyjademem świeci;	И все иной короной светят, ярки,
Nawet i cacka różne są dla dzieci!	А для детей есть разные подарки!..

[5] Если хотеть доискиваться мифологической мотивировки этих «локализаций», тогда вместо мифического описания самой кентавромахии (которое упоминается в рассказах о Тесее) следует обратиться к мифу о Геракле (который на самом деле является убийцей многих кентавров, но в самой кентавромахии не участвовал).

[6] Пер. П. Антокольского. Далее при наличии русского стихотворного перевода указывается имя переводчика и источник цитирования (*прим. ред.*).

[7] Тем более, что в стихотворении Мицкевича можно обнаружить некие неточности (Геракл задушил в детстве не Гидру, а двух змей). Кроме того, и сама борьба героя с кентаврами присутствует в мифе о Геракле как своеобразное добаление, а подвиги героя перечисляются разными авторами в разной последовательности.

inslav

– Lecz pokolenia na wyspach zdziczałe,
Gdzie umysł twardym skamieniał odłogiem,
Wszystko, co nie jest, jak poziom ich, małe,
Umieją tylko zwać Panem! zwać Bogiem!
Różnic tam nie ma… zaś ludzi się ceni,
Czy doścignieni?? – albo prześcignieni??

[Norwid 1968: 317]

– Но те, чей слабый ум, забыв о многом,
Дичал и каменел на островах,
Все называют Господом и Богом –
Все, что не так мало, как их размах.
Там нет различий… там о людях судят:
«За мною?», «Рядом?»,
«Впереди ль он будет?»

[Норвид 2002: 139–140][8]

Дело здесь не только в том, что мотив кентавра здесь, в отличие от стихотворения Мицкевича, является (как это видно уже по заглавию) ключевым для всего произведения. Весь текст буквально интерпретирует мифологические предания о полулюдях-полуконях. Одновременно его, по всей вероятности, можно рассматривать как метафору современного автору человечества. Мы имеем здесь дело с четко обрисованным противопоставлением двух миров: мира человечества и мира «pokoleń na wyspach zdziczałych» и обязывающих в этих мирах ценностных систем. Последние две строки относятся к системе ценностей мира «pokoleń zdziczałych». Трудно, однако, избежать впечатления, что их можно соотнести и с современным миром. А в таком случае кентавры являются метафорой всего человечества...

По сравнению с интеллектуальным, глубоким стихотворением Норвида, в сонете «Кентавр и женщина» (*Centaur i kobieta*) Люциана Рыделя мотив кентавра концептуализован более традиционно:

CENTAUR I KOBIETA

Gwiazdy bledną. Powiewnym oparem nakryta
Równina w dal się ciągnie gładka, nieskończona,
Aż gdzieś, kędy – jak rzeka ognistoczerwona –
Pod zielonawym niebem krwawa pręga świta.

Cisza. Nagle po rosie zagrzmiały kopyta,
Głośny jęk się rozlega i bez echa kona,
Grzbiet koński we mgle miga i białe ramiona
I płowa struga włosów na wietrze rozwita.

Ponad tą jasną głową i tym śnieżnym ciałem,
Koło którego śniade ramię się oplata,
Chyli się inna głowa ciemna i brodata:

[8] Пер. Ю. Покровской.

inslav

To Centaur, co kobietę w objęciu zuchwałem
Nagą, mdlejącą niesie rozhukanym cwałem –
…Nikną w mgłach… tętent cichnie…
lecą na kraj świata…
[Rydel 2003: 69].

Если в типичном сонете две первых строфы имеют описательный характер, а две следующих – рефлексирующий, то стихотворение Рыделя не совсем ответствует этим правилам, поскольку оно целиком описательно. Вместо традиционного разделения на уровне содержания определенных частей здесь происходит уточнение описываемой сцены. Сначала описывается лишь обстановка действия (строфа 1), потом следует описание самого (внезапного и первоначально не идентифицированного) происшествия (строфы 2–3), в конце же определяется / называется это происшествие (строфа 4).

Главные герои – кентавр и женщина – в мире стихотворения в некотором смысле антагонистичны. Женщина имеет «белые плечи», «светлую голову» и «снежное тело». Она обнажена и обессилена. В отличие от нее, кентавру свойственен динамизм, сила и дикость. Его копыта «загремели», а он сам мчится, «разошедшись вскачь». У него «темная и бородатая» голова и «смуглое плечо». Такой образ кентавра прямо продолжает мифические предания о нем. Мотив кентавра включается при этом в ряд эротических символов, к которым так охотно прибегали художники эпохи модернизма. Свойственная кентавру (мужская) сила и неукротимая похоть созвучны хотя бы высказываниям Станислава Пшибышевского.

В напечатанном впервые в 1936 году стихотворении «О кентаврах» Зузанны Гинчанки кентавр, который соединяет в себе человеческое и звериное, является моделью соединения страстей и мудрости.

O CENTAURACH

Ścierają się rym o rym ostrzone wiersze ze szczękiem
- nie ufaj ścisłym rozmysłom, by żaden cię nie opętał,
- nie ufaj palcom jak ślepcy,
ni oczom jak sowy bezrękie –
oto głoszę namiętność i mądrość
ciasno w pasie zrośnięte
jak centaur. –

Wyznaję dostojną harmonię męskiego torsu i głowy
z rozrosłym ciałem ogiera i cienką pęciną nogi –
- do żeńskich chłodnych policzków

inslav

i kłębów okrągłych kobył
galopują wspaniałe centaury
w dzwonie podków z łąk mitologii.

Ich namiętność skupioną i mądrą
i ich mądrość płomienną jak rozkosz
odnalazłam w dostojnej harmonii
i stopiłam w pasie i sercu.

Popatrz:
namysł
o twarzy antycznej
zgrzanym koniom zawierzył swą boskość,
jak spętane rumaki po jaskrach
drżące zmysły pędzą po czerwcu[9].

Мифический (даже в буквальном смысле, поскольку лирический субъект стихотворения откровенно говорит о «галопе кентавров из лугов мифологии») кентавр является при этом не столько моделью соединения страстей и мудрости, сколько метафорической моделью творчества субъекта-поэта. Причем в воображении последнего происходит полная «переоценка» (своеобразная замена полюсов). Страсти поэт рассматривает в категориях умственных свойств и определяет их как «сосредоточенные (внимательные) и мудрые». Тем временем мудрость определяется в высказывании лирического «я» в категориях, связанных с областью телесности / чувственности (она «огненная как вожделение»).

Совсем по-другому концептуализируется мотив кентавра в стихотворении Мечислава Яструна «Кентавры» (*Centaury*), в котором автор, по всей вероятности, обращается к опыту и образам Второй мировой войны[10]:

CENTAURY

Stalowi, na motocyklach, zrośnięci
Z motorem, jak ich mowa żelazna warczącym,
Pędzą pod wiatr dwugłowi i w pędzie przegięci,
Swój zmotoryzowany cień wloką po łące.

[9] Стихотворение впервые напечатано в журнале *Skamander* (1936. Z. 1. S. 21). Цит. по [Ginczanka 1991: 73].

[10] Стихотворение напечатано в изданном в 1944 году в Люблине сборнике «Время под стражей» (*Godzina strzeżona*), в которой попали стихотворения написанные с 1941 по 1944 годы (поэт жил тогда в оккупированной немцами Варшаве).

inslav

Las cwałuje ku nocy – i przed miastem czarnym
Zatrzymuje się burza jego drzew jak wryta –
Jaskinia snu i zbrodni, gdzie leżą centaury;
Śpią, a w ich czaszkach konie krwi biją kopytem –

W łańcuch okute myśli, żarłoczne marzenia,
W twarzach zastygłych szary połysk rewolwerów,
Tym straszliwsi, że zmogła ich siła ciążenia,
Wyłuskała z mundurów, krzyżów i orderów.

O, jakże to być może, że wy także śpicie?!
Sen, jak dzień zwykły, innym zamyka powieki,
Śpią i budzą się co dzień w wąskim łóżku z życiem,
Jak gdyby powracali z drogi niedalekiej.

Lecz wy? Wy także śpicie? Co się wam śnić może?
Gdy snu powietrzne przęsło przywalą i skruszą
Trupy pomordowanych, gdy okrwawią łoże
I noc zaświeci w oczy wywleczoną duszą.

Śpijcie! Dusze zgaszone jak u aut latarnie,
Zanim ciał rozdzieranych obudzi was pożar,
Kiedy wyrwani z siebie, dusząc się w męczarni,
Śmierć swą ujrzycie, jeszcze śpiący, w słońcu noża!

[Jastrun 1975: 200].

В мире стихотворения Яструна определение «кентавры» употребляется для описания / названия (а тем самим и определения сущности) едущих (а потом расположившихся биваком / спящих в лесу) мотоциклистов. Причем они определяются не только как «кентавры». Сходство между мотоциклистами и мифическими существами строится и по принципу аналогической конструкции. Если древние кентавры – это лошади с человеческим туловищем и головой, то эти мотоциклисты даются как «сросшиеся / С мотором». Кроме того, отрицательный и страшный/угрожающий образ мотоциклистов возникает еще и потому, что они определяются как «двухголовые», т. е. как будто «гибридно» и одновременно «ненормально» (что само по себе обычно считается в культуре негативным определением)[11]. Так же, в отрицательном ключе, следует интерпретировать и другие свойства этих современных

[11] На бытовом уровне это следует просто из факта, что солдаты-мотоциклисты ездили обычно вдвоем – водитель и напарник-пулеметчик (часто в коляске-прицепе). Одновременно впечатление двухголовости может вызывать и защитная каска-шлем. Нельзя исключить и типично польскую ассоциацию времен разделов, т. е. с двуглавыми имперскими орлами.

inslav

кентавров – в их головах/черепах «кони крови бьют копытом», т. е. их ум (психика) имеет звериные черты. Их «звериность» и чувство страха, которое они вызывают, углубляется в глазах лирического субъекта, с одной стороны, еще и фактом, что это, даже почти вопреки ожиданиям, просто люди, а с другой то, что у них «в цепи закованные мысли» (т. е. что они не думают самостоятельно или же вообще отказываются думать). Отсюда и удивление, что мотоциклисты, которые (из-за своих поступков) должны видеть во сне только смерть, свои жертвы, вообще в состоянии спать[12].

По-разному можно при этом рассматривать начало второй строфы. Если принять, что речь идет здесь о настоящем/реальном «лесе», то его следует считать отрицательно осмысляемым («Лес галопирует к ночи –... / Останавливается гроза его деревьев.... – / Пещера сна и преступлений») пространством/локусом кентавров-мотоциклистов. Но возможна и другая интерпретация – лес, который получает в высказывании лирического субъекта динамические свойства и черты чего-то живого, можно рассматривать и как метафорическое определение самих мотоциклистов.

Что же касается моторов, то они являются здесь в каком-то смысле похожими на своих «всадников» (звук мотора похож на «железный язык» мотоциклистов[13]).

Мотоциклисты-кентавры в стихотворении Яструна осмысляются в категориях опасных и смертоносных существ. Прибегая для этого описания к мотиву кентавра, поэт обращает внимание прежде всего на звериные свойства мифических полулюдей-полуконей[14].

---

[12] С другой же стороны, именно сон приведет, по мнению говорящего «я», мотоциклистов к уничтожению.

[13] Хотя бы на этом основании можно предполагать, что речь идет здесь о немцах, язык которых на польский слух воспринимается (и устойчиво опреределяется) как жесткий, твердый, гортанный.

[14] С одной стороны, аналогично, с другой же, по-другому происходит осмысление мотива кентавра в поэтической прозе «Кентавр» (*Centaur*) Антония Матушкевича:

Centaur

Trzymając się cienkich rzemieni, jakby uczył się pływać na głębokiej wodzie, chłopiec wchodzi do lasu za koniem wlokącym uprząż do ściągania drzewa. obok dwa psy. zgodny ruch wśród powtarzających nieruchomość pni opina wspólną skórą to stworzenie, w którym krew ludzka jest w mniejszości.

Wyciągnięte palce zanurzają się w sajdaku, wśród świerków.

30 kwietnia

(Цит. по [Matuszkiewicz 1986: 48]).

Аналогия заключается в том, что и здесь мотив кентавра употребляется в связи с полным соединением двух разных существ – в данном случае, казалось бы, именно как и в случае мифических кентавров, человека и лошади/коня. Но если мифические кентавры – это отдельные и с определенной точки зрения «однородные» существа, то в случае прозы Матушкевича это соединение (а следовательно – употребление для его описания определения «кентавр») возникает из-за точного взаимодействия/синхронизации движений двух отдельных существ – человека и лошади.

inslav

В датируемых 1970-ми годами стихотворенях «Кентавры» (*Centaury*) Ярослава Марека Рымкевича и «Кентавр» (*Centaur*) Станислава Гроховяка кентавр употребляется в своем «типичном» смысле, т. е. как мифическое существо. Правда, и в одном, и в другом стихотворении мы имеем дело с противопоставлением этих существ человеку (или же вообще человечеству), тем не менее, далеко не одинаковым образом. Поэтому и следует рассматривать их отдельно.

В стихотворении Рымкевича темой двух первых строф являются мифические кентавры. В третьей строфе субъект обращается к неопределенному «ты», высказывая своеобразное пророчество, в котором предсказывается человечеству такое же уничтожение, как и гибель мифических кентавров.

CENTAURY

Tam, gdzie urwiska i skalne szczeliny,
Gdzie w górę biegnie las wielopiętrowy,
Dzikie centaury mają swe festyny
I noszą wieńce zielone lub płowe.

Nieznane tobie dzieją się tam czary.
Flet wiedzie taniec błyskających rogów
I przebiegają za liści kotarą
Nagie plemiona, wzgardzane przez bogów.

Wiedz, w mrocznym centrum twej cywilizacji
Zbiegłe centaury czekają w gęstwinie;
Aż kiedyś wyjdą z lasów izolacji
I plemię ludzi, jak centaury, minie

(цит. по [Rymkiewicz 1976: 68]).

Первая строфа является просто описанием места проживания и самой жизни главных кентавров, которые, как известно, жили в горах Фесалии.

Во второй строфе имеем, с одной стороны, дело с продолжением введенной в начале темы, но с другой, вводятся здесь и новые элементы мира (адресат высказывания лирического субъекта).

В направленном к подразумеваемому как все человечество (в последней строке прямо говорится о «человеческом роде / племени») адресату («ты») выстраивается аналогия между судьбой мифических кентавров и будущим людей. Эта аналогия станет еще отчетливее, если учесть факт, что во второй строфе определение «род / племя» относится к кентаврам.

inslav

Лирический субъект предсказывает человечеству судьбу кентавров. Таким образом, так построенную аналогию можно рассматривать как симптом крайного пессимизма в мышлении и отрицательной оценки современного мира (тем более что в первой строке речь идет о «мрачном центре цивилизации», в котором существует адресат высказывания)[15].

Совсем по другому происходит дело в случае стихотворения «Кентавр» Станислава Гроховяка. Первая разница состоит в том, что по сравнению со стихотворением Рымкевича имеется здесь дело со своеобразной «единичностью» заглавного «героя». Это различие переносится и на уровень семантики – если в стихотворении Рымкевича кентавры надо рассматривать как некую вымершую цивилизацию, то кентавр у Гроховяка является своеобразной абстрактной моделью (человечества). Приведем теперь текст стихотворения:

CENTAUR	**КЕНТАВР**
Mieć taki zad jak wypolerowana kula	Иметь такой зад как шар полированный
Nogi co rzadko	Такие ноги на которые редкий мясник
Ominie je rzeźnik	Не оглянется
Ciężar kanapy o stu poduchach	Весить с целый диван погребенный под сотней подушек
I duszę	И душу иметь
Kochać tak żarcie że trzeba trzech miednic	Так еду обожать чтоб потребовались три таза луженых
Chucią ogarniać nawet w dębach dziuple	А уж похоть чтоб даже дубовые дупла ее вызывали
Jak skoczyć to skoczyć z hukiem tarabanu	А уж прыгать чтоб с грохотом
I marzyć	И уметь помечтать
Nad kwiatkiem śpiewać	Петь уметь над цветком
Metafizykować	С метафизикой шашни крутить
Mówić o Plaucie	И о Плавте болтать
Rozmyślać co wstyd	О непристойностях размышлять временами
Ludzkość stworzyła ideę Centaura	Человечество Кентавра придумало
W dziwnie wnikliwej o sobie zadumie	Проницательно разглядывая себя
[Grochowiak 2001: 98][16].	[Гроховяк 1979: 40–41][17].

[15] М. Возьняк-Лабенец цитирует именно этот отрывок стихотворения «Кентавры» в поддержку тезиса, что в поэтическом мире Рымкевича « ситуация, в какой оказался [поэт/лирический герой], напоминает ситуацию жителей Римской империи, удивленных вторжению варваров, поскольку история ничему не учит, а может только повторяться» [Woźniak-Łabieniec 2002: 30–31]. Хочется здесь добавить, что стихотворение Рымкевича содержит в себе некое противоречие: с одной стороны, кажется, что кентавры угрожают человечеству/цивилизации («Zbiegłe <…> czekają w gęstwinie» [бежавшие кентавры выжидают в чащобе], а их выход равносилен уничтожению человечества), но с другой же – их (кентавров) уничтожение/гибель должны быть предостережением (или же своеобразной «моделью» прекращания) для этой же цивилизации/человечества.

[16] Стихотворение входит в состав поэтического тома «Раздевание ко сну» (*Rozbieranie do snu*, 1959).

[17] Пер. Б. Окуджавы.

inslav

Стихотворение Гроховяка состоит из четырех неравномерных строф – количество строк в определенных строфах колеблется в границах от 2 до 5, а количество слогов в строках – от 3 до 13.

Стихотворение неоднородно и на уровне семиотики речи лирического субъекта. Можно здесь выделить по крайней мере две отдельных части, а само «расслоение» текста происходит одновременно на разных уровнях.

Первую так выделяемую «часть» составляют три первых строфы, вторую же – заключающее все стихотворение двустишие. На грамматическом уровне первой части свойственно употребление неопределенных форм глагола (инфинитив). Во второй же части употребляется глагол в форме прошедшего времени («stworzyła» [сотворила / создала]). Такое различие глагольных форм в стиховом «пространстве» можно, по всей вероятности, рассматривать как своеобразную «подсказку», сигнал разного статуса этих частей речи лирического субъекта. И именно последняя строфа является здесь своеобразным метавысказыванием по отношении к предудущим строфам. Можно даже предполагать, что в обеих так построенных частях мы имеем дело с высказыванием или неоднородного субъекта, или же с высказываниями двух разных субъектов. Дело в том, что если три первых строфы построены с точки зрения самого кентавра либо принимаемого такую точку зрения субъекта, то последнее двустишие явлено уже с совсем внешней (по отношению к кентавру, а в некой степени и к человечеству) точки зрения (оно наделено большей дистанцией к теме высказывания).

Но, выделяемая нами первая часть стихотворения Гроховяка тоже внешне неоднородна на композиционном уровне.

Две первых строфы построены здесь по тому же «образцу» – все высказывание касается типично «звериных», «бытово-физиологических» свойств кентавра, в то время как последние (самые краткие, при этом обе состоящие из 3 слогов) строки этих строф касаются его духовных свойств (там говорится, что он имеет душу и мечтает). Такое сходство на уровне композиции (причем с определенной точки зрения обе строфы можно рассматривать как «тождественные»/«синонимичные» на уровне семантики) дополнительно углубляется фактом анафорического союза «I / И» („I duszę”, „I marzyć”). И в одном, и в другом случае этот союз играет такую же роль – он является сигналом прекращения перечисления черт кентавра. В обоих же случаях эти последние свойства – судя по синтактической позиции – являются лишь свойственным дополнением его существа. Но если же эти черты рассматривать с другой точки зрения, тогда они будут являться оппозицион-

inslav

ными по отношении к прежне упоминаемым чертам. Таким образом, душевный элемент здесь противоречит типично звериным свойствам.

При всех структурных сходствах двух первых строф отчетливо и их семантическое разнообразие. Вторая строфа является, с одной стороны, на самом деле логическим продолжением первой (она уточняет ее содержание), но с другой стороны, ее можно рассматривать как эффект своеобразной трансформации первой строфы. Первые строки первой строфы перечисляют (описывают) внешнее, физические свойства заглавного «героя» (зад/круп, ноги, вес), а в виде свойственного дополнения здесь упоминается, что у него есть и душа. Во второй же строфе первые строки перечисляют «свойства» будущее результатом это физичности кентавра, а возможность мечтать является простым последством того, что у него есть и душа.

Что касается третьей строфы, то она целиком относится к душевному элементу в его разных видах (восхищение от красоты мира/природы, размышления об существовании, моральных проблемах и о литературе).

Последнее двустишие высказывается с внешней по отношении к описываемому прежде миру точки зрения. Его темой является уже не кентавр как таковой, а некая «идея кентавра» (что еще более свидетельствует о метарефлексивности этой части стихотворения). Само же определение кентавра как «идеи» можно рассматривать по-разному. С одной стороны, с современной точки зрения его можно считать не реальным существом, а абстракцией, с другой же (одновременно) он является (в частности если учесть философию Платона) своеобразной «моделью» человечества. И таким образом концептуализируется кентавр в заключении стихотворения Гроховяка. Здесь он является чем-то выдуманным, фиктивным („Ludzkość stworzyła ideę Centaura”), а одновременно говорится, что именно такое выдуманное и фиктивное существо является моделью (выдумавшего/«создавшего» его) человечества. Тем самим и человечество является в мире стихотворения чем-то сложным. Оно с одной стороны обременено своей телесностью и связанными с ней чертами (тело как такое, голод и жажда, половое влечение), а с другой «снабжена» и звуковым элементом.

Гроховяк отчетливо «ссылается» здесь на конструкцию мифического кентавра, который соединял в себе эвериные (лошадиный) и человеческие (торс, голова и ум) элементы. Причем, так как и в случае мифического кентавра, с физиологоческими чертами связываются здесь прежде всего низовые области тела («лошадиная» часть кентавра) – зад, ноги, половые органы, желудок. Об анатомии «верхней части» не говорится вообще. Вместо этого в стихотворении речь идет о душе, а потом

inslav

о ее «свойствах» и признаках ее «наличия». Таким образом, и на этом уровне мы имеем дело со строением аналогии с дихотомической природой человека[18].

* * *

Если более старые концептуализации мотива кентавра в польской поэзии выдвигают на первый план звериные черты этого мифического существа (сильное половое влечение, динамизм, силу и жестокость), то общей чертой новейших стихотворений о кентаврах является такое их представляние, в котором строится отчетливая аналогия между кентавром / кентаврами и человеком / человечеством. Ясно при этом, что такое осмысляние происходит по-разному, хотя с другой стороны, его главной осью является обычно (рассматриваемая с разных точек зрения) двойственная природа мифического кентавра.

Литература

Гроховяк 1979 – Из современной польской поэзии: Станислав Гроховяк, Ежи Харасымович, Халина Посвятовская, Мариан Гжещак / Сост. и предисл. В. Британишского. М., 1979.

Мифы 1987 – Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. / Гл. ред. С. А. Токарев. М., 1987.

Мицкевич 1968 – *Мицкевич А.* Стихотворения. Поэмы / Вступ. ст., сост. и прим. Б. Стахеева. М., 1968.

Норвид 2002 – *Норвид Ц. К.* Пилигрим, или последняя сказка: Стихотворения, поэмы, проза / Ред.-сост. А. Базилевский. М., 2002.

Энциклопедия 1999 – Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М., 1999.

Ginczanka 1991 – *Ginczanka Z.* Udźwignąć własne szczęście: Poezje / Wstęp i opracowanie I. Kiec. Poznań, 1991.

Gizella 1980 – *Gizella J.* Szkoła winowajców. Kraków, 1980.

[18] Ради полноты картины напомним еще, что мотив кентавра встречается и в стихотворении Ежи Гизелли «Удавить кентавра» (*Duszenie centaura*):

Duszenie centaura

Nie drap mnie więcej za uszami
nie kłuj ostrogą do galopu

Nie podsuwaj na dłoni ziarna
nie chowaj za sobą sznura

Już wiem że wszystko co ludzkie
u zwierząt – jest mi obce

Jeszcze dyszę i wierzgam
jeszcze wiatr łapię w nozdrza

[Gizella 1980: 54].

В данном случае лирический субъект (человек) автоконцептуализирует себя, приписывая себе свойства лошади. Его «кентавровость» (упоминаемая в заглавии) состоит именно в таком способе самоосмысления – хотя он и человек, он усматривает в своей жизни (а точнее в том, как относится к нему тот, для кого предназначено его высказывание (по всей вероятности, женщина)) некие аналогии с лошадью...

inslav

Graves 1968 – *Graves R.* Mity greckie / Przełożył H. Krzeczkowski. Wstępem opatrzył A. Krawczuk. Warszawa, 1968.

Grochowiak 2001 – *Grochowiak S.* Poezje wybrane / Wyboru dokonał i wstępem opatrzył K. Karasek. Warszawa, 2001.

Hołda 1975 – *Hołda E.* Po latach świetlnych. Warszawa, 1975.

Jastrun 1975 – *Jastrun M.* Poezje zebrane. Warszawa, 1975.

Kubiak 1997 – *Kubiak Z.* Mitologia Greków i Rzymian. Warszawa, 1997.

Lebioda 2009 – *Lebioda D. T.* Centaury. 2009. Режим доступа: http://lebioda.wordpress.com/2009/05/22/centaury.

Matuszkiewicz 1986 – *Matuszkiewicz A.* Góry Kamienne. Kraków, 1986.

Mickiewicz 1972 – *Mickiewicz A.* Wiersze. Warszawa, 1972.

Norwid 1968 – *Norwid C.* Pisma wybrane. T. 1. Wiersze / Wybrał i objaśnił J. W. Gomulicki. Warszawa, 1968.

Rydel 2003 – *Rydel L.* Wybór poezji. Kraków, 2003.

Rymkiewicz 1976 – *Rymkiewicz J. M.* Wybór wierszy. Warszawa, 1976.

Woźniak-Łabieniec 2002 – *Woźniak-Łabieniec M.* Klasyk i metafizyka. O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza. Kraków, 2002.

inslav

ГИБРИДЫ ВИЗУАЛЬНЫЕ И АКУСТИЧЕСКИЕ

inslav

Г.В. Алексеева
(Владивосток)

Изоморфизм средств выразительности: ядро синтеза и ключ адаптации византийской певческой традиции на русской почве[1]

Адаптация византийской певческой традиции в древней Руси приводила к сложным процессам, один из которых можно обозначить как гибридизация понятий русской музыкальной теории. Эта гибридизация была обусловлена желанием приблизить русских распевщиков к византийской интонации. Помимо гибридизации, ряд других механизмов адаптации очевиден в русских теоретических певческих руководствах. Длительные исследования процессов адаптации византийского искусства в древней Руси позволили автору данной работы создать определенную методологию адаптационных исследований.

Основные положения этой методологии
сводятся к следующему:

1. При передаче византийской традиции в древнюю Русь системно произошла передача принципов взаимоотношений элементов систем: состава служб, уставных требований, состава текстов, музыкальных систем.

2. Вместе с тем, практически сразу произошла адаптация культуры, обусловленная различием числа слогов в пословных переводах богослужебных распеваемых текстов, различием орфоэпии текстов, ментальной дифференциации манер пения двух культур.

3. Различие систем обусловлено тонким внутренним наполнением элементов систем, которые в разных культурах имеют разное содержание.

4. Для понимания механизмов адаптации имеет смысл изучение этих тонких различий наполнения отдельных элементов.

[1] Работа подготовлена при поддержке Научного фонда Дальневосточного федерального университета.

inslav

Механизмы принятия византийской традиции на Руси
в материалах певческих азбук XVI–XVII вв.
обнаруживаются следующие:

1. В знаменном пении передача смысла и интонации певческой формулы происходила через наименование русской формулы с помощью таких средств, как:

а) заимствование термина – хелеимеоса, кулизма;

б) ментальные мысле-формы интонируемого византийского смысла, переданные греческой фонетикой, но записанные русскими буквами (калькирование смысла) – кизма (греч. ‘обвивающая’), удра (‘зачерпывание воды’), лацега (‘звук мерного падения воды’), муча (‘предвосхищение мучения’), пецега (‘конец’), цагоща (‘сильный плач’);

в) слова-гибриды – кололоелеос (*кололо* – русский корень, *елеос* – греческий);

г) собственно русские термины – рутва (рычать), перекличие (перекличка), щадра (щадить).

2. Относительно оформления богослужебного действа, совершенно очевидно, что семиотическая взаимосвязь иконографии и гимнографии выделяла ряд одних и тех же символов.

Более подробно остановимся на механизмах адаптации певческой традиции. **Тройственный изоморфизм: этимология термина + характер распева + содержание текста – обеспечивал синтез элементов православной певческой традиции в богослужебном действе.** Память византийской традиции «работала» в русской терминологии в процессе передачи певческого наследия и генерации нового качества. В азбуках XVII в. сохранились рудименты названий интонационных моделей, по которым шло обучение русских певчих выходцами из Византии. Адаптация византийской певческой традиции в древней Руси проходила путем «приспособления» переведенных текстов к певческим моделям Византии. Механизмы адаптации «проглядывают» через терминологическую базу учебных азбук. Этимология названия формулы, как византийская, так и русская, была изоморфна характеру распева и «горнему» смыслу пропеваемого текста.

Автор данного исследования уже докладывал результаты своей сравнительной работы на международных конференциях в Российской академии музыки им. Гнесиных (2007), в Финляндии (2009), в Австрии (2010), в Болгарии (2011), опубликовал некоторые результаты в Москве и Владивостоке [Алексеева 2007; 2007а; 2010; 2012; Алексеева, Гордеев 2012].

inslav

Автор исходит из двух методологических оснований: философии и эстетики отцов церкви и методологии переводческой деятельности Кирилла и Мефодия, разработанной Е. М. Верещагиным. В философии и эстетике отцов церкви относительно иконологии учитываются такие параметры образа, как познавательность, приоритетность символической передачи знаний об истине при сохранении генетической соотнесенности с первообразом, свойства «онтологического портрета» реальности в образе [Бычков 1992: 38–42]. Недавние исследования византийской философии вновь подчеркивают идею распространения триединого синтеза христианской образности с начала IV в., с Василия Великого, как одного из выдающихся Каппадокийцев, которые считали, что Божество состоит из одной сущности (οὐσία), но существует в трех индивидуумах (ὑπόστασις) [Каприев 2011: 34–35]. Эта идея не могла не оказать влияния на всю богослужебную, в том числе и певческую традицию.

Переводческая деятельность Кирилла и Мефодия, по мысли Е. М. Верещагина, опиралась на четыре приема терминотворчества выдающихся славян: **заимствование, транспозицию, калькирование и ментализацию** [Верещагин 2001]. Поскольку для всего средневекового искусства ведущим принципом мышления является изоморфизм явлений, независимо от жанра и стиля творчества, автор данной работы считает возможным перенос философских, эстетических и лингвистических оснований сравнительных исследований на музыкальную почву.

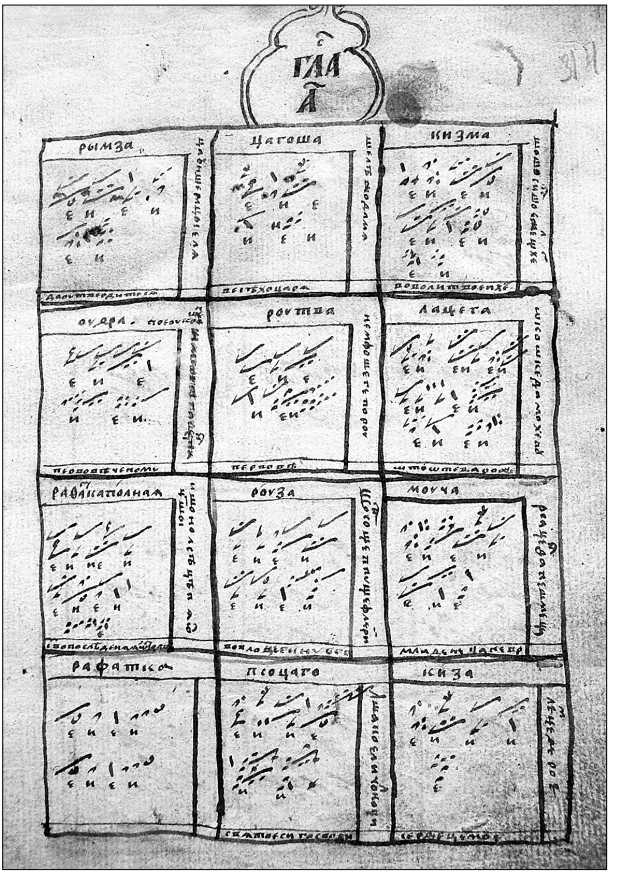
На материалах первого и второго гласов Азбуки-согласника 32.16.18 было установлено, что греческая этимология ряда русских знаменных попевок по принципу изоморфизма влияет на характер мелодики попевки и в определенной степени «прикладывается» к «горнему» смыслу текста. Назову основные попевки знаменного распева, которые сегодня понятны с позиций греческой этимологии и русской. Среди греческих это:

рымза – *ῥοίζμα* ‘полет стрелы’,
цагоща – *ζᾶ* и *γόος* ‘сильный плач’,
кизма – *κισσέυς* ‘увенчанный плющом’,
удра – *ὕδρεία* ‘черпание воды’,
лацега – *λαταγή* ‘звуки мерного падения воды на пыль’,
рафатка – *ῥάφαγος* ‘звуки от ударения воды’,
руза – *ῥύσιος* ‘спасающий, избавительный’,
муча – от *μῦ* ‘выражать стон, страдание, скорбь’,
пецега – *πέζα* ‘конец, край’,
таганец – *τἄγεύω* –‘предводительствовать, командовать’,

inslav

вироза (бирюза) – *φέρω* ‘нести, носить’,
кулизма скамейная – *κύλισις* ‘катание, перекатывание, круговращение’,
оксица – калька с греч. *ὠχεῖα* ‘быстро, стремительно’ (илл. 1).

Эти термины при их мелодической и текстовой реализации демонстрируют приемы калькирования и ментализации заложенного в заимствованном понятии смысла. В каждом случае это происходит по-разному, с разной степенью точности передачи этимологии термина. Наиболее ярко это очевидно на таких оборотах, как кулизма, кизма, рымза.



Илл. 1. Л. 314 Азбуки 32.16.18

inslav

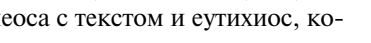
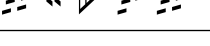
В то же время ряд терминов не имеет аналогов в греческом языке и демонстрирует связь смысла древнерусского понятия с напевом и текстом. Среди них можно назвать следующие:

рутва – от старосл. *рюти* ‘рычать’ (илл. 1),
затинка – от *затыкать, давать движение вниз*,
кичиги – *кычение = кичение*,
кууздра нижняя (кудра, кундра) – *кудити* ‘порицать, хулить’,
колыбцы – от *колебати*,
перегибка (керечилка) – *перегибание*,
заградная – от *заградити, заградное*,
корица – от *воссылать неразумные молитвы, хулить*.
ины повертки – вариант поворотов мелодии.

Эти понятия в мелодике дают визуализацию русских терминов, иначе – их ментализацию. Среди русских терминов есть и термин, поясняющий визуально основные знаки нотации, входящие в состав оборота, а именно – запятые (голубчики). Это термин кавычка, где происходит визуализация знака «запятая» – от *запяти*.

Результаты анализа изоморфизма этимологии термина, характера распева и содержания текста по первым двум гласам дополнены в данной работе исследованием остальных гласов при сопоставлении с Кокизником и Фитником Б. Карастоянова, на материале тех формул остальных гласов, в которых возможно прочтение подтекстовки.

Продолжение работы над азбукой БАН 32.16.18 XVII века позволило расширить круг понятий, соответствующих заявленной проблематике. Был проведен сравнительный анализ квадратов учебных листов и простых построчных разъяснений формул. Было найдено несколько соответствий между разъяснениями и учебными квадратами. Так, на лл. 316 об, 317, 320 приводятся формулы кололоелеос, хелеимеоса с текстом и еутихиос, которые на л. 320 в построчном разъяснении названы в записи на торце листа «нижней кулизмой» (илл. 2). Действительно, перевод этих терминов дает очень близкий смысл греческого названия этих терминов:

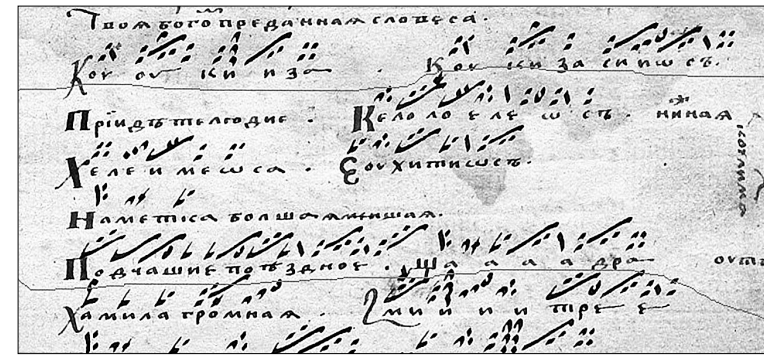
6 глас, л. 316 об	**Хелеимеоса** – χηλευτός ‘плетеный’, χήλευμα – ‘плетеное изделие’ [Дворецкий 1958: 1773].	……по-чи-ва-ю-и  G fe fe F fe de F de dc D C [Карастоянов 2008: № 19/2]
л. 320		

inslav

6 глас, л. 316 об л. 320	**Кололоелеос** – композит славянского слова *кололо* ‘колесо’ и греческого ἐλεέω ‘иметь сострадание, сочувствовать, жалеть’ [Дворецкий 1958: 510] (см. об этом также [Алексеева 2007: 126]).	Си-я- ю те бо све-те-ло Fg A gf ef G fEf D C D л. 320
6 глас, л. 320 л. 317	**Еутихиос (еухитиос)** – Εὐτυχής, Εὐτύχιος ‘счастливый, великодушный, веселый’ – одно из мужских греческих имен [Дворецкий 1958: 713], ‘успешный, удачливый’ [Lampe 1961: 578].	fe de F ed F E без текста

Пример 1. Хелеимеоса, кололоелеос и еутихиос

Совершенно очевидно, что обороты «кололоелеос» и «хелеимеоса» графически передают традиционные для русской музыкальной теории формулы «мережа» и «кулизма». Оба в терминологическом смысле являются словами-гибридами. В самой азбуке, как уже упомянуто, все они обозначены как «кулизма», известная как характерный кадансовый оборот распевов.



Илл. 2. Л. 320 Азбуки 32.16.18 кололоелеос и хелеимеоса

inslav

Еутихиос – знаковый оборот, возможно, выполняет функцию подвода к окончанию характерных кадансовых формул, каковыми и являются кулизма, мережа, представленные здесь в знаковом выражении в названиях «кололоелеос» и «хелеомеоса». На разных листах рукописи оборот приводится чуть короче или чуть длиннее, но без текста. Свобода обращения с оборотами, которые приводятся то короче, то длиннее на разных листах рукописи, позволяет предполагать, что оборот «еутихиос» не дописан в обоих приведенных случаях. Следующие две формулы на л. 317 дают обороты с дописанной после стрелы статьей, которой в обороте «еутихиос» как будто не хватает.

Вот эти обороты:

6 глас, л. 317	**Перекличие** – нет греческого корня. Имеется в словаре старославянских слов – корень «кличь» [Старославянский словарь 1999: 285] и в сборнике попевок Б. Карастоянова [3 ми-ре, 9а].	 ef G de fg fe D E Б. Карастоянов [3 ми-ре, 9а]. без текста
6 глас, л. 317	**Щадра** – нет греческого корня. Имеется в словаре старославянских слов – корень «щадети» – беречь [Срезневский И. И., т. III: 1606] и в сборнике попевок Б. Карастоянова [18/1 соль. 2].	 E D dc de dc Def G И бо не из ме не но Б. Карастоянов [18/1 соль.2]

Пример 2. Перекличие и щадра

И еутихиос, и перекличие, и щадра имеют знаки палка и стрела в окончании формулы. Вместе с тем, Б. Карастоянов показывает их как разные формулы. В таком случае разные названия имеют смысл, отражая разное эмоциональное содержание напевов.

Возвращаясь к анализу вариантов «кулизмы» в разных терминах, заимствованных из византийской традиции, обратим внимание на обилие мелодических, знаковых и терминологических дериватов (термин М. Г. Арановского) одного понятия. Возникает вопрос – для чего это в певческой традиции?

inslav

Хорошо известно, что именно текст определяет характер ударной конструкции формулы распева. Если привести примеры распевания разных текстов одной по функции формулой – получится пестрая картина с точки зрения расположения ударения в тексте. Приведем примеры такого распевания только по двум листам рукописи XII в. из собрания БАН 34.7.6:

свя-та а го ду́–ха л. 59

не не бе́ се на я л. 59 об.

Бла-го-да́- ти- ю л. 60

По- бе-жа́ -е- мо л. 60

де-и-ство ко гре-ху́ л. 60

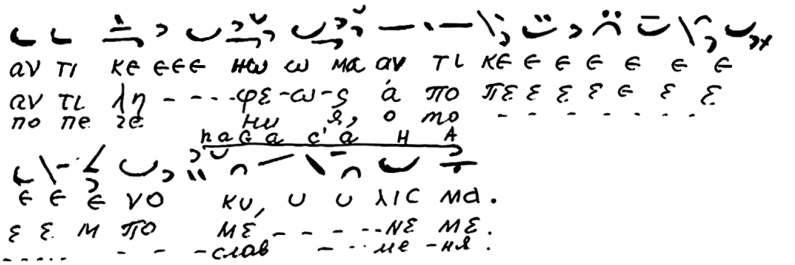
Пример 3. Подтекстовка кулизмы

Примеры могут быть продолжены. Смена расположения слогов ударений в тексте при распевании кулизмы компенсируется распевом. Введенное в научный оборот А. А. Зализняком понятие «тактовой группы» [Зализняк 1985: 118] позволило автору этих строк в монографии 2007 г. написать о совпадении числа тактовых групп в строке византийского прототипа и русской певческой строке вне зависимости от смены ударения [Алексеева 2007: 78]. Соотнесение этих формул с византийскими прототипами песнопений [Алексеева 2007: 264–289] показывает сохранение формулы «килисма» в тех же структурных узлах текста, что свидетельствует о сохранении распевщиками функций распева, несмотря на различие текстовых ударений. Вероятно, главным были донесение смысловых точек текста, этика и поэтика распева. Возможно, синонимические термины-дериваты, проясняющие смысл напева «килисма» – коловращение, кружение напева, способствовали закреплению мысли проповеди, важной для того или иного фрагмента текста песнопения и потому применялись разнообразные.

inslav

Важно попытаться соотнести формулы, зафиксированные в русской теории музыки, с византийской теорией. Перенос системы художественного мышления Византии на русскую почву не мог возникнуть из ничего. В византийской теории понятие формулы обозначено термином *theseis*. Согласно словарю Лампе, Θέσις – физический фрейм конструкции или остановка в конце строки псалма [Lampe 1961: 645–646]. Автор данной работы обратился к византийским «тесисам» из ряда византийских рукописей. Как выяснилось, ни одно из вышеупомянутых наименований (кололоелеос, хелеимеоса) не встречается в опубликованных и имеющихся в распоряжении автора рукописных копиях образцов византийской теории музыки [Gabriel Hieromonachos 1985]. Единственная формула, которая узнаваема по заимствованному названию, – это «килисма», адаптированная в русской традиции с названием «кулизма».

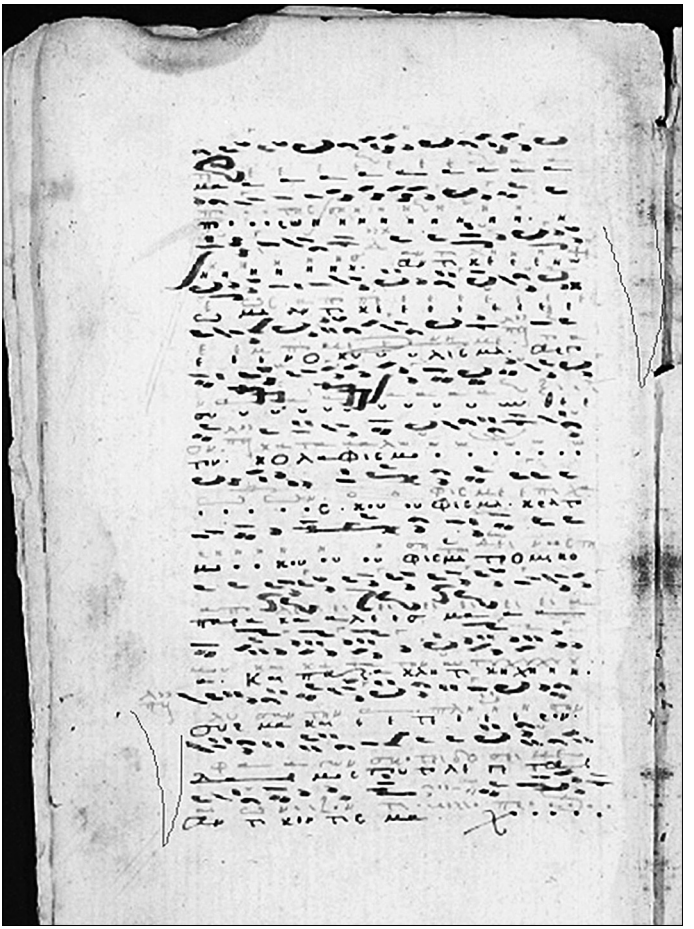
В греческой рукописи из СПБ Греч. 494 л. 6 об. приведен Большой исон Кукузеля (илл. 3) – перечисление знаков и формул византийской монодии в соответствии с теорией. Е. В. Герцман дает ценнейший анализ киноварного текста, сопровождающего Большой исон. Как выяснил Герцман, это текст Молебственных слов к Богородице Марка Влатиса, автора конца XIV в. [Герцман 1988: 38–39]. Анализ слоговых соответствий текста и названий формул характеризует принципы работы византийских распевщиков с материалом формул: ударения текста Молебственных слов и названий формул совпадают, что, конечно, имеет учебное назначение.



Пример 4. Греч. 494 л. 6 об. Антикенокилисма
(расшифровка автора)

В трактате Гавриила Иеромонаха передается смысл как килисмы, так и антикенокилисмы: «Τὸ δὲ κύλισμα οἱονεὶ κυλίει καὶ στρέφει τὰς φωνάς» [Gabriel Hieromonachos 1985: кол. 316–318] («килисма есть своего рода катание и поворачивание звуков»; перевод мой. – *Г. А.*). Про антикенокилисму написано, что это синтез килисмы и антикеномы.

inslav



Илл. 3. Греч. 494 л. 6 об

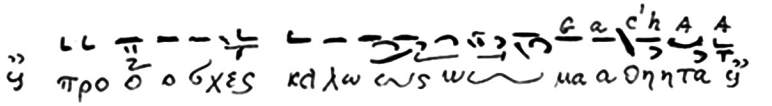
Перевод этих слов, приходящихся на антикенокилисму, представляет собой фрагмент текста, который является одной из смысловых кульминаций песнопения: «Ведь если Ты, Всенепорочная, отвергнешь меня от своего ***попечения***, ***отослав меня***, недостойного, то одолевший меня змей будет очень радоваться погибели моей, и сожрав меня в своем ненасытном бешенстве, ***низвергнет меня в вечный мрак...***» (курсив мой. – *Г. А.*) [Герцман 1988: 38]. На последних словах используется формула второго византийского ихоса, в работе Георгия Амаргианакиса на-

inslav

званная формулой № 1 второго ихоса. В рукописи Греч. 494 она названа антикутисмой. Такое название не найдено нами в византийских теоретических руководствах (пападики), имеющихся в нашем распоряжении, однако этимология понятия, как видно, вновь связана с кривизной, изгибами и плетением [Дворецкий 1958: 1000] – корень κύτος. В работе Георгия Амаргианакиса это «характеристическая кадансовая формула» второго ихоса, известный оборот [Amargianakis 1977: 157].

Если соотнести характер кругового движения в антикенокилисме и антикутисме – окажется, что это вариантное кружение, но на разных высотных уровнях, обусловленных выбором ихоса. Поэтика текста и распев византийской килисмы хорошо соотносятся друг с другом.

Килисма представлена также в рукописи EBE 2175 (Пападики) середины XVIII века из Национальной библиотеки Греции среди группы «фесеис» [Touliatos-Miles 2010]. Важным представляется указание на «фесеис». Хотя названия формул не представлены, «килисма» прочитывается на листе рукописи. При этом важно, что приведены варианты древних распевов килисмы и ряда других формул.



Пример 5. Килисма по Плусиадину
(расшировка автора)

Избранные «фесеис» отражает в своих публикациях греческий исследователь из Фессалоник Эммануил Гианнопулос [Γιαννόπουλος Εμμανουήλ 2008]. Он показывает, что греки не только хорошо владеют формулами, но и используют их в современной музыке [Γιαννόπουλος Εμμανουήλ 2005: 180]. Иными словами, византийская теория хорошо владела формульной системой и ее понятиями, которые известны и сегодня.

Итак, механизмы принятия византийской традиции на Руси в материалах певческих азбук XVI–XVII вв. обнаруживаются следующие: в знаменном пении передача смысла и интонации певческой формулы происходила через наименование русской формулы с помощью таких средств, как заимствование, калькирование, гибридизация, создание собственно русских терминов:

а) заимствованный термин – хелеимеоса, кулизма (заимствование);

б) ментальные мысле-формы интонируемого византийского смысла, переданные греческой фонетикой, но записанные русскими буквами

inslav

(калькирование смысла) – кизма (греч. ‘обвивающая’), удра (‘зачерпывание воды’), лацега (‘звук мерного падения воды’), муча (‘предвосхищение мучения’), пецега (‘конец’), цагоща (‘сильный плач’) и т. д.;

в) слова-гибриды (гибридизация) – кололоелеос (*кололо* – русский корень, *елеос* – греческий);

г) собственно русские термины – рутва (от *рычать*), перекличие (ср. *перекличка*), щадра (от *щадить*).

В певческой традиции, вероятно, можно говорить о приемах адаптации терминологии, несколько отличных от лингвистических, однако основные подходы лингвистов и здесь имеют существенное значение.

Механизмы адаптации византийской традиции на русской почве опирались на синтез методов, среди которых тройственный изоморфизм: **этимология термина + характер распева + содержание текста** – выполнял ключевую роль. Невозможно было отстраниться от христианского мировоззрения, которое впитало в себя троичность, тринитарность как важнейший атрибут комплексного мышления. Характер византийских напевов, переданный в этимологии термина, – соотносился с поэтикой и этикой текста и усиливал художественные приемы передачи богодухновенного образа в певческой традиции. Очевидно, на русской земле восприятие проходило разными путями, среди которых существенное значение имела ментализация напева, когда использовались греческие же термины-синонимы (как хелеомеоса вместо антикутисмы или гибрид «кололоелеос» вместо кулисмы и т. д.). Ряд терминов имел чисто русское происхождение (щадра, перекличие). Приемы передачи, вариантного показа формул были сходными. Изоморфизм средств выразительности, как в малом, так и в большом – типовой прием развития традиционных культур, среди которых православная монодия не составляет исключения. Тройственность изоморфизма – продукт мировоззрения христианства.

Поистине системные элементы мышления неизменны в меняющемся мире. Эту мысль применительно к эволюции музыкального мышления отметил выдающийся российский музыковед Ю. Н. Холопов [Холопов 1982].

Литература

Алексеева 2007 – *Алексеева Г. В.* Византийско-русская певческая палеография. СПб., 2007.

Алексеева 2007а – *Алексеева Г. В.* Современные методологические подходы к изучению взаимодействия византийской и древнерусской певческих культур // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. М., 2007.

Алексеева 2010 – *Алексеева Г. В.* Сакральный след греческого имени в интонации русской знаменной попевки: новые подходы в изучении вопроса адаптации певческой традиции (на материале русской певческой азбуки XVII века

inslav

из Библиотеки Академии наук 32.16.18) // Коммуникации в искусстве и науке: Сборник материалов конференции из цикла «Григорьевские чтения». М., 2010.

Алексеева 2012 – *Алексеева Г. В.* Новые методологические подходы к исполнению знаменной монодии через прочтение сакрального смысла этимологии терминов // Theorie und Geschichte der Monodie. Festschrift für Bozhidar Karastoyanov anlässlich seines 70. Geburtstags. Wien, 2012.

Алексеева, Гордеев 2012 – *Алексеева Г. В., Гордеев Д. В.* Механизмы адаптации византийской культуры в России: пение, церковная служба // Bulgarian Musicology. 2012. № 3–4. Режим доступа: http://www.artstudies.bg/files/editions/188/00-ContentsSummaries.pdf.

Арановский 1998 – *Арановский М. Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998.

Бычков 1992 – *Бычков В. В.* Русская средневековая эстетика XI–XVII века. М., 1992.

Верещагин 2001 – *Верещагин Е. М.* Церковнославянская книжность на Руси. М., 2001.

Герцман 1988 – *Герцман Е. В.* Византийское музыкознание. Л., 1988.

Дворецкий 1958 – *Дворецкий И. Х.* Древнегреческо-русский словарь. В 2 т. М., 1958.

Зализняк 1985 – *Зализняк А. А.* От праславянской акцентуации к русской. М., 1985.

Каприев 2011 – *Каприев Г.* Византийската философия. София, 2011.

Карастоянов 2008 – *Карастоянов Б. П.* Попевки знаменного роспева. По материалам певческой книги Праздники, новая истинноречная редакция. Рукопись конца XVII в. М., ГИМ, Синодальное певческое собрание № 41. Wien, 2008.

Старославянский словарь 1999 – *Благова Э., Цейтлин Р. М., Геродес С. и др.* Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков). М., 1999.

Холопов 1982 – *Холопов Ю. Н.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. М., 1982.

Γιαννόπουλος Εμμανουήλ 2005 – ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ. ΣΤ. ΤΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ "ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΗΣ ΝΗΣΟΥ ΑΝΔΡΟΥ. ΑΝΑΛΥΤΙΚΟΣ" ΠΕΡΙΓΡΑΦΙΚΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ. ΑΝΔΡΟΣ. 2005.

Γιαννόπουλος Εμμανουήλ 2008 – Γιαννόπουλος Εμμανουήλ. Η ψαλτικη τεχνη. Λογος και μελος. Θεσσαλονικη. 2008.

Amargianakis 1977 – *Amargianakis G.* An Analysis of Stichera in the Deuteros modes // Cahiers de l'Institut du Moyen Age Grec et Latin. 22. Copenhague, 1977.

Conomos 1997 – *Conomos D.E.* The Treatise of Manuel Chrysaphes, the lampadarios // Monumenta Musicae Byzantinae. Corpus scriptorium de re musica. Vol. II. Wien, 1997.

Gabriel Hieromonachos 1985 – *Gabriel Hieromonachos.* Anhandlung über den Kirchengesang // Wolfram G., Hannick Ch. Monumenta Musicae Byzantinae. Corpus scriptorium de re musica. Vol. I. Wien, 1985.

Lampe 1961 – *Lampe G. W. H.* A Patristic Greek Lexicon. Oxford, 1961.

Schartau 1998 – *Schartau B.* Anonymous questions and answers on the interval signs// Monumenta Musicae Byzantinae. Corpus scriptorium de re musica. Vol. IV. Wien, 1998.

Touliatos-Miles 2010 – *Touliatos-Miles D. H.* A Descriptive Catalogue of the Musical Manuscript Collection of the National Library of Greece. Ashgate, 2010.

Volfram 1987 – *Volfram G.* Sticherarium Antiquum Vindobonense // Monumenta Musicae Byzantinae. Pars Suppletoria. X. Vindobonae, 1987.

Wolfram, Hannick 1997 – *Wolfram G., Hannick Ch.* Die erotapokriseis des Pseudo-Johannes Damaskenos zum Kirchengesang // Monumenta Musicae Byzantinae. Corpus scriptorium de re musica. Vol. V. Wien, 1997.

inslav

Д. Крашовец
(Любляна)

«Гибридизация» в Словении XVI в. как художественное явление, предшествующее созданию словенского литературного языка

В одной из недавно опубликованных статей мною была предпринята попытка проанализировать рельеф на дымоходе в Любляне (1512) с изображением различных гибридных существ [Krašovec 2011]. Этот памятник относится к эпохе, когда словенцы занимали престижные должности во владениях Габсбургов. Мы сравнили эти гибриды с другими подобными изображениями аналогичного периода на территории региона, принимая также во внимание деятельность словенских ученых, и пришли к выводу, что композиция гибридов следует той же логике, что и формирование нового литературного языка: в данном случае речь идет о словенском языке начала XVI в. Гибриды появляются в специфическом культурно-историческом контексте. Это было время, когда при дворе епископа Раубара в Любляне формировался круг образованных людей, которые поддерживали контакты с множеством словенских деятелей культуры, учившихся в Падуе и приближенных ко двору Габсбургов. Люблянские интеллектуалы имели в те годы тесные связи с Римом и другими европейскими центрами, активно участвовали в лингвистических дискуссиях и почитали античную культуру. Центральным для них был вопрос о месте славян в древности. Следует учитывать, что в восприятии античного наследия существовали три конкурирующие друг с другом области: библейская античность, языческая античность и Священная Римская империя германской нации. «Гуманистическое» христианство не было противопоставлено «схоластическому», а по большей части интегрировало его в более широком контексте.

Кратко упомянем основных участников описываемых процессов. Это прежде всего епископ Любляны Кристоф Раубар (1476–1536) с кругом приближенных численностью в девяносто человек. Выпускник университета в Падуе, он с 1504 по 1507 гг. работал в качестве дипломата в Констанце, Неаполе и Риме, где произвел впечатление на папу Юлия II. Затем он занимал различные должности в церковной иерархии, в 1515 г. он даже стал военным маршалом. Напомним, что с 1509 г. австрийцы, а значит, и словенцы, вели войну с Венецией [Simoniti 1979: 62–76].

inslav

Другая интересная личность того времени – Августин Тифернус, или Пригл (1475–1535/37) [Simoniti 1979: 83–112; Šumi 1966: 45–47; Šašel Kos 2007: 1309–1316]. Он учился вместе с Раубаром в университете Падуи, много путешествовал по Италии. Пригл получил известность как коллекционер древнеримских надписей и архитектор, работал в Вене и Любляне (рис. 1)[1].

Следует упомянуть и епископа Вены – Георга Слатконию (1456–1522), родом из Любляны. Наконец, ректор Венского университета – тоже словенец, Бернард Пергер (1440–1501). Он разработал собственную методику обучения латинскому языку, описанную в книге *Grammatica nova*. Этот учебник, опубликованный в Венеции в 1479 г., стал камнем преткновения в ожесточенном конфликте, разразившемся в университетских кругах. Конрад Кельтис (1459–1508), крупный германский деятель в области гуманитарных наук, питающий нелюбовь к итальянцам и славянам, становится его личным врагом [Simoniti 1979: 154–174].

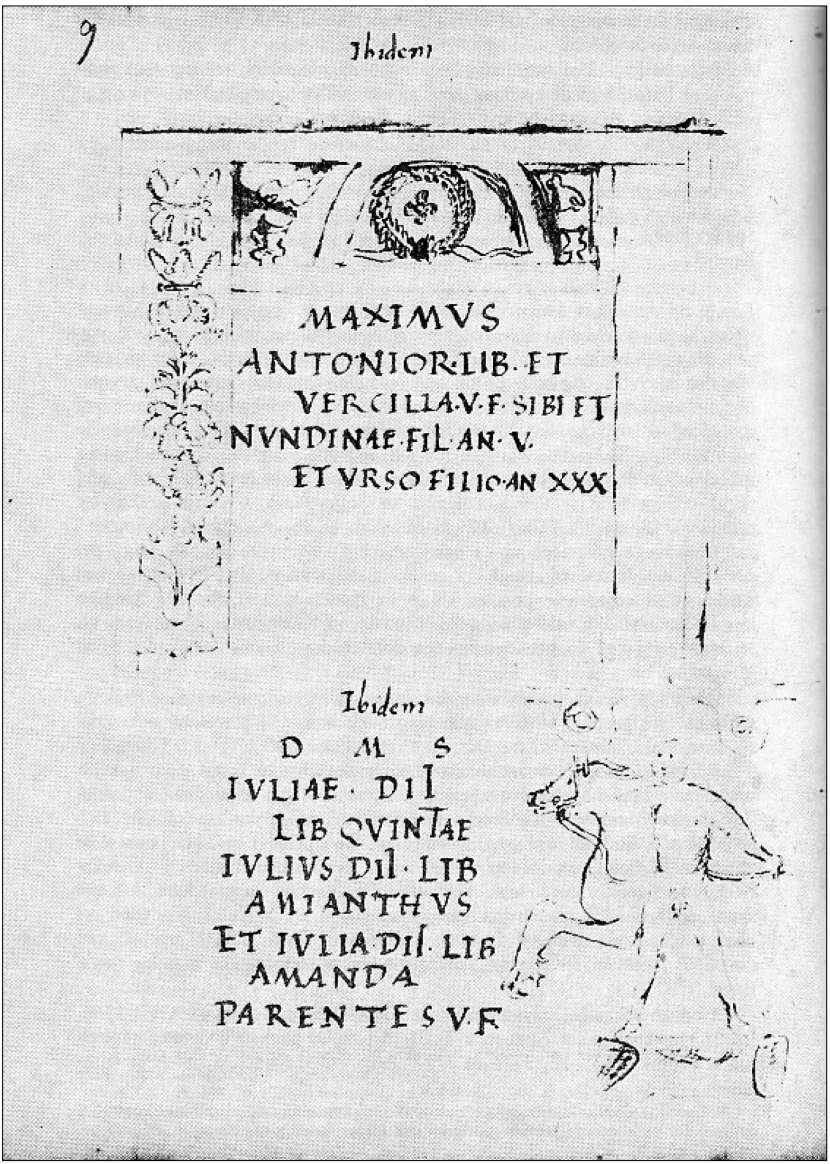
Чтобы понять интеллектуальную среду того времени, следует также упомянуть таких итальянских интеллектуалов, как Лоренцо Валла (1407–1457), автора *Elegantiae linguae Latinae* (1435–1444; книга была опубликована посмертно в 1471 г. и переиздана шесть раз вплоть до 1536 г.), и венецианца Франческо Колонна (1433-1527), автора труда *Hypnerotomachia Poliphili*, получившего огромный успех в 1499 г., как раз в то время, когда Раубар и Пригл учились в Падуе [Nau 2007][2].

Специалисты уже давно затрудняются дать однозначную трактовку люблянским гибридам. Дело в том, что, когда мы говорим о произведении искусства в 1512 г., то автоматически обращаемся к Возрождению или к пламенеющей готике. Однако ни ренессансных, ни готических терминов тогда не существовало, уже поэтому они никак могли дать определение какому-либо стилю или же художественному периоду, эти понятия были чужды художникам начала XVI в. В текстах того времени, написанных на латинском, итальянском, французском и немецком языках, встречаются два противопоставленных друг другу термина – «элегантный» и «варварский», не содержащих в себе какой-либо географической коннотации [Febvre 1992; Descoings 2007; Krašovec 2011: 168–170]. На протяжении более чем столетия в своих спорах художники и ученые

[1] Нам также известно, что в 1507 г. Тифернус побывал в Неаполе (вместе с Раубаром), где ему довелось встретить Фра Джованни Джокондо (1435–1515), одного из величайших предшественников латинской эпиграфики. Тифернус ведет свои собственные исследования в Италии, собирает труды на эту тему, результатом чего становится сборник, состоящий из 52 листов и носящий название *Libellus de mirabilibus civitatis Puteolorum et locorum vicinorum ac de nominibus virtutibusque balneorum ibidem existentium*. Он был издан немецким типографом Сигизмундом Майером, жившим и работавшим в Неаполе.

[2] Книга вышла в издательстве Альда Мануция в Венеции; оригинальная версия текста, снабженная иллюстрациями, находится в свободном доступе на сайте Gallica: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k587910.r=francesco+colonna.langFR.

inslav


9

Ibidem

MAXIMVS
ANTONIOR·LIB·ET
VERCILIA·V·F·SIBI ET
NVNDINAE·FIL·AN·V·
ET VRSO FILIO·AN XXX

Ibidem

D M S
IVLIAE · DIL
LIB QVINTAE
IVLIVS DIL · LIB
AMIANTHVS
ET IVLIA·DIL·LIB
AMANDA
PARENTES V·F

Рис. 1.

inslav

оперировали именно этими понятиями. В окружении Раубара проблема стиля вообще не стояла, гораздо важнее было просто не быть «варварским». Кроме того, когда мы описываем гибридные существа, то тут же оказываемся перед непреодолимой проблемой: как назвать мотивы и существа, которые мы видим? Не следует пренебрегать этой семантической проблемой, поскольку всякое использование слова отсылает нас к определенному культурному или лингвистическому подтексту эпохи, но как его найти? И если и удастся отыскать, возникает вопрос, на каком языке происходило общение? Было ли то или иное используемое слово переводным или адаптацией прежнего термина? Что в таком случае иметь в виду под переводом? Отметим, что слово «перевод» даже не существовало в 1512 г., речь шла о «translatio» на латыни... [Doudet 2007].

Современной истории искусства постановка таких вопросов не свойственна, но они были чрезвычайно актуальными в течение многих веков. Стоит только вспомнить диспуты между университетами, один из которых в конце XV в. получил название «номинализм»; спор обострился настолько, что это учение попало под запрет, который был отменен лишь в 1481 г. в Париже. В этой дискуссии противопоставлялись *sententia vacum* (доктрина слов: главные идеи представляют собой потоки звуков и ничего больше) и *sententia rerum* (доктрина вещей: главные идеи выражают реальные явления), выделялись также проблемы рода, вида и качества [Klima 2008; Biard 2009]. Возвращаясь к декору люблянского дымохода и зная, что в среде Раубара все эти проблемы также обсуждались, можно задаться вопросом о смысле изображенных фигур и о степени их близости к реальности: дать им название – значит дать им право на существование в сознании говорящего, но это еще вовсе не подразумевает их существование за рамками высказывания. Эти фигуры являются лишь словами, сегодня мы не знаем их значения, именно поэтому важно проявлять осторожность в вопросе взаимоотношений между лингвистической реальностью и ментальными представлениями.

При описании рельефа на дымоходе обычно используются слова «тритон, женщина-сфинкс», относящиеся к греко-римской античности, но можем ли мы знать, как в действительности называли их художник и заказчик? Однозначный ответ был бы очень рискованным. Но прежде чем подобрать подходящее название, возникает еще более глубокий вопрос: о каких существах идет здесь речь? О воображаемых существах? О верованиях? Об обычном копировании более древних образцов? Об игре? О фантастических персонажах? Показательно, что исследователи, занимающиеся проблемами гибрида и метаморфоз, отказываются как-либо называть эти существа. Для описания они предпочитают классифицировать их по такому признаку, как антропоморфный/зооморфный,

inslav

по примененному приему, по повторяющимся деталям (шерсть, перья, когти, копыта, змеевидная форма, крылья, голова, конечности, предметы и пр.) [Thénard-Duvivier 2009]. Ученые пришли к общему мнению, что давать этим существам произвольные имена значит отрывать изображения от культурно-исторического контекста.

- Первое изображение на люблянском каминном портале представляет собой зооморфное крылатое существо с головой рептилии или птицы (рис. 2); сложно сказать, покрыто ли его тело чешуей или перьями, что у него на лапах – птичьи или звериные когти, и есть ли у него клюв. Точно сказать невозможно, ведь любое определение было бы *интерпретацией*, а не *описанием*. Наша работа усложняется и тем, что мы не знаем, на каком языке велись переговоры заказчика с исполнителем: на немецком, итальянском, латинском или словенском. Поскольку каждый из этих языков предлагает различные словообразовательные модели названия этих гибридных существ, нет уверенности в том, что между носителями языков существовало взаимопонимание. Другими словами, мы не знаем, имеем ли мы дело с указаниями заказчика или же с интерпретацией мастера. Если второе – мы никогда не узнаем, что на самом деле изображено, «образец» мог исчезнуть вследствие некорректного исполнения или же неточного понимания заказа.

- Следующее антропоморфное существо представляет собой музыканта в шляпе с телом змеевидной формы и с бычьим хвостом. На нем странное одеяние – непонятно, из ткани или из акантовых листьев (рис. 2). Это однозначно не кентавр, хотя есть некоторое сходство с ним.

- Далее следует единорог с животным на спине, напоминающим небольшого медведя или свинью (рис. 3). Мотив единорога неоднократно встречается в данном регионе около 1500 г.; в коллекции областного музея Клагенфурта хранится картина «Охота на единорога», прежде находившаяся в приходской церкви Пресвятой Богородицы в словенской Каринтии [Cevc 1970: 119–121, 307; Faidutti 1996]. Фигуру единорога, тем не менее, трудно отнести к определенным региону и конкретной эпохе, мы встречаем ее у древних греков и римлян, в Библии, и вследствие ошибки перевода – в Вульгате (латинском переводе Священного писания блаженным Иеронимом).

- Еще один персонаж – музыкант. Он похож на музыканта в шляпе, но, в отличие от него, играет на чем-то вроде флейты (рис. 4).

- Наконец, справа рельеф довершает женская змеевидная фигура с крыльями и звериными или птичьими когтями на лапах (рис. 4). Она похожа на сфинкса, но может быть также гарпией, богиней Герой или кем-либо другим.

inslav

Рис. 2.

Рис. 3.

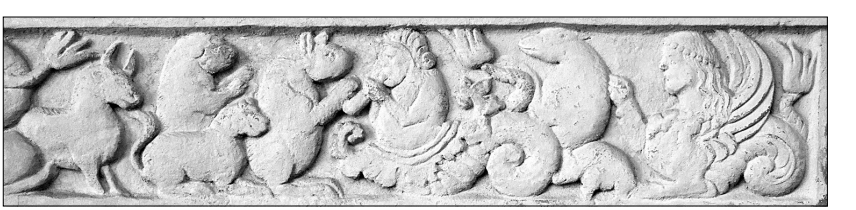


Рис. 4.

inslav

• Верхняя плита портала опирается на два квадрата с изображением крылатых змеевидных существ с дельфинами (рис. 5).

• Вышеперечисленные детали поддерживаются капителями, на каждой из которых размещена голова козла или барана (рис. 6).

• Под ними расположены пилястры с мужской маской в центре наподобие персонажей гротескного античного театра (рис. 7).

• Наконец, в левом внутреннем углу дымохода представлено существо с птичьими или звериными когтями (рис. 8). Ни один из перечисленных элементов не позволяет отнести эти существа к какой-либо определенной историко-культурной эпохе. Можно лишь обнаружить некоторое сходство последней фигуры с романской скульптурой из Зеккау (рис. 9), несомненно, известной Раубару и Приглу.

Рассмотренное произведение – не единственное. Прием гибридизации – весьма распространенное явление: пример можно найти неподалеку от Любляны, в росписи деревянного потолка церкви Святой Маргариты в Маллестиге (рис. 10), в Каринтии, которая датируется почти тем же самым временем, около 1510 г. [Golob 1988: 50, 151]. Что это – антропоморфная гибридизация или деформированное человеческое тело? На этот вопрос практически невозможно ответить. Гибридизация представляет собой очень сложное явление, которое определяется различными ментальными и интеллектуальными процессами и структурами. В местечке Маллестиг ощутимо сближение профессиональной культуры с народной, с ее устной сферой. Что касается рельефа на дымоходе, возникает вопрос, нужно ли искать гравюры или другие печатные памятники, которые легли в основу образца? В чем именно схожая гравюра была бы более релевантной по сравнению с более близким мотивом на той же территории, даже если в них и наблюдается меньшее сходство? Хорошо известно, что заказчики – иногда даже чаще, чем сами художники – видели в гравюрах скорее символические смыслы, нежели художественные, тогда как ремесленник был прежде всего сосредоточен на графическом образце, который мог и не отвечать его творческим намерениям. Выполнить работу в соответствии с заданным образцом зачастую было куда проще, чем реализовывать по-настоящему творческий замысел.

Устную форму коммуникации между художником и заказчиком не стоит сбрасывать со счетов еще и потому, что в аспекте риторики народная речь легла в основу литературной традиции, а риторика была одним из основных предметов гуманитарного образования: недостаточно было просто научиться писать, нужно было и хорошо говорить.

Гибридизация сама по себе не отсылает ни к одному из явлений культуры конкретно. Например, в начале XVI в. появились удивительные картины Иеронима Босха (1453–1516), породившие множество

inslav

Рис. 5.

Рис. 6.

inslav

Рис. 7.

inslav

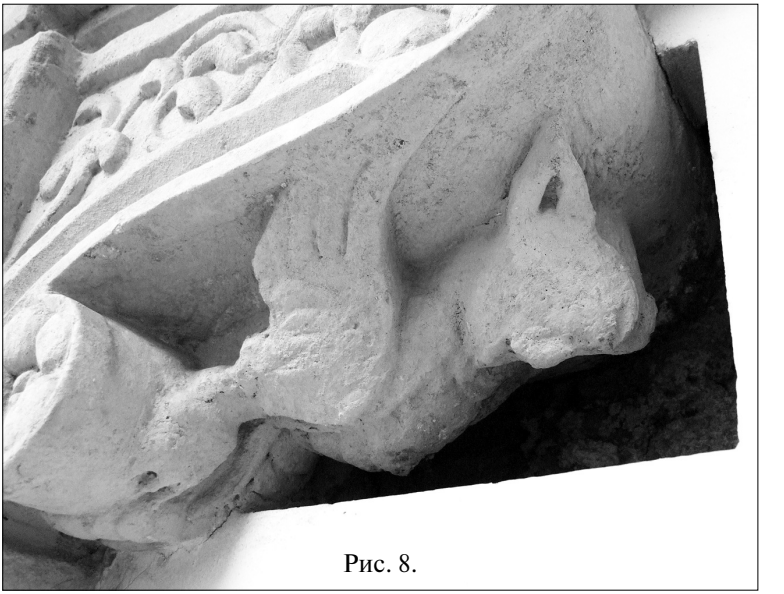


Рис. 8.

Рис. 9.

inslav

Рис. 10.

вольных интерпретаций, а также произведения Леонардо да Винчи (1452–1519) – его карикатуры и анатомические рисунки, вдохновленные «Метаморфозами» Овидия или поэмой XIV в. «Морализованный Овидий»[3]. Тело, прекрасное или уродливо деформированное, представляло в них постоянный объект исследований, фантастическое и реальное/естественное экспонировалось в особых музеях курьезов, а телесность заявляла о себе вплоть до экстатических плясок ряда словенских сект недавнего времени.

Живописец Андреа Мантенья также не остался в стороне от такого рода экспериментов, и мы не можем не упомянуть его, потому что он

[3] Эта французская версия пользуется большей популярностью, нежели оригинал, но в ограниченной географической области, которая не относится к нашей теме; см. [Possamaï-Pérez 2009]. Написанная в прозе латинская версия сочинения *Ovidius moralizatus* (1340) и пятнадцатая книга Пьера Берсюира, или Петруса Берхориуса, *Reductorium morale* были доступны читателям, не владеющим французским языком.

inslav

работал в Падуе, где обучалась практически вся интеллектуальная элита южных провинций Австрии, и являлся одним из первых больших мастеров, посвятивших себя искусству гравюры. Живопись Мантеньи и рельефы люблянского дымохода имеют между собой очень мало общего, однако ряд деталей все-таки совпадает, и это важно (рис. 11).

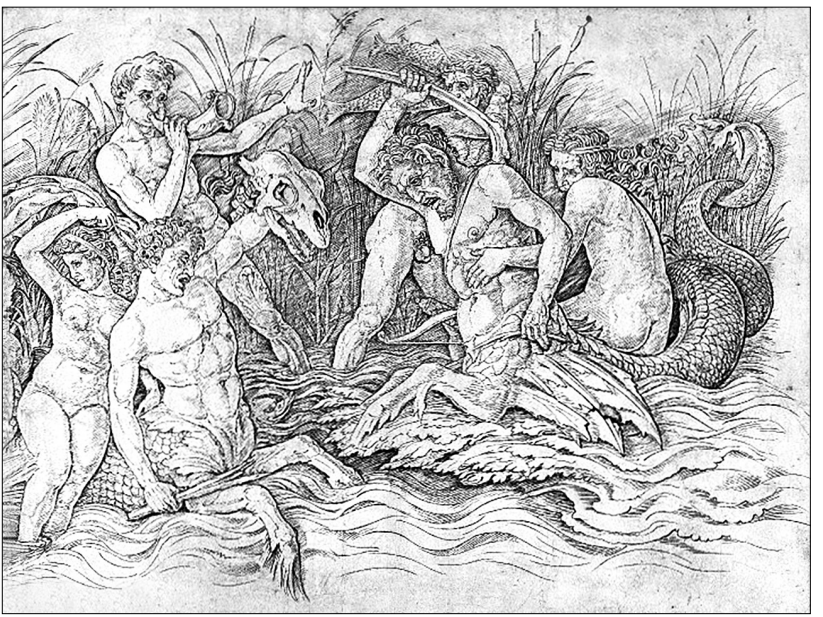


Рис. 11.

Говоря о люблянских гибридах, следует также указать на еще одну параллель, а именно – сходство с фресками, украшающими библиотеку Пикколомини в Сиене. Географическая удаленность от Любляны здесь не так уж существенна, ведь следует прежде всего вспомнить, что папа Пий II (Enea Silvio Piccolomini, 1405–1464) провел весь 1446 г. в Словень-Градеце близ Любляны, таким образом опосредованно представляя собой часть локальной истории. Когда Раубар и Пригл в 1507 г. были в Риме, то не могли не посетить библиотеку в Сиене, чтобы полюбоваться на оконченные в 1502 г. фрески Бернардино ди Бетто, прозванного Пинтуриккио (1454–1513). Хотя гибридные изображения в потолочной росписи в Сиене отличаются от существ на люблянских рельефах, можно отметить и сходство – его даже больше, чем в живописи Мантеньи.

inslav

Переклички между Босхом и Пинтуриккио говорят о том, что около 1500 г. любой художник уже мог взять за образец как этих двух мастеров, так и любого другого, невзирая на то, где именно он работал, а свободный выбор сам по себе был фактором самоопределения в пределах собственной культуры.

Применительно к декоративным растительным мотивам едва ли вообще имеет смысл искать какую-то исходную модель. В произведениях эпохи Средневековья они встречаются повсюду, начиная с античности и вплоть до 1512 г. [Racinet, Dupont-Auberville 2009]. В своих рукописях Пригл упоминает несколько важных для него образцов (рис. 1). Что же касается гротеска, то люблянский дымоход появляется как раз накануне бурного и повсеместного распространения такого рода изображений, хотя они давно уже укоренились и в местной художественной традиции.

Представленные наблюдения показывают, что отыскать связь между различными культурными стратами и регионами применительно к отдельному произведению можно, и новые контексты помогают расширить представления о смысле. Но чтобы глубже понять художественный язык люблянских гибридов, следует прояснить сложившуюся здесь языковую ситуацию.

Прежде всего возникает вопрос, кажущийся простым только на первый взгляд: на каком языке говорили в Любляне в ту эпоху? На улицах города можно было услышать варианты немецкого, словенского и итальянского языков. Это были местные диалекты и их нельзя путать с языками, которые развились здесь позднее. Казалось бы, на тот период только два языка были зафиксированы посредством грамматики – латынь и греческий, но и это утверждение вызывает массу сомнений. Действительно, ведь к 1512 г. ни один язык еще не был кодифицирован. До того, как окончательно сложились языковые нормы (что произошло несколькими десятилетиями позже), вопрос состоял лишь в том, какой язык использовать. Для словенских интеллектуалов это была проблема исключительной важности, так как сделанный выбор определял принадлежность к той или иной культурной и политической сфере. Выбор языка имел большое значение как для политики, так и для дипломатии. Какой язык обеспечивал власть? Молодой Максимилиан Габсбург говорил на семи языках [Simoniti 1979: 149–154]! Его воспитатель, Прелокар, был словенцем. Именно благодаря владению многими языками словенцы слыли хорошими дипломатами. Максимилиан намеревался отправить Раубара в Москву, но в итоге туда поехал Сигизмунд Герберштейн. По возвращении он написал свои знаменитые «Записки о Московитских делах» по-немецки, но текст оказался не очень хорошим, так

inslav

как его родным языком был словенский, и Герберштейн заказал перевод на латынь[4]. Однако для славян выбрать тот или иной язык значило вписать себя в историю: некоторые из славянских ученых в поисках своих мифологических корней, которые могли бы узаконить целую династию или нацию, стараются найти письменные свидетельства о славянах в империи Александра Великого[5]. Такие данные стали бы не только доказательством автохтонного происхождения славян (наряду с германцами и древними римлянами), но и обеспечили бы словенцев благородной «античной» родословной, хотя они ни разу не упоминаются ни у одного древнего автора. Следует учитывать, что античность в их понимании являлась одновременно и классической древнеримской, и библейской культурой: язычество и христианство здесь не противопоставлены друг другу. Этот исторический «синкретизм» способствовал согласованию – или примирению? – различных культурных токов и полюсов власти, папского Рима и Священной Римской империи германской нации[6].

В дискуссиях о языке, которые велись в те годы в Европе, словенцы оказывались особенно восприимчивыми к теориям, которые отстаивали позиции разговорного языка (как в местной среде, так и в древнеримских комедиях), защищая тем самым то, что составляло предмет их гордости.

Наконец, возвращаясь к проблеме гибрида, заметим, что типологически рельеф на дымоходе трудно связать с каким-то определенным регионом, он отсылает как к античности, так и Средневековью, и несмотря на невысокое качество исполнения, является новаторским[7]. В этом произведении ощутимо желание автора выделиться на фоне современников, сделать что-то свое. Окружение Раубара вовсе не было обязано принимать все современные ему или древние образцы, имевшиеся в распоряжении художника. Мы не случайно оставляем в стороне актуальные дискуссии об архитектуре, развернувшиеся на Италийском полуострове. Экспериментирование новыми формами происходит в эту

[4] Клемент Добреполье помогает ему в работе над переводом; об отношениях между этими двумя личностями см. [Simoniti 1979: 176–177, 213–215].

[5] Император якобы наделил славян «привилегиями», но в наши дни стало известно, что этот текст является поддельным. Последний упоминается в 1541 г. Вацлавом Гаеком, а также Винко Прибоевичем в 1532 г. на хорватском острове Хвар. Прибоевич опубликовал в Венеции латинский перевод текста, оригинал которого был якобы написан на греческом языке и найден в Константинополе [Simoniti 1979: 176–177, 218–219].

[6] Более подробно об этом см. [Krašovec 2007].

[7] Богато украшенные каминные порталы, датируемые тем же периодом, сильно отличались от люблянского произведения, однако данный вопрос, к сожалению, слабо документирован в научной литературе. Существует, однако, пример дымохода, похожего на люблянский, по всей вероятности, выполненный около 1460–1480 гг. и находящийся в Вилле Сан Микеле на Капри (1890-е гг.). Нам известно, что Раубар и Пригл посетили Неаполь в 1507 г.; можно предположить, что здесь (или где-то поблизости) им довелось увидеть произведение, которое вдохновило их на создание каминного портала в Любляне.

inslav

эпоху по всей Европе, и в этом смысле Италия ничем не отличается от своих северных соседей, но важным теперь становится не только создавать новое, но и что-то особенное. Тексты Ф. Колонны весьма характерны для того времени: он обратился к стилю средневековой фантастики и к античности, даже упомянул Плиния Старшего в подтверждение превосходства архитектурных достижений конца XV в. по сравнению с древностью [Nau 2007: 5, 7].

Таким образом, художники и заказчики в Любляне хотели создать нечто новое, черпая материал из очень широкого культурного фонда. Вглядываясь в композиции, попытаемся установить связь между изображениями и грамматическими формами естественного языка.

Каждый из гибридов можно рассматривать в качестве синтагмы, хотя «музыканты» не являются «интегрированными гибридами» наподобие кентавров А. Мантеньи. Речь не идет о парадигме как таковой, но скорее о сложной синтагме, состоящей из как минимум двух лексических морфем. Напротив, все остальные живые существа на фризе представляют собой простые синтагмы. Рассматривая лексемы по отдельности, мы можем вычленить обобщенную систему флексий, родов и чисел, которые регулируют отношения между представленными персонажами. На уровне «фразы» выделяется семантическая связка между изображениями музыкантов – именно ими задается вся композиция. Взгляды и жесты этих персонажей представляют собой лексемы, которые обозначают отношения между парадигмами, и таким образом они выступают подлежащим, а музыкальные инструменты функционируют как переходный глагол. Другие персонажи выполняют либо роль дополнений, либо подчиненных предложений, а расположение в пространстве подобно грамматическому значению.

Конечно, предложенная нами языковая схема очень общая [Krašovec 2011: 188–191]. Если применить аналогичный инструментарий к другим произведениям, результат был бы даже более интересным. Мы имеем дело с неустойчивой, слабо развитой грамматической системой, с ее преддверием. Однако зная, что деятели из окружения Раубара и Пригла были людьми высокой культуры, уместно задаться вопросом: в чем именно их амбиции или намерения потерпели неудачу? Есть два объяснения.

Во-первых, в самом своем желании создать определенный язык они отбросили мотивы и формы, которые уже были в употреблении. Им не захотелось копировать уже существовавшее, ибо они гордились своей ни на что не похожей культурой. Но несмотря на всю силу творческой фантазии и талант, им не удалось достичь того же уровня сложности, который был присущ уже созданному.

inslav

А если бы им и удалось создать новый комплексный язык, как они смогли бы передать его посредственному ремесленнику? Как художнику передавался заказ: посредством устных/письменных инструкций или рисунков? Какими словами можно было обозначить большую часть гибридных существ и фантастических зверей, если мы даже сегодня не в состоянии подобрать им название? Понимал ли ремесленник, что от него требуется? Можно представить себе, как трудно приходилось мыслителям начала XVI в., которые задавались этими вопросами, но не могли найти ответа и не знали, как подобрать эквиваленты древнегреческой, латинской и современной терминологии [Nau 2007: 11].

На примере люблянских гибридов мы становимся свидетелями рефлексии о языке, которая предвещает грядущие перемены: новая грамматика, новое восприятие языков, осознание ценности местных наречий и локальной культуры. Этому способствовал разрыв преемственности между античной культурой и Средневековьем, благодаря которому к началу 1510-х гг. установилась свобода в интерпретации образцов древности, и деятели этой эпохи прекрасно это осознавали (отсюда же значимость творчества Ф. Колонны в Венеции).

Рассмотренный нами пример в качестве модели позволяет лучше понять европейские регионы, которые мы привыкли называть менее «развитыми». Зачастую речь вовсе не идет о гибридизации в смысле ассимиляции внешних влияний, это процесс независимого творчества. Очевидно, чтобы раскрыть характер взаимодействия между интеллектуальным и художественным процессами, следует оставить в стороне идею влияния и обратиться к понятию «ризомы», введенному Жилем Делезом, согласно которой не существует иерархического подчинения, любой элемент может влиять на любой другой, независимо от его положения в системе [Deleuze, Guattari 1980]. Гибридизацию, таким образом, нужно трактовать не как результат комбинаторики – она представляет собой совершенно самостоятельный целостный мир.

Рассмотренные гибриды ставят перед нами те же вопросы, которыми в свое время задавался Примож Трубар; приведенный нами уникальный пример скульптуры предшествует первым печатным текстам на словенском языке[8].

Литература

Biard 2009 – *Biard J.* Le Langage mental du Moyen Âge à l'âge classique. Paris, 2009.
Deleuze, Guattari 1980 – *Deleuze G., Guattari F.* Capitalisme et Schizophrénie 2 : Mille Plateaux. Paris, 1980.

[8] Примож Трубар (1508–1586) – автор переводов первых печатных книг на словенском языке. Начиная с 1550 г. им было издано более двадцати религиозных книг, среди которых был и перевод Нового Завета.

inslav

Descoings 2007 – *Descoings K.* Barbarus hic ego sum. Le poète étranger de l'élégie d'exil, dans l'Antiquité et à la Renaissance // Camenae. 2007. № 1. Режим доступа: http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Karine.pdf.

Doudet 2007 – *Doudet E.* Translatio du même au même: autorité et identité littéraires dans les traductions vernaculaires à la fin du Moyen Âge // Camenae : Translations. Pratiques de traduction et transferts de sens à la Renaissance. 2007. № 3. Режим доступа: http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/3._Article_11_Doudet__version_definitive_.pdf.

Faidutti 1996 – *Faidutti B.* Images et connaissance de la licorne (fin du Moyen Age – XIXe siècle). Paris, 1996. Режим доступа: http://faidutti.free.fr/licornes/these/these.html.

Febvre 1992 – *Febvre L.* Michelet et la Renaissance. Paris, 1992.

Golob 1988 – *Golob N.* Poslikani leseni stropi na Slovenskem do sredine 18. stoletja. Ljubljana, 1988.

Klima 2008 – *Klima G.* The Medieval Problem of Universals // The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Stanford, 2008. Режим доступа: http://plato.stanford.edu/entries/universals-medieval/.

Krašovec 2007 – *Krašovec D.* 1500–1520: redécouvrir la mémoire des slaves d'Autriche dans l'Antiquité ou choisir entre la Renaissance et le gothique flamboyant // Mémoires, récit, histoire dans l'Europe des XVIe et XVIIe siècles. Nancy, 2007.

Krašovec 2011 – *Krašovec D.* Réflexions sur le langage d'un relief de 1512 : ni Renaissance, ni gothique ou comment dépasser les limites de l'histoire de l'art // Ars & Humanitas. 2011. № 2. Режим доступа: http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas/article/viewFile/345/257.

Nau 2007 – *Nau F.* I/Y: la culture de la Rome antique dans l'œuvre de Francesco Colonna (1499) // Camenae: Roma Aeterna: voir, dire et penser Rome de l'Antiquité à la Renaissance. 2007. № 2. Режим доступа: http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Frederic.pdf.

Possamaï-Pérez 2009 – *Possamaï-Pérez M.* Nouvelles études sur l'Ovide moralisé. Paris, 2009.

Racinet, Dupont-Auberville 2009 – *Racinet A., Dupont-Auberville M.* L'Ornement polychrome (1869–1888) et L'Ornement des tissus (1877) // The World of Ornament. Köln, 2009.

Šašel Kos 2007 – *Šašel Kos M.* Augustinus Tyfernus and the epigraphie manuscripts // Acta XII Congressus internationalis epigraphiae graecae et latinae. Barcelona 2007.

Simoniti 1979 – *Simoniti P.* Humanizem na Slovenskem in slovenski humanisti do srede XVI. stoletja. Ljubljana, 1979.

Šumi 1966 – *Šumi N.* Arhitektura sedemnajstega stoletja na Slovenskem. Ljubljana, 1966.

Thénard-Duvivier 2009 – *Thénard-Duvivier F.* Hybridation et métamorphoses au seuil des cathédrales // Images Re-vues. 2009. № 6. Режим доступа: http://imagesrevues.revues.org/686.

Перевод с французского А. Красовец

inslav

Список иллюстраций

Рис. 1: Августин Пригл, страница рукописи *[Simoniti 1979: 92].*

Рис. 2: Анонимный художник, дымоход в епископском дворце в Любляне, деталь, ок. 1512. *Фото Д. Крашовца.*

Рис. 3: Анонимный художник, дымоход в епископском дворце в Любляне, деталь, ок. 1512. *Фото Д. Крашовца.*

Рис. 4: Анонимный художник, дымоход в епископском дворце в Любляне, деталь, ок. 1512. *Фото Д. Крашовца.*

Рис. 5: Анонимный художник, дымоход в епископском дворце в Любляне, деталь, ок. 1512. *Фото Д. Крашовца.*

Рис. 6: Анонимный художник, дымоход в епископском дворце в Любляне, деталь, ок. 1512. *Фото Д. Крашовца.*

Рис. 7: Анонимный художник, дымоход в епископском дворце в Любляне, деталь, ок. 1512. *Фото Д. Крашовца.*

Рис. 8: Анонимный художник, дымоход в епископском дворце в Любляне, деталь, ок. 1512. *Фото Д. Крашовца.*

Рис. 9: Анонимный художник, гибридное существо на фасаде монастырской церкви в Зеккау, романское искусство. *http://www.burgenseite.com.*

Рис. 10: Анонимный художник, роспись деревянного потолка в церкви Святой Маргариты в Маллестиге, ок. 1510 *[Golob 1988: 48].*

Рис. 11: Андреа Мантенья, «Битва морских божеств», ок. 1470–1480. *http://marinni.livejournal.com/535645.html.*

inslav

Т.И. Чепелевская
(Москва)

От визуального нарратива к литературному произведению («Истории с крышек ульев» Лойзе Ковачича)

Лойзе Ковачич (1924–2004) – словенский писатель с непростой судьбой: он родился в Базеле, где провел первые 11 лет своей жизни, в 1938 г. семья была вынуждена уехать из Швейцарии, и они по настоянию отца вернулись на его родину в Словению, где долгое время испытывали трудности материального и психологического характера. Жили сначала в родном селе отца недалеко от города Ново Место, а затем переселились в Любляну, где будущий писатель окончил гимназию и Академию педагогики, специализируясь в области славистики и германистики. После войны родители были изгнаны в Австрию, а Лойзе смог остаться в Словении. Работал в целом ряде словенских изданий, в том числе и журнале «Куклы» (1966–1973), преподавал, был драматургом Кукольного театра, организовал кукольную программу Шибеникского фестиваля и руководил ее проведением, был автором ряда сценариев к радиопьесам.

Его литературное наследие – это рассказы и новеллы, романы, произведения для детей[1], некоторые из которых были отмечены престижными литературными наградами. В 1997 г. Л. Ковачич был избран членом-корреспондентом Словенской академии наук и искусств. Во многих своих книгах он воссоздает собственные переживания и события, связанные с жизнью своей семьи, поэтому многие словенские исследователи справедливо относят его произведения к автобиографичес-

[1] Среди них: цикл рассказов и новелл «Люблянские открытки» (*Ljubljanske razglednice,* 1954, 2003) о жизни послевоенной Любляны; книги «Ключи города» (*Ključi mesta,* 1964) и «Мальчик и смерть» (*Deček in smrt,* 1968, 1999), которые имеют автобиографическую основу; «Переселения» (*Preselevanja,* 1974), «Действительность» (*Resničnost,* 1976, 1995, 2004). Его творчество 1980-х гг. – «Пять фрагментов. Кн. 1» (*Pet fragmentov.* Knj. 1, 1981), «Базель (третий фрагмент)» (*Bazel (tretji fragment*), 1989) и трилогия «Пришлые» (*Prišleki,* 1984–1985) – отмечено влиянием постмодернизма, поисками новых форм. Эссеистика Л. Ковачича собрана в книгах: «Мастерская. Школа письма» (*Delavnica. Šola pisanja,* 1997), «Литература или жизнь. Эссе, статьи, дневники» (*Literatura ali življenje. Eseji, članki, dnevniki,* 1999) и др. Его обширная детская проза частично объединена в книгу «Истории из города Рич-Рач и других мест» (*Zgodbe iz mesta Rič-Rač in od drugod,* 1994, 2004). В 1990-е – начале 2000-х гг. появляются «Хрустальное время» (*Kristalni čas,* 2000), «Истории с крышек ульев» (*Zgodbe s panjskih končnic,* 1993), «Детские вещи. Post skriptum. I» (*Otroške stvari. Post skriptum. I,* 2003) и др. Последней из изданных стала построенная на основе дневниковых записей 1990 г. и причудливо соединенная с воспоминаниями разных лет книга «Зрелые вещи» (*Zrele reči,* 2009).

inslav

кой прозе (Т. Вирк, Х. Глушич, М. Кос, А. Корон и др.). Росссийская исследовательница Ю.А. Созина, придавая произведениям Л. Ковачича статус классических романов автобиографического жанра, рассматривает их в ряду других подобных произведений словенских авторов: В. Зупана, М. Рожанца, а также писателей среднего поколения Ф. Франчича и А. Моровича [Созина 2009: 288–289]. Так, переживания своего маленького героя до, во время и после Второй мировой войны, сложное вживание в новую среду, переданные автором через оппозицию свой / чужой, нашли отражение в получившей признание словенской аудитории трилогии «Пришлые» (1984–1985), которая стала художественным документом целой эпохи.

Особое место в творчестве Л. Ковачича занимает книга «Истории с крышек ульев» (1993). Она была написана в период, когда уже ощущалось приближение кардинальных политических перемен в жизни словенского общества, что инициировало бурные дискуссии и размышления о будущем страны, а также в годы, когда в словенской литературе ощущалось веяние постмодернизма, дававшее писателям простор для разрушения запретов и стереотипов, в том числе и в области художественного творчества.

Первоначально Л. Ковачич, по свидетельству Аленки Корон, создал составленный из трех историй сценарий радиопьесы, который планировал поставить во второй половине 1980-х годов вместе с группой молодых актеров-кукольников в Молодежном культурном центре Любляны, однако в то время проект не был осуществлен. Позже писатель создает дополнительные «истории» с крышек ульев, в 1992–1993 гг. издает их частями в словенских журналах (шесть – в *Srce in oko* и четыре – в *Nova revija*) [Koron 2006: 153–154] и, наконец, в 1993 г. выходит книга, в которой подзаголовок каждой из ранее напечатанных «историй» становится общим названием[2]. Таким образом, наметившееся уже при первых журнальных публикациях стремление автора к соединению отдельных частей в единое целое получает свою окончательную реализацию.

Итак, в книге объединены десять рассказов, построенных на основе сюжетов картинок с крышек ульев, что соотносит ее с целым пластом народной художественной культуры, художественным примитивом, имеющим древние корни и сохранившимся до наших дней [Чепелевская 2007]. Об этом автор говорит во Вступлении, раскрывая источник своих сюжетов. Он ссылается на слова талантливой самоучки-рисовальщицы Марьянцы, которая, переходя от села к селу за небольшую плату или ночлег и еду, создавала образы святых-покровителей на во-

[2] Одновременно он готовит сценарий радиопьесы с тем же названием, за которую в 1993 г. получает литературную награду в Японии [Fragmenti 2008: 466].

inslav

ротах крестьянских амбаров, на крышках сундуков или на крышках сосновых ульев. Иногда это были хорошо известные (религиозные, исторические, фольклорные) сюжеты, а порой эти рисунки становились иллюстрациями историй, которые касались конкретных людей или происходили с хозяевами именно этой деревни, где она гостила, и нигде больше. Во многих местах таким образом сделанные рисунки на крышках ульев сохранились дольше, подобно фотографиям в сельском фотоателье, становясь живописной сельской хроникой, связывающей прошлое с настоящим.

Автор словно берет эту народную мастерицу в соавторы и, подобно тому, как она создавала свои картинки, пишет, имитируя стиль народных легенд, свои литературные истории, в которых были отражены как реальные, так и вымышленные события. Но при этом автор стремится донести некую важную для себя и людей мысль, идею.

Некоторые из его историй отнесены к реальному месту (упоминаются даже конкретные словенские топонимы). Они, как считают исследователи, имеют фактографическую основу («История о Клемене и его любви»). Другие дают повод для фантазирования. Есть здесь истории, имеющие явную фольклорную основу, как в «Истории о мертвой Людмиле», где Ковачич основательно преобразует народную балладу с сюжетом «мертвец приходит за своей возлюбленной». Он расширяет ее мотивом ребенка, которого рождает уже мертвая Людмила, и мотивом злобной матери (возможно, также заимствованным из фольклора). В результате он создает произведение, звучащее как гимн вечной любви. «История о силаче Гласе», в основе которой лежит народный сказ о Петере Клепеце, становится грустным рассказом о дружбе одинокого, отвергаемого всеми за неумение пользоваться своей силой великана и коровы. Есть в книге истории, демонстрирующие авторскую игру с читателем, художественный вымысел с опорой на традицию восприятия росписей на деревянных крышках ульев.

При всем разнообразии сюжетов, героев и событий, в центре каждой истории образ человека в его разных ипостасях, его постоянное стремление познать себя. Автор старается сосредоточиться не на человеке внешнем, а на человеке внутреннем, обратить наше внимание или показать его двойственную природу и внутреннюю раздвоенность. В «Истории о веселой Йохце» он делает это, создав два образа: скучной набожной Трезы, жены крестьянина Билбана, и полной жизни и страсти его возлюбленной Йохцы, которую ангел и дьявол стремятся перетянуть каждый на свою сторону.

Человеку, стремящемуся осознать свои возможности, познать великую силу истинного искусства, посвящена «История о резчике Анзе и

inslav

хозяине Анжеле», в которой знаменитый мастер XV в. чудесным образом оказывается в самом начале века XX, чтобы на холме возле рекштаенской церкви вырезать из бука величественную фигуру архангела Михаила для защиты местного храма и общины. Встреча двух эпох передается автором через код одежды: облачение мастера Анзы, его старинная конусообразная шляпа с длинными, опоясывающими тело завязками резко выделяется на фоне современных костюмов зрителей действа. Работа старого мастера, который, кажется, простыми движениями, отсекая все лишнее, достигает совершенного результата, для мастера наших дней раскрывает великую тайну творчества. Именно она делает творения старых мастеров бессмертными.

В книге есть и почти анекдотические истории. Так, «История о чудаке Юрии и его мухе» повествует о горе-писателе, который никак не может закончить свой задуманный как некое новое Священное Писание труд о начале и конце времен. Вместо этого ему приходят на ум смешные и занимательные истории с участием рыцарей и архиепископов, правителей и нищих, которые он переносит в виде рисунков на ожидающую его великих мыслей бумагу. Ценителем своего опуса он признает лишь случайно залетевшую в комнату муху, дружба с которой заканчивается трагически (она погибает, прихлопнутая между первой и последней страницей его будущей книги). Так заканчивается грустная история об одиночестве человека и его стремлении найти родственную душу. Эту мысль автор продолжает в «Истории о Грегоре и большом корабле», где в аллегорической форме раскрывает отчаяние человека, не нашедшего своего места в мире. Герой Ковачича с ужасом покидает свое временное пристанище – этот неуютный дом-корабль.

Тема двойственной природы человека, его непрекращающейся внутренней борьбы с самим собой оказывается и в центре пятой, центральной части цикла – «Истории о двуглавом сыне». В ней рожденный от любви и ненависти ребенок с двумя головами (двухголовый Янез) постоянно переживает внутреннюю неудовлетворенность. Грубость, ненависть, порок уживаются в одном теле с кротостью, добротой и любовью к ближнему. Убийство злым Янезом доброго брата оборачивается общей смертью и запоздалым раскаянием.

Словенский исследователь Томо Вирк в статье «Ускользающая идентичность», посвященной творчеству Л. Ковачича, подчеркивает важность заложенной в этой истории о правом и левом Янезе идеи двойничества, которая проявляет себя и в большинстве оппозиций: человеческое сознание и подсознательное, его альтер эго, борьба Добра и Зла, Бога и дьявола, души и тела. «Парадигма близнеца / двойника, – пишет он, – действительно имеет архетипическое и универсальное значение,

inslav

а в своем глубинном ядре – это всегда знак поиска идентичности» [Virk 1998: 105]. По справедливому утверждению ученого, Л. Ковачич добавляет к этому и аллюзию на национальную разделенность, существовавшую, например, в период Второй мировой войны, когда словенцы (в обыденном сознании персонифицировавшиеся для жителей Австро-Венгерской империи как Янезы – ср. русские Иваны) оказались разделенными на правых и левых [Virk 1998: 105].

Финальная «История о Йосе Малюке, последнем дровосеке в раю», которая носит отпечаток футуристического повествования, несколько выбивается из ряда других частей книги – здесь обнаруживается явный отход от фольклорной основы. В ней героями оказываются выжившие после вселенской катастрофы (вероятно, падения метеорита) последние люди на земле: дровосек-бобыль Йос Малюк и молодая цыганка Зила. Автор соединяет два мира, две стихии: лес, как защиту от ужасов мира, и вечную цыганскую дорогу в неизвестность. Призванные дать начало новой жизни в новое время, герои Ковачича не могут сохранить это хрупкое единство. После нескольких счастливых дней Зила покидает героя, отправившись снова на поиски своих людей и своей дороги, а новый Адам, с надеждой на возвращение своей Евы, начинает свое новое летоисчисление.

И здесь, как и в предыдущих частях-историях произведения Л. Ковачича, сквозь апокалипсическое повествование просвечивает история просто человека, стремящегося к любви и к познанию себя и мира вокруг себя.

Если обратиться к композиции произведения Л. Ковачича, перед нами книга, состоящая из десяти глав-историй, которые автор объединяет, снабдив общими «Предисловием» и «Послесловием». Они являют собой своеобразную раму, надстраиваются над текстом и вступают в диалогические отношения с ним. Они «соотносятся с семантическим планом произведения, выделяя “главное” в нем и задавая дополнительные параметры» [Софронова 2006: 151]. Тем самым этот цикл оказывается, по воле автора, подчинен единой теме и, кажется, единой задаче.

В «Предисловии» эта задача еще не выявлена. Читателю предлагается просто обратить внимание на переход от визуального нарратива к художественному произведению. Но в конце книги главная авторская мысль звучит более отчетливо: «Что есть более простое и естественное, чем обнаженный человек на голой земле перед лицом вечности?» – вспоминает последний человек на земле Йос Малюк подпись под картиной, увиденной им в безлюдном Доме правительства [Kovačič 1993: 40].

А в финале автор, снова прячась за свою рассказчицу, рисовальщицу Марьянцу, утверждает: «Несмотря на перемены, в этом краю под землей

inslav

не произошло ничего нового: смерть вновь явилась бесконечным повторением жизни». И дополняет эту мысль ее размышлением, прозвучавшим одним жарким июльским днем 1898 или 1899 г., когда в гостинице «У южного вокзала» с набором красок и кисточек она ожидала поезд, что должен был повезти ее вниз (т. е. на юг. – *Т. Ч.*), в большой город, который впоследствии назвали Ново Место: «Столько откровений, сколько их есть сегодня, еще не было на свете. Каждый день, каждую минуту кто-то проговаривает одно из них или просто так, или по обязанности. Поэтому их и никто больше не слышит...» [Kovačič 1993: 46]. Л. Ковачич, таким образом, стремится донести до нас свое откровение.

На это указывает и количество историй (своеобразный декалог), что не может не соотнести книгу с сакральной сферой, и присутствие в тексте глав-историй назидательных концовок, и (пусть и нечастых) отсылок в самом тексте. Например, в десятой истории звучит отсылка к тексту Откровения Иоанна Богослова, той его части, где говорится о великих обещаниях «нового неба и новой земли» (его вспоминает Йос Малюк).

В результате главными, объединяющими отдельные части произведения, становятся раздумья автора о человеке, его одиночестве, жажде любви и понимании божественной природы творчества, его внутренней раздвоенности и постоянной борьбе с самим собой в поисках собственной идентичности. Эта скрепляющая истории общая идея не могла не сказаться и на жанровой форме, избранной словенским автором. Отталкиваясь от принятого как словенскими (А. Корон, Т. Вирк и др.), так и российскими (Ю. А. Созина, Н. Н. Старикова) учеными определения «цикл» (реже «сборник»), попытаемся обозначить жанровую специфику произведения Л. Ковачича.

Книгу «Истории с крышек ульев», на наш взгляд, можно рассматривать как один из ярких примеров гибридной формы, выстроенной на основе циклизации малой прозы, явления, получившего широкое распространение в литературе XX – начала XXI вв. Циклизация в прозе разнообразна по своим задачам и по способам осуществления; она проявляется в разных жанрах: миниатюрах, рассказах, повестях и романах. В основе выделения цикла – положение о намеренности, сформулированное в теории высказывания М. М. Бахтина [Бахтин 2000], что означает намеренность авторского замысла и «речевой воли» автора к созданию целостного произведения, где каждый элемент подчинен общей структурной закономерности. Различны степени и характер связи между отдельными произведениями цикла, но обобщение в нем всегда предстает итогом целенаправленного отбора и композиционного распределения материала.

У Л. Ковачича, как уже отмечалось, книга в ее циклической форме зарождалась постепенно: от выделения темы художника и творчества в

inslav

группе рассказов в первоначальной журнальной публикации до трансформации этой идеи в более общую тему человека во всех его ипостасях. Так постепенно проявлялся авторский замысел, стремление писателя выявить обобщающий смысл многообразных жизненных явлений и перипетий (что особенно ярко дало о себе знать в последней истории). В пользу признания за книгой определения «цикл» говорит и кольцевая структура (десять глав-историй, замкнутых авторским «Предисловием» и «Послесловием»), и наличие сквозного персонажа – священника местного прихода, отца Игнация[3], что позволяет ограничить пространство повествования территорией одного прихода словенской провинции Нижняя Крайна (Доленьска). Вместе с тем, отсылка к фольклорно-мифологическим сюжетам дает писателю право отойти от необходимости прикрепления сюжета к определенной исторической эпохе, связи с определенными историческими событиями и условиями. Автор не ставит перед собой «проблему исторической локализации» [Бахтин 1975: 193]. Из отдельных ситуаций, историй, коротких сюжетов здесь постепенно складывается общая картина бытия, которое у Л. Ковачича рассматривается в исторической перспективе: от прошлого через настоящее к будущему. Иными словами, несмотря на выраженную центростремительность повествования, формирующую каждый из рассказов, нельзя не отметить тенденцию к ее преодолению – к явному стремлению автора выйти за пределы частных историй, отдельных характеров, достигнуть некоего эпического обобщения.

В этом можно усмотреть некое тяготение произведения к жанровой форме романа в новеллах (хотя до конца и не реализованной), а значит, рассматривать как отражение процесса романизации словесного искусства, о котором писал М. М. Бахтин в работе «Эпос и роман», связывая его с приходом романа в большую литературу [Бахтин 1975а][4]. В нашем случае можно говорить о тенденции к романизации цикла за счет внесения в него «проблемности, специфической смысловой незавершенности и живого контакта с неготовой становящейся современностью (незавершенным настоящим)...», т. е. зоной, впервые освоенной романом [Бахтин 1975а]. Хотя Л. Ковачич не предъявляет нам образ героя как становящейся, изменяющейся, воспитуемой жизнью личности, но данный писателем обобщенный образ человека в самых разных его проявлениях

[3] Ему помогает великан Петер Глас; именно отец Игнаций крестит младенца с двумя головами, и к нему же обращается мать несчастной Людмилы с просьбой вернуть дочь, которая убежала со своим возлюбленным Юрием.

[4] Об этом с опорой на М. М. Бахтина писал и российский литературовед В. Е. Хализев: «Этот универсальный, обладающий поистине безграничными возможностями жанр <...> способен с непринужденной свободой и беспрецедентной широтой соединять в себе смысловые начала множества жанров»; он подчеркивал также, что «писатели различных стран и эпох пользуются этой свободой самым разным образом» [Хализев 2009: 323, 324].

inslav

объединяет в себе «как положительные, так и отрицательный черты, как низкие, так и высокие, как смешные, так и серьезные» [Бахтин 1975а].

Формой, поддерживающей гибридность данного произведения, на наш взгляд, становится изобразительная форма, или визуальный нарратив, те самые истории в картинках на крышках ульев. Они, казалось бы, ставшие приметой прошлого, тем не менее, сохранились в культурной памяти народа, подчас воспринимаясь как хроника жизни отдельной семьи или села. Именно опираясь на эту память, автор переводит их в слово, добиваясь нового уровня эпического обобщения. Они особым образом работают на постижение архитектоники произведения[5].

Гибридный характер произведению Л. Ковачича придает и своеобразие его языка. М. М. Бахтин в работе «Слово в романе» гибридной конструкцией, имеющей громадное значение в романном стиле, называет такое высказывание, «которое по своим грамматическим (синтаксическим) и композиционным признакам принадлежит одному говорящему, но в котором в действительности смешаны два высказывания, две речевые манеры, два стиля, два “языка”, два смысловых и ценностных кругозора» [Бахтин 1975а]. В книге словенского писателя самоучка-рисовальщица Марьянца выступает как своеобразный соавтор Л. Ковачича, причем не только как носитель «слова о жизни», но и «картины жизни». Иногда, когда в авторское слово в скрытой форме вводится чужая речь, его рисовальщица словно прячется за спиной автора, но мы чувствуем неспешное течение ее рассказа, объясняющего или комментирующего нарисованные ею картинки. В других случаях автор отказывается от роли всеведущего рассказчика и предоставляет слово ей самой (начало и финал книги).

Если рассматривать книгу Л. Ковачича в контексте всего творчества словенского писателя, пронизанного автобиографическими чертами, а значит, нацеленного на самовыражение и самоидентификацию, воспринимаемого исследователями как «результат трансцендентной феноменологической редукции» с постоянным указанием на внутреннюю раздвоенность своего «я» [Virk 1998: 122], то можно констатировать наряду с созданием новой жанровой формы все большее погружение автора в философские проблемы. Объединив свои истории, опирающиеся на культурную память восприятия картинок с крышек ульев как историй не только о конкретных людях и событиях, в цикл, он вышел за пределы этого жанра, сделав стержнем для нанизывания рассказов обобщенный тип героя, тем самым перенеся акцент с изображения какой-то ситуации на изображение человека в быту, с авторефлексии – на размышление о человеческом бытии вообще.

[5] О подобном сопряжении слова и образа в самом мышлении эпохи барокко писал А. В. Михайлов, когда рассматривал эмблему как смысловой элемент, который входил строительным материалом в произведение-книгу [Михайлов 1997].

inslav

Литература

Бахтин 1975 – *Бахтин М. М.* Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет М., 1975. Режим доступа: http://lib2you.ru/kniga/bahtin_mihail_slovo_v_romane-107874/read/page-1.

Бахтин 1975а – *Бахтин М. М.* Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. Режим доступа: http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/epos.html.

Бахтин 2000 – *Бахтин М. М.* Проблема текста // Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000.

Михайлов 1997 – *Михайлов А. В.* Языки культуры. М., 1997. Режим доступа: http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Mikhailov_Baroque.htm.

Созина 2009 – *Созина Ю. А.* Автор как психологическое, интеллектуальное и нравственное целое в словенском романе последней трети XX века // Славянский мир в третьем тысячелетии. Россия и славянские народы во времени и пространстве. М., 2009.

Софронова 2006 – *Софронова Л. А.* Молитва, икона, храм в русской поэзии // Софронова Л. А. Культура сквозь призму поэтики. М., 2006.

Хализев 2009 – *Хализев В. Е.* Теория литературы. 5-е изд. М., 2009.

Чепелевская 2007 – *Чепелевская Т. И.* Живая традиция: Роспись по дереву у словенцев и русских // Славянский мир в третьем тысячелетии. М., 2007.

Fragmenti 2008 – Fragmenti o Prišleku. Spominska knjiga Lojzeta Kovačiča / Uvod, literarno, spominsko in slikovno gradivo izbrala M. Komel Snoj. Ljubljana, 2008.

Koron 2006 – *Koron A.* Intertekstualnost, rewriting in samocitiranje: Zgodbe s panjskih končnic Lojzeta Kovačiča // Obdobja 23 – Metode in zvrsti: Slovenska kratka pripovedna proza. Ljubljana, 2006.

Kovačič 1993 – *Kovačič L.* Zgodbe s panjskih končnic. Ljubljana, 1993.

Virk 1998 – *Virk T.* Zmuzljiva identiteta // Lojze Kovačič. Ljubljana, 1998.

inslav

Е.В. Надеждина
(Москва)

Трансформации чешской типографики поэтизма

В середине 1930-х гг. выходят знаменитые поэтические сборники Витезслава Незвала «Прага с пальцами дождя» (*Praha s prsty deště,* 1936), «Мост» (*Most,* 1937), «Поэмы ночи» (*Básně noci,* 1938) в типографском оформлении Карела Тейге. Также как хорошо известные ныне эротические коллажи Тейге[1], они выдержаны в стилистике сюрреалистического гибридного объекта, образованного слиянием отторгнутых от привычного контекста фрагментов реальности. Подбор элементов объекта у сюрреалистов был, как известно, случаен, автоматичен. Произведенный как бы во время прогулки (реальной или во сне, не имеет значения), он был призван стереть границу реального и воображаемого. Получаемый на этом зыбком пограничье объект-гибрид имеет очень сложную структуру. Констатацией этой сложности или же указанием на заимствования сюрреалистами друг у друга ходов гибридизации обычно и заканчивается формальный анализ сюрреалистического произведения. В то же время бытует представление, что сюрреализм и предшествующий ему опыт построения формы конструктивизма – явления если не полярно противоположные, то по меньшей мере разнокоренные. Такое мнение вынуждает объяснять переход многих художников от одной стилистики к другой не более чем влиянием моды. С другой стороны, неочевидность (неявленность) структуры в сюрреализме генетически связана с ее выявлением в конструктивизме. Общим в этих типологически различных системах являются как работа с готовыми предметами / фрагментами реальности, так и активное использование приемов монтажа, в каждом отдельном случае, разумеется, разное. В чешском межвоенном авангарде сложилась ситуация взаимодействия и взаимовлияния двух названных систем, что уже тогда заставляло, в основном чешских теоретиков-представителей авангарда, искать наиболее четкие дефиниции для их обозначения. В. Незвал и К. Тейге как раз и были теми, кто неоднократно подчеркивал генетическую связь

[1] С 1935 по 1951 гг. К. Тейге выполнил 374 коллажа, которые делал исключительно для себя. Эти коллажи, начиная с 1990-х гг., стали предметом изучения различных иследователей. См., например, [Teige 1994].

inslav

сюрреализма и поэтизма – специфического явления чешского искусства 1920-х гг., своеобразного варианта европейского конструктивизма [Teige 1934; Nezval 1936].

Карел Тейге, идеолог чешских авангардистов, объединенных в группу «Деветсил», еще в начале 1920-х заявлял, что едва ли не главным вкладом «Деветсила» в европейский авангард была деятельность в области типографики. Это справедливо и по отношению к творчеству самого Тейге, который в истории европейского авангарда стоит рядом с такими выдающимися типографами, как Эль Лисицкий, Я. Чихольд, Л. Мохой-Надь. Особенностью языка чешской авангардной типографики было то, что она попыталась уравновесить приемы классической и новой типографики, а также то, что ее структуру во многом определяли труды лингвистов, будущих участников пражского кружка структуралистов, прежде всего Р. Якобсона и Я. Мукаржовского. Вопросы поэтики нового визуального языка занимали не только поэтов, таких, как Я. Сейферт, В. Незвал, К. Библ, но и практически всех участников объединения «Деветсил».

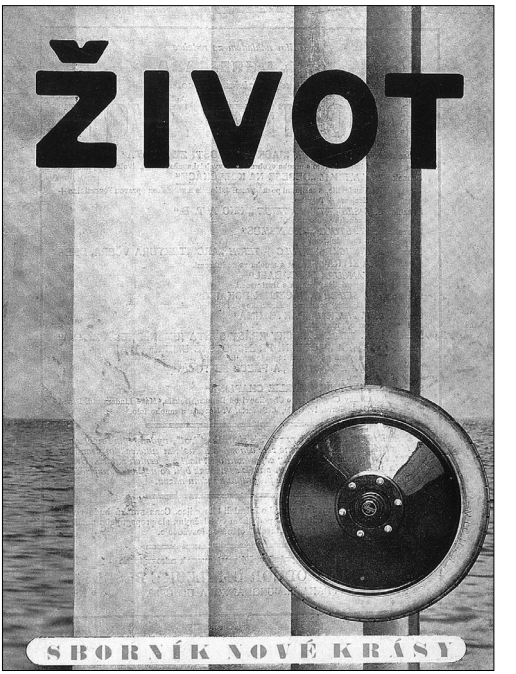
Наиболее прославленные издания поэтистов вышли в период с 1923 по 1926 гг. К их числу относятся прежде всего первый концептуальный сборник чешского авангарда *Život II* (1923); журналы *Disk* (1923), *Pásmo* (1924–1926), позже – *ReD* (1927–1931); поэтические сборники «Только любовь» (*Samá láska,* обложка – 1923) и «На волнах TSF» (*Na vlnách TSF,* 1924) Я. Сейферта, «Пантомима» (*Pantomima,* 1924) и «Алфавит» (*Abeceda,* 1926) В. Незвала.

Поэтизм возник как отклик на все разнообразие художественных явлений того времени, но все же прежде всего он – прямая реакция на конструктивизм. «Конструкция – корень жизни. Поэзия – ее крона», – утверждал Тейге [Teige 1966: 123]. Тейге объяснял, что пуризм он воспринимает как «эстетический контроль конструктивной работы, ни больше, ни меньше» [Teige 1966: 122]. Конструктивная работа, в свою очередь, является основой современного мира, принципом новой красоты. Новая красота – результат технической эволюции, приведшей к стандартизации, к типовой продукции. Тиражность этой продукции дает возможность жизненных благ для всех, равно как всем – участвовать в изготовлении этой продукции. Базой подобных представлений стал марксизм. Тейге не изменил им вплоть до своего трагического столкновения с реальной, а не утопической системой коммунистической идеологии в 1950-х.

Уже в первых опытах оформления альманахов заметно увлечение чешских авангардистов эстетикой промышленных машин в духе французского журнала *L'Esprit Nouveau*, новой красотой современности, вы-

inslav

раженной в архитектуре небоскребов, аэропланов, океанских лайнеров и т. д. Отсюда популярные в то время сопоставления старого и нового или активно продвигаемая Тейге идея замещения старого новым: на обложке альманаха *Život II* (1923), считающейся первым фотомонтажом в чешской типографике, появляются колонна Парфенона и колесо машины на фоне безбрежного морского пространства. Столкновение старого с новым здесь дается не как прямое противопоставление, а как метонимическое замещение: деталь замещает целое, один образ выступает из-за другого. Море явлено как начало, природа; колонна и колесо вступают в смысловой диалог с названием альманаха и подзаголовком к нему – первые шаги цивилизации и ее последние достижения даны как выразительные эмблемы. К тому же колонна и название сборника, переводимое как «жизнь», выполнены от руки (индивидуально), хотя надпись *život* и имитирует типографский шрифт, а вот подзаголовок *sborník nové krásy* уже набран на отдельной плашке и сопоставлен с фотографией колеса (т. е. представляет собой стандартную, тиражную продукцию с ее новой красотой), кроме того, подзаголовок выделен цветом – конечно, не случайно – красным.



Б. Фейерштейн, Я. Крейцар, Й. Шима, К. Тейге.
Обложка альманаха «Жизнь» (*Život II*), 1922

Поэтисты часто используют распространенные символические образы (море, парус, луна, букет цветов, фигуры влюбленных), но включают их в новый контекст в качестве эмблем-обозначений или иконических знаков. Возьмем, к примеру, обложку к сборнику стихов Я. Сейферта «Только любовь». Все собранные на этой обложке (также фотомонтаж) элементы размещены по направлениям вертикаль – горизонталь; диаго-

inslav

О. Мрквичка.
Обложка сборника стихов Я. Сейферта «Только любовь» (*Samá láska*), 1923

наль Вацлавской площади все время ограничивается то надписями, то открыткой, размещенной поверх изображения, и сверху «придавлена» зависшим в морском пространстве пароходом. Площадь раскрывается по направлению к зрителю неширокой воронкой-рупором и в то же время медленно погружается в воды воображаемого океана. Американские небоскребы на первом плане и пятиконечная звезда – полюсы притяжения молодых девятсиловцев. Бюст девушки, открытка, ваза с цветами – одновременно знаки старого мира, но также и объекты реальности, потому что могут встретиться в витринах магазинов, кафе, парикмахерских[2]. Геометрическая решетка, на которой «держится» обложка, вновь подчеркнута цветом, сочетанием красного и синего. Надписи – имя автора сборника, название, год издания – даны крупным красным шрифтом. Другие – *Devětsil, Disk* – символы авангардного объединения и его нового печатного органа – синим шрифтом, близким общему тону обложки. Оттого они кажутся более вписанными в ее пространство. И тем не менее все без исключения надписи, также как другие элементы языковой структуры обложки, участвуют в игре удаления-приближения,

[2] Интересно, например, что открытка с изображением площади г. Йичина в общей языковой структуре обложки несет сразу несколько функций: с одной стороны, это фрагмент реальности – почтовая открытка. Как иконический знак она представляет собой противопоставление старого «монтажа» (открытка относится к 60–70-м гг. XIX в., когда в фотографии активно использовали прием изображения в изображении: в нее «вмонтирована» более ранняя фотография в обрамлении декоративной трехлепестковой рамочки, украшенной цветами), и нового, более совершенного фотомонтажа. И, наконец, стилем орнаментального шрифта открытка резко контрастирует с четкими лаконичными надписями обложки – символами нового города и нового времени.

inslav

сопоставления и замещения: шрифт названия сокращается, следуя перспективе Вацлавской площади, в эту же перспективу вписано имя «Деветсила», а имя автора возвращается на первый план, только уже сверху, зависая надо всем – площадью, морем, океанским лайнером.

Автором обложки сборника «Только любовь» был Отокар Мрквичка, который с 1923 по 1925 г. активно сотрудничал с Тейге в типографском оформлении книг. Иллюстрации сборника представляют собой литографии в духе раннего этапа развития «Деветсила» – с оттенком утопической революционной идиллии. В революционные идиллические тона окрашена и поэзия Ярослава Сейферта. Как сказано в послесловии, которое было подписано именем всего объединения, «сборник “Только любовь” появился в революционной атмосфере “Деветсила” и является ее аутентичным выражением» [Seifert 2001: 25]. Как ценная особенность творческого темперамента поэта отмечается его «удивительный дар “вплавлять” буквальные, стандартные выражения (политические лозунги, журналистские клише) в абсолютно поэтическое и фантастическое течение речи» [Seifert 2001: 25]. Течение это, однако, вовсе не размеренное, а напоминает действительно фантастический круговорот, подобный волшебным «качелям», то удаляющим, то приближающим к нам различные «оптические слова» на обложке Мрквички.

Теорию «оптического слова» Тейге разрабатывает в связи с изобретением нового вида коллажа – т. н. стихов-картин (*obrazové básně*), скомпонованных из разных типов изображений (фото, рисунок, печать) и фрагментов реальности (марка, открытка, билет и т. п.) на основе ассоциативного принципа. Собственно, стихи-картины, как и обложка сборника «Только любовь», были составлены из трех основных элементов: 1) геометрическая абстрактная решетка, «собирающая» композицию; 2) фрагменты реальности, которые подбирались по принципу «репортажа» – наиболее типичные, стандартные, как бы случайно увиденные; 3) типографский шрифт, «упрощенный и усовершенствованный» [Teige 1966a: 224][3]. По идее Тейге, это была попытка заменить станковый живописный образ новым видом визуального языка, более демократичным, тиражируемым, универсальным. Тейге исходил из приоритета зрения над другими способами чувственного восприятия. Это преимущество отмечалось многими и возникло из-за роста городской визуальной культуры: развития новых технологий, приведших к революции в полиграфии, рекламе, появлению новейших средств коммуникации и, кроме

[3] Тейге чаще всего использовал шрифт Гротеск, который с XIX в. применялся в акцидентных изданиях (рекламе, заголовках). Среди старых шрифтов он отдавал предпочтение таким, как Garamond, Plantin, Elzevir, Didot, Nicolas Cochin [Teige 1966a: 223], руководствуясь в выборе ясностью начертания (читабельностью) и соответствием характеру текста: «чтобы печатная форма отвечала функции и содержанию текста» [Teige 1966a: 224].

inslav

всего прочего, кинематографа. Поскольку кино в то время было немым, оно не нуждалось в словах, музыке, рифме и декламации и представляло новый способ визуальной поэзии, способ, который, по мнению Тейге, заменил абстрактную живопись[4]. Показательно, что само понятие *obrazová báseň* впервые появляется в статье *Foto kino film* в сборнике *Život II* в связи с упоминанием рейограмм Ман Рэя.

Этап создания стихов-картин можно назвать лабораторным и для Тейге, и для других деветсиловцев: он был важен как поиск аутентичного самовыражения. Формирование новой типографики происходило параллельно с развитием ранней кинематографической теории, а соответственно, с осознанием специфики нового вида искусства. В то время казалось очевидным, что структурные элементы кинокадра соотносимы со структурой нового визуального языка. Наиболее популярной теорией раннего кинематографа была теория *фотогении*, которая оказала большое влияние и на представителей чешского авангарда. Труды авторов этой теории, Луи Деллюка и Жана Эпштейна, постоянно перепечатывались в авангардных европейских альманахах 1920-х гг., выходили отдельными изданиями (например, чешские переводы книг Деллюка «Фотогения», «Шарло», «Кинодрамы» – некоторые в оформлении Тейге). Термин «фотогения», взятый из лексикона фотографов, где он обозначал особый тип красоты, выявляющийся только с помощью фотоаппарата, постепенно становится эстетической категорией, определяющей специфику кино. По Деллюку, это естественность и близость к природе (наиболее фотогеничны кошки и женщины), по Эпштейну – это то же, что цвет для живописи, объем для архитектуры, специфический элемент этого искусства (с понятием фотогении рождается идея кино как искусства)[5]. Свойство кинематографа анимировать предмет, как бы узнавать его заново, оказалось созвучно теории «оптического слова» Тейге. Соотношение элементов стихов-картин гораздо ближе, нежели кадров в теории монтажа, первичному семиозису, т. е. превращению видимых предметов в знак новой речи, в алфавит. Тейге называет фотогеничными репортажные снимки, которые без украшательств фиксируют красоту современного мира (экзотику дальних стран, электрическое освещение ночного города, капель дождя на асфальте) – все это создает волшебство новой визуальной

[4] Концепцию фотомонтажа Тейге разработал теоретически уже по окончании своего поэтистского этапа, в начале 1930-х гг. Тейге понимал фотомонтаж как *отрицание отрицания*, поскольку он представлял собой отрицание абстрактной живописи, которая в свою очередь отрицала натурализм реалистичного изображения. Реальность вернулась в фотомонтаж, но в виде аутентичных фрагментов, дюшановских *ready-made*. Тейге, возможно, потому обратился к теории фотомонтажа так поздно, что долгое время считал его переходным этапом от фотографии к фильму. См. об этом [Srp 1997: 113–117].

[5] Теория фотогении, равно как и другие ранние теории кинематографа домонтажного, немого периода, несмотря на «селективность и отрывочность», как пишет автор, замечательно проанализированы М. Ямпольским [Ямпольский 1993].

inslav

драматургии (или фотогеничности, как ее называет Тейге) всех вещей в мире [Teige 1925: 14]. Фотогеничным становится все, выдержавшее проверку беспристрастностью объектива: фотоаппарат и камера как бы раскрывают новые законы природы; конструкция механизма как некая абсолютная абстрактная схема (ср. с геометрической решеткой в стихах-картинах) создает новое видение. Кино, таким образом становится, надискусством (*nadumění*) [Teige 1925: 12]: «художественность, несомненно, вредит фильму, и часто наибольшей фотогеничной и драматической красотой обладает ковбойский сериал, нежели film d'art» [Teige 1925: 15].

«Языковые, монтажные теории кино возникли в двадцатые годы (преимущественно в СССР) и достаточно быстро и эффективно выпустили на периферию кинематографического сознания предшествующий этап кинорефлексии, в основном ориентированный на описание некой феноменологии киноизображения» [Ямпольский 1993: 4]. Несомненно, деветсиловцы перепечатывали в своих журналах манифесты Л. Кулешова, статьи С. Эйзенштейна по теории монтажа. Несомненна и перекличка идей: монтаж «реальных деланностей», как его понимает Эйзенштейн, поддерживает тезис Тейге о фильме как «надискусстве»; на фразу классика советского кинематографа «школой монтажера является кино и главным образом мюзик-холл и цирк» [Эйзенштейн 1923: 70–75] лидер чешских авангардистов откликается заявлением, что все поэтисты – акробаты и эквилибристы. Безусловно, Тейге было близко эйзенштейновское толкование аттракциона как точно выверенного многостороннего воздействия на различные чувства зрителя, и здесь можно найти истоки возникшего вскоре «дополнения» к определению поэтизма как «поэзии для пяти органов чувств» [Teige 1966b: 323–359].

И все же: типографика чешских авангардистов демонстрирует уход от жестких форм монтажной компоновки. Ассоциативный принцип, лежащий в ее основе, носит не прямой, а игровой и очень подвижный характер[6].

[6] В своей работе, посвященной структуре стихотворного образа в чешском сюрреализме 1930-х гг., Ж. Чолакова справедливо отмечает, что в произведениях поэтистов главным принципом возникновения ассоциацией была не игра по правилам, а игровое начало, свойственное детям, – непосредственность, перескакивание с одного на другое, большая мобильность (ср. у В. Незвала: «искры, перепрыгивающие со звезды на звезду» [Nezval 1923–1924: 222], цит. по [Čolakova 1999: 73]). Тейге, говоря об основе современного образа, утверждает, что он подчиняется объективно существующим законам (оптическим, биологическим, психологическим и т. д.) и что законы эти столь же непреложны, как законы игры в шахматы. Однако, как и правила игры в шахматы, они не ограничивают свободу фантазии: «Эти законы – не кандалы, а регуляторы» [Teige 1966a: 229–230]. С другой стороны, в сюрреалистическом объекте связи ассоциаций теряют мобильность и непосредственность, алогичность их уже не отсылает к детскому восприятию мира, с богатством оттенков, запахов, звуков, а проявляется как сон, часто мучительный, где воспоминания детства уходят в глубину, проявляясь и сливаясь в единое, прочное целое с другими жизненными ощущениями.

inslav

К. Тейге.
Стихотворение-картина «Отплытие на Киферу» (*Odjezd na Kithéru*), 1923–1924

Стихотворение-картина «Отплытие на Киферу» посвящено моменту отплытия, в процессе которого совершается несколько действий одновременно. Композиционная структура здесь представляет собой наслоение геометрических плоскостей, живописная ткань которых состоит из различных «оптических слов»: документальные фото – трансатлантического парохода и небольшого катера рядом, яхты под парусом и подъемного крана в порту; фрагмент рекламной этикетки, которую компания *American Line* наклеивает на багаж пассажиров с выделенным крупно пунктом назначения – AMERICA; надписей *Au revoir!* и *Bon vent.* На двух живописных плоскостях прорисованы лестницы, на одной, самой верхней – небольшое облачко. В чуть смещенном к низу центре дан фирменный знак «Деветсила» – черный диск. Уже сама композиция построена как подвижная, готовая к смещениям. Все элементы внутренней структуры также смещены, заходят за грани плоскостей, друг за друга. Тейге превратил тему этого стихотворения-картины в сценарий лирического фильма, как он сам определил этот жанр, и поместил его в конце своей книжки «Кино» (*Film*, 1925). Подзаголовок к сценарию гласил: «Абстрактная геометрическая композиция в движении», что, очевидно, намекает на то, что Тейге намеревался создать киноинтерпретацию «Отплытия» в духе абстрактных фильмов Х. Рихтера и В. Эггелинга. Французская и английская надписи «Отплытия на Киферу» отсылают к нескольким источникам вдохнове-

inslav

ния: это прежде всего круг *L'Esprit Nouveau*, работы по феноменологии кино Деллюка и Эпштейна. Но очевидна также референция по названию: от галантной картины-мечты Ватто, через мрачно-фантастические видения Ж. де Нерваля и Бодлера, к свободе строчек Аполлинера. Америка же обозначает название новой Киферы, остров новой Утопии, ставшей по вере деветсиловцев реальностью, правдой.

Итак, возникновение системы «оптических слов» в стихах-картинах было спровоцировано поиском языка нового вида искусства (каким оно себя осознало только в это время) – кинематографа. Типографика, как и киноискусство, в процессе своего становления сравнивала себя с другими видами искусства. Конечно, как уже говорилось, она, опять-таки вслед за кино, ставила себя над искусством вообще. Предполагался глобальный проект переконструкции жизни, в результате которого искусство вольется в жизнь настолько прочно, что составит с ним абсолютное *единство*. Имея за спиной опыт авангарда довоенного, Тейге и другие сторонники этой конструктивистской идеи считали, что именно они стоят на вершине эволюции, именно им предстоит заложить основы современной культуры в целом: «...между уровнем “явления современности” и долженствующим наступить “коммунизмом” – скачок, разрыв, каковой должен быть преодолен конструктивизмом. <...> Поприще конструктивистов (по утверждению Ал. Гана. – *Е. Н.*) – область пространственно-конструктивных сооружений грядущей культуры» [Сидорина 2007: 487–488].

Во втором «Манифесте поэтизма» [Teige 1966b: 323–359] Тейге, со свойственным ему пристрастием к выстраиванию эволюционных схем, прослеживает параллельное развитие живописи и поэзии от истоков до современности, делая вывод о диалектически предопределенной победе зрительного образа над воспринимаемым на слух. Поэзия стремится к соединению с живописью (см. об этом [Будагова 1996: 154–170]). Декламация современных стихов бессмысленна, современная поэзия воспринимается мгновенно, глазом, вызывая в памяти сиюминутные чувственные ассоциации. Живопись, в свою очередь, прошла путь освобождения от нарратива, окончательную победу над которым провозгласил кубизм. Поэзия постепенно вырабатывала новую оптику восприятия, освобождая слова от однажды зафиксированного смысла. «Судьба» Малларме, «Слова на свободе» Маринетти, каллиграммы Аполлинера, заумь русских кубофутуристов, монтаж дадаистов, автоматическое письмо сюрреалистов – вот вехи на этом пути. Слова – всего лишь покров иллюзии, только обозначение реальности, объяснял Тейге. Говорящий никогда не знает, как и в какой степени слово соотносится с реальностью, потому что он никогда не знает, что спрятано за словами, кроме их канонизи-

inslav

рованного значения. Очевидно, рассуждения Тейге о взаимопроникновении живописного и поэтического языков, о выделении значимого элемента в живописи и поэзии явились отражением круга идей, занимавших в то время лингвистику, и прежде всего Р. Якобсона, у которого Тейге также позаимствовал мысль о разграничении языка практического и поэтического. В работе «Новейшая русская поэзия. Набросок первый: подступы к Хлебникову», впервые опубликованной на русском языке в Праге в 1921 г., Якобсон указывает на разницу между практическим языком, с его направленностью на объект высказывания, и языком поэтическим, стремящимся выразить сам себя: «поэзия <...> есть не что иное, как *высказывание с установкой на выражение*, управляется, так сказать, имманентными законами; функция коммуникативная, присущая как языку практическому, так и языку эмоциональному, здесь сводится к минимуму». Таким образом, «поэзия есть язык в его эстетической функции» [Якобсон 1987: 275].

Вслед за Якобсоном Тейге утверждал, что «словарь науки не может быть таким же, как у поэзии» [Teige 1927: 29]. Два поля деятельности человека, интеллектуальное и эмоциональное, должны иметь каждое свой язык. Интеллектуальная литература, т. е. та, которая несет информативную, коммуникативную функцию, использует слова, каталогизированные в словарях, с фиксированным значением. Такими же словами пользуются современные средства коммуникации – плакаты, журналы, телеграфные депеши. Канонизированное значение таких слов – фиксированная на свету реальность, подобно *случайным* (документальным или любительским) фотоснимкам, которые отражают лишь поверхность предметов. «Слово не есть точное обозначение объекта, но только его универсальный конверт» [Teige 1927: 29].

Поэты, начиная с романтиков, демонстрировали недоверие к каноническим словам, что привело к изобретению «самовитого, самоценного слова» [Якобсон 1987: 274], т. е. слова, освобожденного от предмета. Слово освободилось от репрезентативной функции для того, чтобы стать самодостаточным элементом поэтической структуры. Якобсон описывает эту структуру как действующую по своим, иррациональным законам. Произвольный, *случайный* характер выхваченных фрагментов реальности сродни тому, как путешественник воспринимает окружающее пространство: «Путешественник, любуясь с высоты окрестною картиною, минует низменные промежутки и объемлет одни живописные выпуклости зрелища перед ним разбитого» (цитата из «Московского телеграфа» за 1827 г., приводимая Якобсоном в статье о Хлебникове [Якобсон 1987: 275], ср. со значением темы путешествия, туризма в творчестве поэтистов). Основываясь на обширном литературном и фольклорном

inslav

материале, Якобсон показывает, как пространственно-временные перемещения, используемые как литературный прием, постепенно проецируются на художественную реальность. С ослаблением логических мотивировок таких перемещений происходит высвобождение словесного материала. Начало этого процесса Якобсон усматривает, в эмбриональном виде, в жанре сентиментального путешествия. В поэтической речи такой процесс наиболее очевиден: «В истории поэзии всех времен и народов мы неоднократно наблюдаем, что поэту, по выражению Тредиаковского, важен “токмо звон”. Поэтический язык стремится к пределу, к фонетическому, точней, – поскольку налицо соответствующая установка – эвфоническому слову, к заумной речи» [Якобсон 1987: 313].

Тейге писал о «балете неологизмов» и «вихре слов» у Хлебникова и Крученых. В произведениях этих поэтов слово стало беспредметной субстанцией, подобно цвету в абстрактной живописи. «Для поэта слово – субстанция... для него слово само по себе уже реально... оно должно быть таким же реальным, как кирпич или кусок мрамора» [Teige 1927: 1]. Дадаисты еще более ослабили старые логические мотивировки между словом и тем, что оно означает. Окончательный разрыв между знаком и означаемым, по мнению Тейге, как раз и должны были продемонстрировать стихи-картины, в которых слово стало оптическим. В данном случае «слово» употреблено не в своем обычном значении, а так, как это и было в типографике поэтистов, – как оптический знак. Тейге мечтал создать систему языка вообще без слов, построенную исключительно на визуальных знаках, таких, как, например, знаки дорожные. «Новая поэтическая речь является геральдикой: речью знаков. Работает со стандартом. (Например, Au revoir! Bon vent, bonne mer! Adieu! Зеленый круг – дорога открыта, красный круг – дорога закрыта)» [Teige 1966: 125][7].

Именно с учетом всего вышесказанного о системе «оптических слов» становится понятным, почему Тейге считал стихи-картины важнейшим изобретением поэтизма.

Дальнейшая реализация созданной экспериментальным путем (во многом благодаря стихам-картинам) авангардной типографики происходила в области книжного оформления. Воплотить в жизнь несколько написанных по образцу «Отплытия на Киферу» сценариев так и не удалось.

[7] «Оптическое слово» стихов-картин трудно поддается определению, но заметно выделяет их в отдельный блок типографской деятельности деветсиловцев. Из оптических слов складываются фразы, подчиненные определенному ритму (как важна рифма в поэзии поэтистов). Стихи-картины представляют собой гораздо более связную структуру, чем, например, обложки книг. Для анализа этой структуры более всего, на мой взгляд, подходит классификация знаков Ч. Пирса. Так, в упоминавшемся нами «Отплытии на Киферу» исследовательница Эстер Левингер находит все три категории знаков по Пирсу: символы – надписи и фразы, подобные *Au revoir!*; индексы (система геометрической решетки и фото); иконические знаки-репрезентации (изображенные на плоскостях ступени лестниц, облако) [Levinger 1999: 520–523].

inslav

Деветсиловцы учитывали опыт современных типографов-конструктивистов. Наибольшее влияние на раннюю типографику поэтизма оказала концепция визуальной книги Лисицкого. Одним из принципов новой визуальной книги он считал ее кинематографичность, под которой подразумевал непрерывную последовательность страниц-кадров, смонтированных в соответствии с назначением текста. Образцом конструктивистского типографского монтажа для деветсиловцев служили книги Лисицкого «Сказ про два квадрата» (1922), «Для голоса» (1923), журнал «Вещь» (1922), а также фотомонтажное оформление поэмы В. Маяковского «Про это» (1923), выполненное А. Родченко.

Сборники «Пантомима» и «На волнах TSF», которые частично состоят из стихов-картин (обложка первого сборника – obrazová báseň в исполнении И. Штырского), частично из типографских поэм, как раз являются примерами кинематографического построения книги. На создание типографских поэм, кроме того, повлияла типографика Баухауза: Чихольда, Мохой-Надя. Принцип типо-фото был взят за основу при оформлении 3-го издания «Алфавита» В. Незвала (1926). Тейге буквально создает здесь новый визуальный алфавит, соединяя начертания литер алфавита (универсального латинского) с зафиксированными на фотопленке движениями танцовщицы Милчи Майеровой, которые, в свою очередь, были вызваны поэтическими ассоциациями Незвала[8].

Несмотря на всевозможные влияния и пересечения, типографика чешских поэтистов обладала своим ярко выраженным характером, который отличался богатством чувственных ощущений, особой, детской игривостью, немного наивной верой в неомраченное счастье существования в новом, современном мире. Эти качества помогала воплощать система оптического языка, разработанная в самом начале деятельности «Деветсила». Каковы бы ни были задачи, поставленные перед типографом, система эта демонстрировала свою необыкновенную гибкость и способность к трансформациям, в нее могло войти практически все, что находилось в поле зрения художника или предполагало вызвать яркую чувственную ассоциацию. Закономерным кажется поэтому, что, когда изменилась «объективная действительность», когда «была раскрыта необычайная сложность, многослойность и многозначность духовной жизни человека» [Мукаржовский 1994: 446–451], чешские типографы оказались во всеоружии.

Роман К. Шульца «Дама у фонтана» (*Dáma u vodotrysku*) в оформлении И. Штырского и Тойен вышел в 1926 г., когда художники, поселившись в Париже, активно взаимодействовали с группой сюрреалис-

[8] Истории создания этого, пожалуй, наиболее известного в мире сборника чешского авангарда посвящено исследование [Witkovsky 2004: 114–135].

inslav

тов Бретона, не разделяя, правда, всецело их эстетики. Свое творчество они определяли как *артифициализм*, который, собственно, являлся лишь дальнейшим развитием принципов поэтизма. В основе артифициализма Штырского и Тойен лежит все тот же принцип взаимосвязи живописи и поэзии, но поэзии, понятой не просто в литературном смысле, но в смысле независимой свободы творчества. Художник следует дорогой «воспоминания воспоминаний» и, не ограничиваясь логикой памяти или опыта, выводит зрителя за рамки привычного воображения. В своем манифесте артифициалисты утверждали, что они сосредоточены на поэзии, которая исходит изнутри реальных предметов и заполняет пространство между ними. Живопись их представляла собой почти абстрактные очертания природных объектов (камней, раковин, водорослей) с едва уловимыми для глаза градациями цвета. Тейге называл подобные картины «ультрафиолетовыми», т. е. охватывающими невидимые части спектра. Мукаржовский сравнивал восприятие этих работ с попыткой установить новые границы предметного мира, используя физические (работы выполнялись в разных техниках, часто как фроттаж с разбрызгиванием краски через перо птиц, листья растений, колотый сахар, шкурки редиски или яблок и т. д.), а главное, духовные возможности человека. Процесс этот также можно сопоставить с первым называнием предме-

И. Штырский, Тойен.
Обложка романа К. Шульца
«Дама у фонтана»
(*Dáma u vodotrysku*), 1926

inslav

тов, с работой Адама. В фотомонтажной обложке к роману Шульца видно, что ассоциативные связи практически освободились от уз логики и памяти и действуют на пограничье реального и над- или сверхреального мира. Фигура девушки, цветок, колесо, пальцы руки, готовые «отрезать» и без того уже данную в другом масштабе женскую головку (вспомним женский бюст на обложке Мрквички к сборнику «Только любовь») – вся эта хорошо нам знакомая иконография образует здесь несколько иную поэтику, находящуюся на зыбкой грани ассоциативной игры и сюрреалистического объекта. Спустя десять лет, в 1936 г. В. Незвал торжественно провозгласит: «Поэтизм не умер. Он снова ожил на платформе сюрреализма в новой высшей форме» [Nezval 1936: 43].

Литература

Будагова 1996 – *Будагова Л. Н.* Соединить поэзию и живопись... // От конструктивизма до сюрреализма / Отв. ред. Е. К. Виноградова, Г. Ф. Коваленко. М., 1996.

Мукаржовский 1994 – *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994.

Сидорина 2007 – *Сидорина Е.* Лики конструктивизма // Искусствознание. 2007. № 1–2.

Эйзенштейн 1923 – *Эйзенштейн С.* Монтаж аттракционов // ЛЕФ. 1923. № 3.

Якобсон 1987 – *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987.

Ямпольский 1993 – *Ямпольский М.* Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М., 1993.

Čolakova 1999 – *Čolakova Ž.* Český surrealismus 30. let: Struktura básnického obrazu. Praha, 1999.

Levinger 1999 – *Levinger E.* Czech Avant-Garde Art: Poetry for the Five Senses // Art Bulletin. 1999. № 3.

Nezval 1923–1924 – *Nezval V.* Papoušek na motocyklu. O řemesle básnickém // Host III. 1923–1924. Č. 9–10.

Nezval 1936 – *Nezval V.* V čem se poetismus stýkal se surrealismem // Surrealismus. Praha, 1936.

Seifert 2001 – *Seifert J.* Samá láska // Dílo Jaroslava Seiferta. Sv. 1. Praha, 2001.

Srp 1997 – *Srp K.* Slastná spojení: Krutosti koláží // Česká koláž. Praha, 1997.

Teige 1925 – *Teige K.* Film. Praha, 1925.

Teige 1927 – *Teige K.* Slova, Slova, Slova // Horizont 1. 1927. Č. 2.

Teige 1934 – *Teige K.* Deset let surrealismu // Surrealismus v diskusi. Praha, 1934.

Teige 1966 – *Teige K.* Poetismus // Teige K. Svět stavby a básně: Studie z dvacátých let. Praha, 1966.

Teige 1966a – *Teige K.* Moderní typo // Teige K. Svět stavby a básně: Studie z dvacátých let. Praha, 1966.

Teige 1966b – *Teige K.* Manifest poetismu // Teige K. Svět stavby a básně: Studie z dvacátých let. Praha, 1966.

Teige 1994 – *Teige K.* Surrealistické koláže, 1935–1951. Praha, 1994.

Witkovsky 2004 – *Witkovsky M. S.* Staging Language: Milča Mayerová and the Czech Book Alphabet // Art Bulletin. 2004. № 1.

inslav

Г. Бобилевич
(Варшава)

Гибридные коды и формы бук-арта

В эпоху аудиовизуального процесса рецепции книг, вызванного появлением новых носителей информации, новой парадигмы искусства и нового типа мастера, книги изменяют свой внешний и внутренний вид. Художники стремятся расширить семантическую и формальную границы книги, выйти из плоскости обычных офсетных страниц в пространство образа, объема, звука, тактильных и ольфакторных ощущений, в четвертое измерение прочтений, внести новые смыслы, создать что-то совершенно неконвенциональное. В XX веке мастера многих стран мира ведут дискуссии и споры о терминологии, в частности о дефиниции книги. Как известно, традиционное отношение к книге изменяют мирискусники, футуристы, сюрреалисты, дадаисты, представители поп-арта, неоавангардисты, концептуалисты, нонконформисты и другие. Представители движения «Флуксус» выдвигают в качестве программных арт-принципов стирание в перформансных акциях личностного начала, гибридность акций, включающих в свой процесс элементы различных видов искусства; принципиальную несерьезность, демонстративно игровой, ироничный и преходящий характер акции. Художники-экспериментаторы видоизменяют и преобразуют книгу в объект искусства, перемешивая слова, изображения и предметы в едином образе. Все многообразно кодированные, инновационные формы книги претендуют на статус самостоятельного направления и вида искусства, жанра и художественного метода. В конце XX – начале XXI веков, в эпоху постмодернизма и прогресса медиасферы эстетические сообщения, использующие книжную форму, являются объектом изучения и получают название *книга художника*[1]. Этот тип книги не имеет четких границ и определений, что обусловлено многообразием художественных стратегий, арт-языка, материалов, форм и технологий. Почти все художники, работающие в формате книги художника, имеют свой собственный взгляд на ее сущность и структуру. Василий Власов считает, что «книга художника – это продукт, придуманный и осуществленный самим художником от начала

[1] Другие определения: авторская книга, рукотворная, экспериментальная, «попутная», уникальная, раритетная, штучная, экспозиционная, измененная книга, книга-переделка и т. п.; фр. Livre d'artiste, англ. Artist's book, book-art, book work, book object, польск. książka artysty, książki Correspondance des Arts и т. д.

inslav

и до конца. Воображаемый образ – вне типографических правил, со своим пространством и внутренним ритмом» [Каталог 2010: 6]. Автор играет сразу несколько ролей, являясь писателем, иллюстратором, дизайнером, сценаристом и режиссером, живописцем, скульптором, архитектором, фотографом, печатником, рукоделом, перформером и акционистом, конструктором, коммуникатором и т. д. Самый активный и плодовитый мастер жанра, поэт, художник, автор многих статей и комментариев Михаил Погарский для определения феномена книги художника предлагает философский термин – *артлибрия*, понимаемый как новая форма арт-мышления и эстетического мировоззрения. На территории бук-арта книга художника для артлибрии – метафора. Это элитарное искусство, доступное массам. В отличие от постмодернизма, артлибрия ориентируется и на процесс, и на результат, синтез и анализ и использует лишь некоторые его приемы (например, микширование, игру, мистификацию, симуляцию и т. д.). В книге художника планы содержания и выражения равноценны. Содержание и форма переплетаются в единую сеть / суть, взаимно дополняются и развиваются [Погарский 2011: 6–14]. По Евгению Стрелкову, «[книга художника] – это синтетический жанр искусства, который комбинирует два или более медиа (например, печать и скульптуру, графику и звук, письмо и видео) и применяет специальные технологии печати (как правило, две или более для одной книги)» [Каталог 2010: 8]. Для Николая Селиванова книга художника – «это гомункулус, рожденный в лаборатории новых гибридных медиа. Это мобильная форма для осуществления сложных интеллектуальных экспериментов с языками выражения. Это первая форма искусства новой информационной эпохи. Книга художника – это игра со смыслами, средствами, материалами. Это новый уровень личной свободы творчества» [Каталог 2010: 8]. Возможности художественного самовыражения в бук-арте, в жанре «книга художника» не имеют границ. В арт-процессе нарушаются любые правила и каноны. Художница Эвелина Шац видит в нем «зачатки трансгрессии / апокатастасиса, которые приводят к книге-объекту, книге-творению, квази-книге или почти-книге, а то и просто к уже-не-книге» [Каталог 2010: 8].

Книга художника – это искусство в первую очередь синтетическое, фиксирующее под своим наименованием многочисленные коллажи из разных несовместимых элементов, подходов, реальностей, времен. Для ее создания используются самые различные техники и материалы, среди которых – разнообразная бумага всех цветов и фактур, дерево, камень, глина, земля, гипс, кожа, ткани, металл, стекло, керамика, эмаль, пластмасса, свинец, войлок, жир, скорлупа грецкого ореха, тесто, шоколад и т. п. Книги разнообразны по формату, материалу содержания, жанру,

inslav

стилю. Их составляющие смешиваются, пересекаются, накладываются, фрагментируются, обрываются на полуслове. Книга художника опирается на широкий опыт передачи информации. Она может апеллировать к разным видам искусства – классическим (живопись, графика, скульптура, прикладное искусство, музыка, театр, балет) и актуальным (contemporary art, новейшие носители художественной информации, видео, медиа-арт, электронная книга), а также ко всем органам чувств, предполагая восприятие и зрением, и слухом, и обонянием, осязанием, даже вкусом одновременно. Стоит отметить, что заимствование разнородной информации не основано на цитации, как в постмодернизме. Оно опирается на творческий принцип и обусловлено креативным переосмыслением и развитием. Акт перцепции книги содержит в себе авторскую экспликацию и интерактивность на уровне «художник – реципиент». Создавая книгу, мастер разрабатывает форму как новый язык, со своими правилами игры, режиссирует и выстраивает задачу ее «прочтения» во времени и в пространстве. Ключом к пониманию содержания замысла автора является название арт-объекта. Часто книги сопровождаются вербальным текстом (автокомментарии в виде инструкции по применению и/или плана просмотра). Иногда процесс изготовления книги становится арт-акцией, превращаясь в хэппенинг, с подключением зрителя к творческому акту. Так как «прочтение» книги неоднозначно, реципиент может строить свою индивидуальную форму ее восприятия.

В концептуализации книги художника осуществляется один из важных эстетических принципов contemporary art – принцип гармоничного сочетания традиционно несовместимых элементов, создающий новую художественную гибридную целостность. По Маршаллу Маклюэну, «гибридное смешение, или встреча двух средств коммуникации – момент истины и откровения, из которого рождается новая форма. Ибо проведение параллели между двумя средствами коммуникации удерживает нас на границах между формами <...> Момент встречи средств коммуникации – это момент свободы и вызволения из обыденного транса оцепенения, которые были навязаны этими средствами нашим органам чувств» [Маклюэн 2003: 32]. Гибридную основу имеют многие современные арт-книги, суть которых составляет конструкция, т. е. способ организации материала, соединяющий не только однотипное, но и различное. В этом смысле гибрид близок к коллажу. Как гибридная форма, книга художника функционирует на основе различных техник визуализации (мультимедийная визуализация). Именно визуальный ряд – от передачи объектов до сложных монтажных эффектов – определяет ее суть. Некоторые художники считают, что гибридизация начинается тогда, когда мастер активно использует современные технологии как часть

inslav

арт-проекта. Оригинальные сочетания несовместимого – естественного и искусственного, абстрактного и образного, случайного и концептуализированного – характеризуют творчество многих художников бук-арта. Имеются видовые гибриды, т. е. арт-книги, синтезирующие различные виды искусств. Выделяющей, определяющей чертой этих медиумов также является гибридизация, т. е. скрещивание разнородных технических, семантических и эстетических компонентов. С другой стороны, рождаются гибриды, необычным способом соединяющие в себе признаки традиционных, прежде относительно автономных разновидностей. Инновационной формой считается креативный гибрид. Гибридность в той или иной мере свойственна книгам, по основным показателям принадлежащим к новым жанровым подгруппам: например: книга-арт-объект, редимэйд-книга, мейл-арт-книга, книги-трансформеры, аудиовизуальная книга, фотокнига и боди-арт-книга, книги лэнд-арт, книги-лабиринты, книги-перформансы, книги-инсталляции, медиакнига и т. п. «Двуадресность» постмодернистского искусства предопределяет его гибридность, в основе которой лежит двойное (тройное и т. д.) кодирование, причем все коды функционируют как равноправные. Данный принцип находит свое выражение в двухуровневой или многоуровневой организации книги художника, в медиальном двуязычии или многоязычии при равноправности каждого из языков. Это порождает новый язык, которого не знало прежнее искусство. Уже сам медиаязык является выразителем концепции плюрализма, а эстетическим феноменом является смешение стилей, жанров, арт-течений. Гибридность как принцип эстетики постмодернизма связана с сознательным эклектизмом, коллажностью, цитатностью, центонностью артефактов. Амальгамность гибрида образует сложное переплетение ризомы (фр. *rhizome* ‘корневище’)[2], дает импульс художественному шизоанализу[3]. Бук-арт избегает цитатности, иногда пользуясь коллажностью. В нем гибрид – основа дисгармоничной гармонии, асимметричной симметрии. Гибридом третьего порядка именуется сочетание бук-арта и компьютера. Важное свойство книги-гибрида – интерактивное управление ее возникновением и развитием.

Книги художника, демонстрирующие альтернативные, оригинальные гибридные структуры, в целом или частично приобретают разные формы. Они могут быть свитками, раскладушками / раскладками, не иметь страниц или быть объектами наподобие коробок, ящиков, бок-

[2] Одно из важных понятий философии постструктурализма и постмодернизма, введенное Жилем Делезом и Феликсом Гваттари в книге «Ризома» (Paris, 1976). Оно послужило в качестве основания и формы реализации «номадологического проекта». Ризома противостоит неизменным линейным структурам бытия и мышления, характерным для классической европейской культуры.

[3] Неклассический метод эстетических и культурологических исследований, предлагаемый Делезом и Гваттари в качестве альтернативы психоанализу.

inslav

сов, сундуков путешественника, корзин и шкафов, которые можно открыть, наполнить и очистить. В книжную форму может превратиться поверхность любой вещи (стена, дверь, автомобиль, диван, стул, майка, шляпа, сигареты, еда и т. п.). Книги могут быть склеены, скручены, напечатаны, могут быть монолитны и т. д. Книги художника встречаются и в форме книги-гармошки (англ. accordeon book), книги-бабочки, веера, свитка, кодекса, туннеля, тетради-альбома, плаката, книги-палимсеста, лепорелло, книги-алтаря, памятника, фетиша, реликвария, книги-зрелища. В аудиокнигах / акустических книгах употребляются материалы, создающие разные звуки (например, шуршащие, как песок, соль). Есть и книги с добавленным реквизитом, комментирующим ее содержание (например, платок для вытирания слез), вращающиеся книги, книги из разных материалов, две книги, связанные друг с другом, книги-устройства, в которых отдельные элементы раскрывают свое значение после взятия их в руки и манипулирования ими. Это и книги-объекты, книги-скульптуры (экспериментальные книжные макеты и объекты, carving book – резьба по книге), книги, собирающиеся подобно пазлам, включающие в себя другие альтернативные механизмы, книги-гибриды, вводящие в свою структуру иные носители информации – CD, аудио- или видеокассеты. Книги могут съедаться и выкуриваться. Все эти многообразные формы книги художника по-разному кодированы – это особые авторские технологии создания, получения и распределения информации во времени и пространстве[4]. Из многочисленного материала в настоящей статье рассматриваются избранные примеры различных видов гибридизации, которые анализируются в аспекте формальной и содержательной номинации, культурной и эстетической коммуникации, индивидуальной концептуализации и формообразования[5].

Ольга Хан сочетает традиционные и современные книжные материалы (бумага, цифровая печать) со скульптурными (керамика, эмаль), переплетая текст книги сделанными вручную, изваянными футлярами. В книге-скульптуре «Рыжекудрая» (фр. *La jolie rousse,* 2005, десять листов, пять нумерованных экземпляров) лицевая сторона футляра фиксирует изваянный портрет Гийома Аполлинера, оборотная – женский портрет / автопортрет. Это своеобразный hommage художника художнику. Владимир Сулягин, применяя технику коллажа и скульптурной резьбы, из листов картона вырезает силуэты кошек и объединяет их переплетом в разного размера «Книги-кошки» (1989). Хотя зооморфная форма осно-

[4] Книги художников активно проникают в виртуальное пространство. На интернет-ресурсах представлены документация проектов, презентация книг, теоретические и обзорные статьи, авторские комментарии.

[5] Материал собран в каталогах ежегодных международных выставок-ярмарок, происходящих в Москве, на персональных сайтах художников и других интернет-ресурсах.

inslav

вана на традиции (детская книга, книжки-раскладушки, которые придумывает, в частности, Алиса Порет, ученица Павла Филонова), художник изобретательно ее переосмысляет. «Кошки» – знак книги. Форма пространственно, выразительно передает движение, противопоставляясь статичному, каноническому образу книги. Книги с прорезанными силуэтами страниц (напоминающие развороты с любительскими рисованными силуэтами в альбомах), подобно модернистским скульптурам, проницаемы и разомкнуты. Принцип движения активизируется и в книге-скульптуре Олега Кулика, в которой человеческий силуэт прорезает страницы и уходит в книжное пространство – особую Вселенную книжного блока. Книги Михаила Карасика и Виктора Ремишевского, имитирующие «стиховещи» Андре Бретона, соединяют текст и конкретный предмет из повседневной жизни. Карасик экспериментирует и с формой (книга-гармошка, книга-партитура, книга, сворачивающаяся в рулон, своеобразная манжета – издание «Манжеты любви» Николая Олейникова). Благодаря особому стилю графики книги Карасика, как и Сулягина, активизируют своеобразное движение. Литографии продолжают одна другую, переходя со страницы на страницу. В качестве средства динамизации издания художник использует и разные стороны книжного разворота. Классические и авангардные элементы сочетаются в книжном проекте «Над всем Шекспир, или Гамлет на балконе» всесторонне одаренной поэтессы и художницы Эвелины Шац. В разных по форме и коду реализациях книги («живая книга», книга-театр, «бумажный театр», видеокнига, 2006, инсталляция, перформанс, постановка по собственному сценарию, с авторской сценографией, костюмами, музыкой) мастер предлагает свою интерпретацию-визуализацию шекспировских текстов, вступая в диалог с фильмами «Книги Просперо» и «Интимный дневник» Питера Гринуэя. Прочтение Гамлета дифференцировано в зависимости от арт-пространства, в котором книга создается.

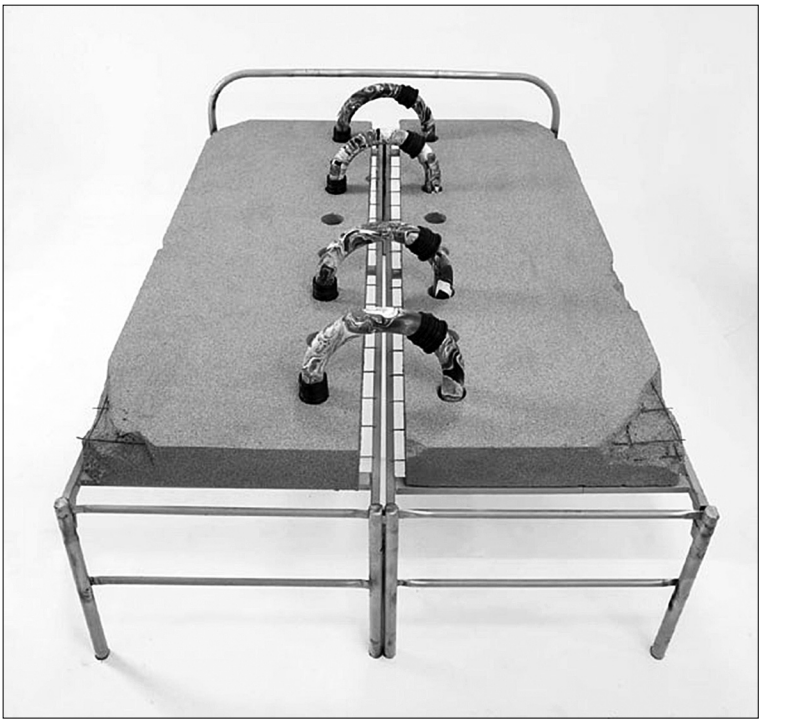
Объектом, как правило, обозначаются отдельные пространственные предметы арт-деятельности, статические композиции и конструкции смешанного состава, т. е. включающие в себя как специально созданные художником компоненты, так и предметы утилитарного обихода (object trouvé сюрреалистов, рэди-мэйд) и их детали. Объекты имеют много общего с ассамбляжами и инсталляциями, располагаясь как бы между ними. Хотя эти разграничения условны, нередко объекты, составленные из материальных предметов, используются в перформансе, выставляются в музее или на выставке в качестве его документального подтверждения. В арт-поле художественных поисков вписывается уникальный экземпляр своеобразной книги краснодарских художников Павла и Натальи Мартыненко «Песнь песней. Голоса» (2008). Ее компоненты:

inslav

Эвелина Шац.
Над всем Шекспир, или Гамлет на балконе

текст – Библия. Книга Песни песней Соломона (полный текст). Женский голос: сатин, атласные цветные ленты, вышивка, бубенцы, бусины. Мужской голос: кожаные ремни, гелевая ручка, металл. Лента текста 2,5х6750 см. Механизм для перемотки: тонированное дерево, пакля, две штуки. Лавка: тонированное дерево, канат. Книга построена по принципу игрового начала, опирающегося на бинарную оппозицию (традиция – современность). Мастера вышивают Песнь песней на длинной ленте. Она проходит с одного «колеса смысла» на другое, соединяя женское и мужское прочтение библейской фабулы. Текст, переданный при помощи традиционного рукоделия, приобретает новый смысл и вписывается в современный контекст. Соединение текстовой составляющей и объекта народного промысла, перемещение их в пространство contemporary art создает своеобразную интерактивную систему прочтения книги. Процесс рецепции ассоциируется с бегущей строкой, современным устройством, предназначенным для отображения текстовой и графической информации. Марина Звягинцева в книге-объекте «Ежедневник» (2009) с помощью облегченного бетона, трубы и монотипии конструирует двуспальную кровать. На каждой ее половине лежит бетонная плита. Между ними, по образцу ежедневника, находятся кольца, сделанные из водопроводных труб. По ним течет монотипия, но бетон не изменяет цвета и остается серым. По замыслу художницы, книга должна вызвать

inslav

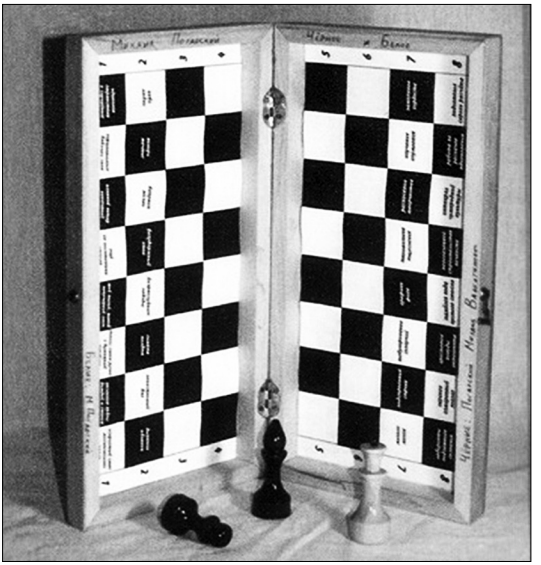


Марина Звягинцева.
Ежедневник (2009)

у реципиента следующие ассоциации: «такие же и наши ежедневные заботы, вроде разные, а потом просматриваешь ежедневник и понимаешь, что серые были дни. И только взаимоотношения между людьми, поток, который между ними проходит, как монотипия по трубам, расцвечивает жизнь» (цит. по [Погарский 2010: 18]). Книга-объект Погарского «Черное и белое» (1995), сделанная с помощью шахматной доски с фигурами, бумаги, принтера и туши, приобретает форму изнанки шахматной доски. На ней по принципу контраста размещены строки, олицетворяющие благоразумие и поэтическое его отсутствие. Пользуясь шахматным законом, реципиент может составить из строк бесконечное количество стихов. По предложению автора, можно, например, «разыграть Испанскую партию или Сицилианскую защиту, Дебют Сокольского или Ферзевый гамбит» [Погарский 2010: 68–69]. В целом шахматная партия (= творческий акт) концептуализируется как импровизация и вдохно-

inslav

вение. Книга-объект, инсталляция «В системе информационных проекций» (2011) Киры Матиссен – это коллажи из новостных лент Интернета, газет, журналов, раскадровка медиафильма «Смерть конечного пользователя, kirma/2011», пленка и металлическая конструкция. К книге добавлен поясняющий комментарий: «дуализм функционирования любой системы определяется наличием у системы разноразрядных пользователей. Пользователь, не работающий в функционировании системы, а только использующий результаты ее функционирования, называется конечным пользователем. Этот разряд пользователей информационные системы постоянно убивают своим воздействием. Бесконечное воздействие системы определяет также и постоянное восполнение разряда Конечных пользователей» [Каталог 2011: 22].



Михаил Погарский.
Черное и белое (1995)

Сложным решением характеризуются книги-трансформеры – результат стремления художников еще более расширить книжное пространство, сделать его более осязаемым, буквальным. Книга-трансформер может менять свой внешний вид или функцию. Она развивает сенсорное восприятие, мелкую моторику, тактильные ощущения. Бесконечность развертывания и чтения книги, возможность возврата и визуальной фиксации ее в любой последовательности, с любого места и точки зрения превращает книжные объекты-трансформеры в своеобразные предметы – книги-пирамиды, книги-коробки, книги-окна и т. п. «Книжность» таким образом входит в пограничные объекты (между дизайном, архитектурой и книгой), с неисчерпаемостью смыслов, метафор, контекстов. Образ вырастает и развертывается из образа, новый концепт порождает новую форму [Лаврентьев 2010: 32]. Книга-трансформер Дениса Кочедыкова «Тарас Бульба. “Оригами”», построенная по

inslav

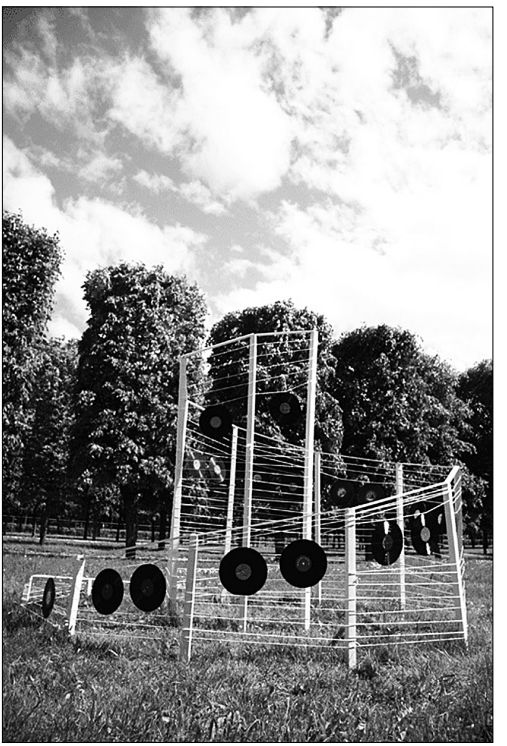
принципу домино (чередуются черное и белое), предполагает большое количество вариантов ее прочтения. По такому же способу рецепции концептуализирована авторская книга-трансформер – одна из составляющих многокомпонентной книги Эдуарда Кулемина «Мэйл-арт-бук» (2012). Она организована на основе почтовой коробки (картон, коллаж, штамп, дифференцированный размер в сложенном и разложенном виде, инструкция по сборке-разборке книги, шесть листов, принтер). Другие элементы: книга «Мультим@тум» (пятьдесят шесть страниц + обложка, цифровая печать, штамп), подписана автором «Михаилу Погарскому от автора», книга «Деградация» разных размеров в сложенном и разложенном виде, двадцать одна страница лепорелло, принтер, два CD-диска (один в авторском оформлении) и тридцать один скомканный лист с визуальной поэзией.

Эдуард Кулемин.
Мэйл-арт-бук (2012)

В мультимедийных, интерактивных проектах книга не только функционирует в качестве виртуальной документации, но является основной составляющей арт-проекта, его визуально-семантической доминантой,

inslav

необходимым медиумом между художником и реципиентом. Креативностью характеризуются книги, сконструированные на основе звуковых рядов и музыки. Оригинальным поэтически-музыкальным проектом являются «Книги для пения» (2007), выставленные в екатеринбургской Библиотеке им. В. Белинского. Экспозиция иллюстрирует связь между художественными способами записи музыкальных произведений и книгами с использованием авторских партитур, в которых для записи музыки нотные знаки необязательны. Проект фиксирует произошедшие в XX веке трансформации в понимании музыки и музыкального творческого акта. Современные композиторы стремятся сочинять на пересечении различных видов искусства (музыка, изобразительное искусство, театр) и разрабатывать авторские системы графической записи музыки. В актуальной музыке, благодаря внедрению цифровых технологий, функционирует символическая нотная запись и непосредственная визуализация физических параметров звука (графики, осциллограммы и т. п.). В рамках аудиовизуальных проектов известны, например, «Сирены» Евгения Стрелкова, с собранными осциллограммами акустического звучания волжских водохранилищ и «Стихия музыки» (2007) Альберта Камалиева (при участии М. Погарского) – звучащая книга-инсталляция из дерева, металла, кости. Уникальна спиралеобразная книга-лабиринт «Джаз-башня» (2003) Погарского, сделанная при помощи дерева, веревки, виниловых пластинок и цифровой печати. Расположенные на тропинках-веревках грампластинки фиксируют историю джаза.



Михаил Погарский.
Джаз-башня (2003)

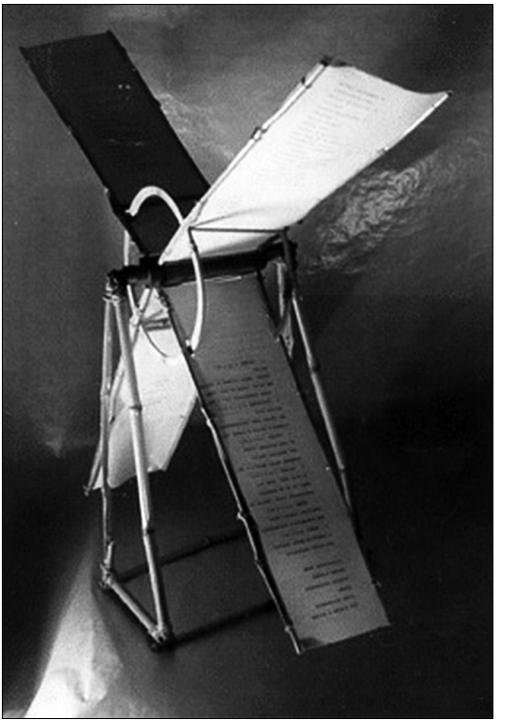
inslav

В автокомментарии художник констатирует: «Границы такого феномена как “джаз” довольно размыты, но каждый, попадающий в спиралевидное поле джаза, уже не может вырваться из его стремительно закручивающейся энергии. Джаз-башня – это книга-метафора, визуальный фантастический сейшн, в котором на одной площадке собрались Скот Джоплин и Дюк Эллингтон, Джордж Гершвин и Билл Эванс, Арт Блакей и Сан Ра, Джелли Рол Мортон и Луи Армстронг, Джордж Ширринг, Джон Колтрейн, Чарли Паркер, Дизи Гиллеспи, Джимми Хендрикс, Стан Кентон, Тони Уильямс и другие великие джазмены всех времен и народов. Основную суть этой башни можно передать перифразом из Василия Кандинского: Каждый углубляющийся в скрытые внутренние сокровища джазовой импровизации – завидный сотрудник в деле создания звенящей духовной пирамиды, которая вырастает от земли до небес!» [Погарский 2010: 148–149].

Интересны книги, в которых ключевым словом, понятием, интерпретантом является стихия ветра. Это главный компонент наименований и структуры художественных арт-действий, иногда ветер выступает в роли художника. Книга Екатерины Барановой «Построенные ветром» (2010) – это игра в традиционное японское оформление, где авторский текст имитирует традиции японских трехстиший. Книга состоит из коробки с застежками и яркого внутреннего пространства. Это наррация о шести стойких спичках-солдатах, на которые налетел ветер и разметал их по всему пространству книги. Вход в книгу оформлен углублением с «инсталляцией». Автором уникальной серии «ветряных» книг, разнообразно концептуализированных по форме, материалу и технике исполнения, является М. Погарский. Его выполненная в соавторстве (Г. Юран, Лев Смирнов) кинетическая книга-скульптура, книга-инсталляция «О чем поет ветер? (по стихам Александра Блока)», 2007 (дерево, металл, баннерная ткань, плоттер, акрил) фиксирует двусторонний арт-процесс. На ветер отпускаются стихи (в буквальном смысле), а затем они возникают на своеобразной «мельнице творчества», порождая новый поэтический «ветер перцепции». По концепции мастера, «соединение метафорических орфических ветров с реальной песней весеннего ветра усиливает и определенным образом изменяет поэтику блоковских строк и выводит ее на иной уровень воздействия» [Погарский 2010: 138–139]. По-другому сконструирована книга-объект «Стихияиветр», 1996 (оргалит, металл, дерево, пластик, фольга, тушь, маркер). По черному восьмиугольнику из оргалита разбросано восемь восьмистиший (соединены по принципу венка сонетов), запрограммированных на бесконечное прочтение. Над текстовым пространством на металлическом стержне парит дирижабль-флюгер. Из-за него и по воле ветра процесс восприятия-прочте-

inslav

ния обрывается, указывая его начало и конец [Погарский 2010: 66]. Сделанная совместно с Екатериной Лыковой книга-объект «Слияние слов», 2000 (дерево, металл, калька, самодельные вентиляторы и прожекторы, тушь, самонаборный штамп) состоит из текстов двух поэтов (по определению автора, это «орфические водоросли слов»). Под действием механического ветра тексты одновременно направляются навстречу. Излучающие свет маленькие прожектора отбрасывают тени слов на небольшой экран; они кружатся в белом вихре поэзии и вдохновения [Погарский 2010: 83]. Книга «Слова на ветер», 1997 (четыре листа-крыла, бумага, бамбук, бук, фанера, принтер, тушь, смешанная техника) сконструирована в виде аэродинамического механизма, выполняющего механическую работу за счет энергии ветра. Эту энергию улавливают сделанные из баннерной ткани лопасти-страницы книги — ветряной мельницы. На них в текстовой форме кодируются разные виды и действия ветра. Итак, ветер может быть (фрагмент): «Сбивающий с ног и подгоняющий в спину. Прочесывающий травы на полях. Обрывающий лепестки расцветающих вишен. Поднимающий пыль на июльских дорогах. Распушивший прическу любимой женщины. Срывающий налитые осенние яблоки. Ломающий могучие вековые сосны. Сдувающий снег с деревенских хижин. Передвигающий песчаные барханы и холщовые пирамиды. Рвущий паруса на чайных клиперах. Уносящий тоску с запыленного сердца. Приносящий соленые брызги с разбушевавшегося моря» [Погарский 2010: 73]. Инновационной считается книга-перформанс Андрея Суздалева, Ольги Хан и Леонида Тишкова «Картины ветра»



Михаил Погарский.
Слова на ветер (1997)

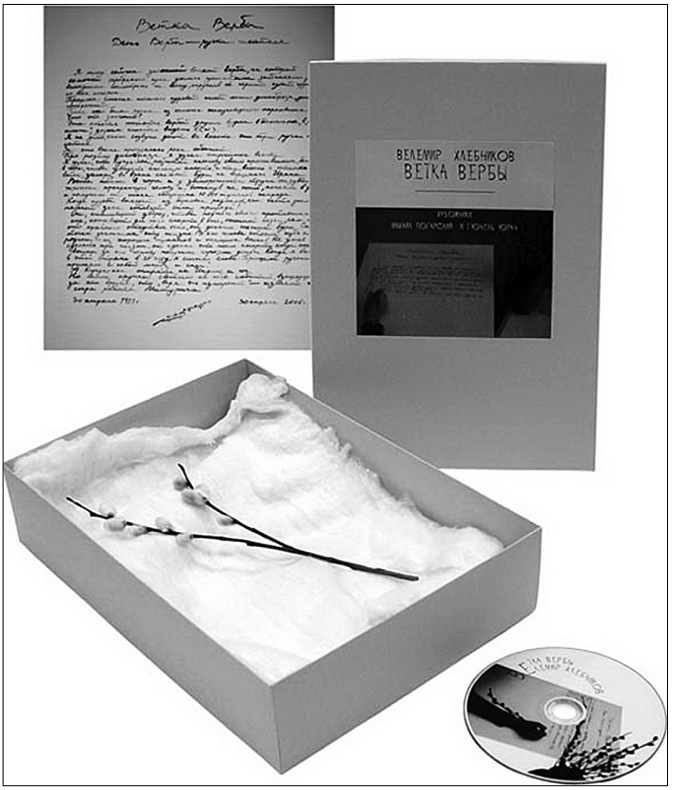
inslav

(1998) из серии «Genius Loci». Для ее создания художники придумывают специальную технологию, которая позволяет запечатлеть на бумаге непредсказуемые движения ветра. В ветреный день на крыше многоэтажного дома, преобразованного в театр живого искусства, мастера ставят конструкцию из натянутых веревок и кистей. Благодаря этому устройству в пространстве графических листов ветром-художником фиксируется неуловимая художественность ветряной каллиграфии. Подборка листов, шелкографически воспроизведенная небольшим тиражом, вместе с видеофильмом (автор – Сергей Тишков), запечатлевшим волшебство ветряной каллиграфии, составляет содержание книги художника. Последующее издание объединяет под одной обложкой подборку этих листов, отпечатанных небольшим тиражом, и видеофильм, запечатлевший процесс создания книги. Видимое подвергается и словесному описанию. Транспонируя визуальный язык в вербальный код, художники восстанавливают в правах текстовую доминанту традиционной книги[6]. Схожую арт-концепцию имеет книга Погарского и художницы Г. Юран «Ветка вербы» (2006), в которой одноименный прозаический текст (1922) Велимира Хлебникова, начинающийся со слов «День вербы, ручки писателя. Я пишу сейчас засохшей веткой вербы, на которой комочки серебряного пуха уселись пушистыми зайчиками, вышедшими посмотреть на весну, окружив ее черный сухой прут со всех сторон» [Хлебников 2004: 367–368], переписан реальной веткой вербы. Компоненты книги: книжный объект, сложенный вдвое лист, объект – ветка вербы (инструмент письма, участвующий в арт-процессе), коробка, вата, CD-диск (видеозапись перформанса). Интерпретантом является здесь принцип умножения.

Внедрение новых расширений в книгу художника (аудио, видео, цифровые технологии) превращает ее в гибридный объект, включающий, наравне с визуальностью печатного слова, всю полноту тактильных и слуховых ощущений. Арт-проект А. Суздалева «Мульти» (1996) выполнен соединением трех элементов – электронного носителя, книги-объекта и экспликации. В книге «Утрирование утр» (1999) с текстом Погарского, в художественном оформлении Суздалева (картон, бумага, калька, самонаборный штамп, лазерная печать, ручная вырубка, тридцать свернутых в рулоны листов, коробка-объект, аудиокассета) разбитый на отдельные строфы и «упакованный» текст превращается в арт-объект. Его изобразительный код дополняется вербально-аудиальным.

[6] Тема развивается и продолжается в серии других перформансов и книг («Существа воздуха», «Дно неба»), составляющих корпус своеобразной «Антологии Поднебесной». В книге «Дно неба» Константин Скотников и Тишков, пользуясь техникой отражения изображения на лист бумаги при помощи обратной стороны карандаша, делают фрактаж всей крыши, добавляют собранные листы и видеозапись арт-действия.

inslav



Михаил Погарский, Гюнель Юран.
Ветка вербы (2006)

К книге приложена кассета с авторским исполнением текста в сопровождении электронно-шумовой композиции (аудио-дизайн – Spies Boys/DIV). Такая арт-стратегия предполагает свободные манипуляции читателя (например, в качестве ежедневного гадания). Пергаментные свитки книги могут ассоциироваться и с пробирками из биохимической лаборатории, а соответственно, письмо и чтение книги – с воображаемым естественнонаучным экспериментом. Книжный объект становится основной формой репрезентации фотопроектов Натальи Куликовой. В «Метро» ключом для дешифровки является форма книжного объекта-футляра, функционирующая в качестве овеществленной метафоры. Как кажется, осязаемая предметность книги компенсирует некоторую от-

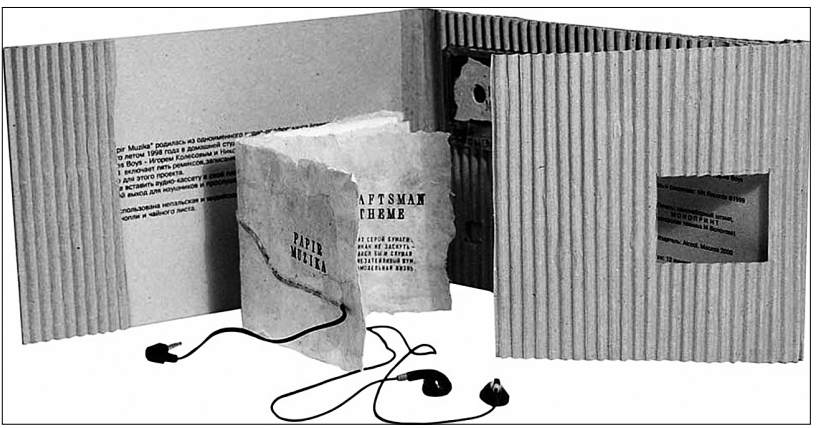
inslav

Наталья Куликова.
Жертвоприношение (2002)

страненность фотоизображений, наклеенных на очень тонкие страницы черной папиросной бумаги. Создается впечатление, что в любой момент они сорвутся под порывами невидимого подземного ветра. Составной частью книги является звуковая дорожка в виде CD-диска, записанная московской экспериментальной музыкальной группой «Spies Boys». Книгу «Жертвоприношение», 2002 (картон, бумага, фотографии, принтер, монопринт, двенадцать несброшюрованных листов с фотографиями, наклеенными на картон, восемь страниц – тонированная бумага. Собраны в футляр из холста. Текст – С. И. Ожегов, издание 2. Экземпляр № 1) художница конструирует из найденных объектов. Это укутанные от мороза елки, приобретающие антропоморфный вид. Сформированные елками группы разыгрывают некую драму, которую Куликова фотографирует. По ее концепции, «герметичность визуального материа-

inslav

ла продолжена герметичностью текстового комментария и находит окончательное воплощение в форме футляра: холщовый мешок, перетянутый бечевкой, напоминает бандероль с неизвестным содержанием и неуказанным адресатом» [Суздалев, Стрелков 2013]. Интересны арт-проеты Андрея Суздалева, неотъемлемыми элементами которых являются звук, свет и сочетание графических техник с видео-, аудио- и цифровыми технологиями. Книга «Papir Muzika» (2000) – продолжение одноименного аудиоперформанса, в котором легкий бумажный мусор конструирует причудливые звуковые ландшафты, построена по принципу коллажа. В ней использованы различные сорта бумаги (картон, непальская и индийская бумага ручного отлива), самонаборный штамп, монопринт, ручная вырубка. Издание включает: книжный объект с «подключенными» к листу бумаги стереонаушниками, из которых слышны шорохи бумаги, аудиокассету с записью перформанса и пятью ремиксами, сделанными специально для этого проекта, и текст («Утро из серой бумаги / Мне никак не заснуть – / Все сидел бы и слушал / Твой незатейливый шум, / Моя самодельная жизнь») к трекам электронной музыки группы «Spies Boys» [Суздалев 2000]. Функция этой своеобразной книги-объекта – соединить визуальные, тактильные и слуховые эффекты. Многокомпонентный арт-проект «Реверс Севера» (2000–2004) в плане содержания является суммой впечатлений автора от путешествий на острова Белого моря. Семантически важными понятиями являются здесь место и память. Проект составляют четыре авторские книги, объ-



Андрей Суздалев.
Papir Muzika (2000)

inslav

единенные одним названием, видео- и световые инсталляции, мультимедиа (фото, компьютерная анимация и музыка). Первая книга посвящена лабиринтам Соловецкого архипелага. Это набор белых листов с нанесенными стальной иглой рисунками, которые реципиент может рассматривать как «бумажный лэнд-арт». Книга дополняется инсталляцией из бумаги и видовых проекций. Важной ее составляющей является стихия света. «Проникая в отверстия, оставленные иглой, свет усиливает объем точечного рисунка белым по белому, проявляет его тонкие графические соотношения. Замкнутые циклы световых проекций расходятся кругами новых смыслов» [Суздалев 2000]. Вторая книга «Реверса Севера» – «Из писем о. Павла Флоренского» – не имеет объемных дополнений и построена на документальном материале. Художник применяет здесь стремительный бег грифельного карандаша, с помощью которого визуализирует взволнованные размышления философа. В третьей книге – «Дневник Пифея», 2001 (бумага, картон, DVD-диск, монопринт) – представлен прием «двойной экспозиции». Воспоминания Суздалева о путешествии по Белому морю проецируются на путешествие, совершенное в IV веке до н. э. греческим мореплавателем Пифеем к островам в Северном море. В состав проекта «Реверс Севера» входят и другие работы, созданные в разное время, например, «Перевозчики», 2003–2005 (серия инсталляций, фото, книга художника, компьютерная анимация), «Фигуры прилива», 2004 (книга художника, компьютерная анимация) и одноименный фильм (2007 / 2009) с импровизационным музыкальным сопровождением авторства Игоря Колесова. «Метагеографический» цикл, посвященный Белому морю, завершает визуально-акустический выставочный проект «Дальняя. Избранные дорожные партитуры». Здесь авторская мифология места получает интересное оформление в звучании. В основе инсталляции – книга художника, созданная по материалам соловецких дневников и зарисовок. При переносе идеографических рисунков на нотоносец возникают графические псевдопесни – избранные дорожные партитуры, маленькие пьесы воображения. Благодаря системе музыкальной транскрипции пьес для фортепиано (авторства Колесова) проект получает новое медийное расширение. На метафорическом уровне «Реверс Севера» как целое приобретает, как кажется, форму коллекционного сундучка путешественника, в котором перемешаны дорожные наблюдения, фрагменты прочитанных книг, воспоминания, письма, дневники, реальная и сакральная география, мифы прошлого и настоящего. Книжный проект Погарского «Инверсия путешествий» (2003) конкретизирует авторскую концепцию артлибрии. Это четырехметровые книги-пирамиды, отправляемые в странствие по музеям, выставкам, фестивалям, хэппенингам.

inslav

Михаил Погарский.
Инверсия путешествий (2003)

В этих своеобразных книгах художник смешивает разные виды и техники искусства: лэнд-арт, средовую инсталляцию, хэппенинг, литературу, видеоарт, фотографию, роспись на ткани, коллаж, трансферную печать. Они соединяют процесс и результат, заполнение и экспонирование, чтение и письмо, рецепцию и участие, зрителя и художника, внутреннее и внешнее пространства. Книга-пирамида является одновременно выставочным экспонатом и материалом для дальнейшего творчества. «АртЕлка» (2000) Татьяны и Николая Селивановых – пример книги-гибрида, которая объединяет образовательную программу, экспозицию (выставка «АртЕлка» проходит в Краснопресненской детской художественной школе), CD-диск и книгу художника. Этот арт-проект показывает взаимозависимость и взаимообусловленность всех составляющих книги. CD-диск хранит документальные видео- и аудиоматериалы – то, что недоступно книге. Но она может передать ощущение от старой упаковки для елочных игрушек или запах еловых иголок и многое другое, что связано с атмосферой праздника. Книга становится здесь своего рода компенсацией к мультимедийной составляющей. Симбиоз книги и медиа помогает выявить и подчеркнуть скрытые особые выразительные возможности и дополнительные ресурсы бук-арта, позволяет запечатлеть некоторые особые состояния, неуловимые для чисто электронного, экранного искусства. Стоит отметить, что сращивание книги художника как носителя эстетической информации с новыми медиа остается от-

inslav

Татьяна, Николай Селивановы.
АртЕлка (2000)

крытым вопросом. Вводимые в арт-процесс электронные, экранные технологии включаются в пространство метакниги в качестве нового языка. Для contemporary art характерны взаимопроникновения книги художника и виртуального пространства Интернета, применение тождественных кодов / приемов: интерактивности, гипертекста, многомерности и разветвленности. Интернет и бук-арт возвращают восприятие мира в пространство аудиотактильной культуры. Объединение дифференцированных и несовместимых материалов, методов, концепций, реальностей гармонично.

Итак, на территории бук-арта заметны постоянные поиски художниками нового содержания, форм и кодов самовыражения, отбор и опора на предыдущие достижения культуры с одновременным видоизменением устоявшихся подходов. Гибридные формы и коды репрезентации бук-арта в актуальном русском искусстве получают различное осмысление и художественную конкретизацию. Они детерминированы интермедиальностью (с учетом современных носителей информации), контекстуальностью, интерактивным механизмом рецепции (авторская включенность, автокомментарии, разъяснение, инструкции, интерпретационная креативность реципиентов), особенностями изобразительной и словесной систем, с их знаковыми элементами и правилами их употребления – визуально-вербальным кодом. Книга художника как объект, построенный по принципу мультимедиальности, синтеза и анализа, индивидуализируется и дифференцируется комплексом концеп-

inslav

тов и художественных приемов, суггестивностью и выразительностью средств, смешением техник и материалов, разных компонентов, которые взаимодействуют и комментируются. Их гибридность проявляется на уровне функций: коммуникативной, культурной, семантической и эстетической.

Литература

Каталог 2009 – 5-я Московская международная выставка-ярмарка «Книга художника» / Куратор М. Погарский. М., 2009.

Каталог 2010 – 6-я Московская международная выставка-ярмарка «Книга художника» / Куратор М. Погарский. М., 2010.

Каталог 2011 – 7-я Московская международная выставка-ярмарка «Книга художника». Центральный дом художника. 30.11–04.12.2011 / Куратор М. Погарский. М., 2011.

Лаврентьев 2010 – *Лаврентьев А.* Наследники футуризма, или 100 лет книги художника России // Российская книга художника в Марселе: каталог. Марсель, 2010.

Маклюэн 2003 – *Маклюэн М.* Понимание медиа: внешние расширения человека. М., 2003.

Погарский 2010 – *Погарский М.* Книга художника. М., 2010.

Погарский 2011 – *Погарский М.* Артлибрия // 7-я Московская международная выставка-ярмарка «Книга художника». Центральный дом художника. 30.11–04.12.2011 / Куратор М. Погарский. М., 2011.

Суздалев 2000 – *Суздалев А.* Papir Muzika. Режим доступа: http://www.dirizhabl.sandy.ru/kniga/izdat_alcool/kartinka_text_4.htm.

Суздалев 2000 – *Суздалев А.* Бук-арт, инсталляция. Режим доступа: http://www.zverevcenter.ru/exhibitions/00_01Suzdalev.html.

Суздалев, Стрелков 2013 – *Суздалев А., Стрелков Е.* Попутные книги. Режим доступа: http://www.dirizhabl.sandy.ru/kniga/neolit/poput.htm.

Хлебников 2004 – *Хлебников В.* Ветка вербы // Хлебников В. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 5: Стихотворения в прозе. Рассказы. Повести. Очерки. Сверхповести 1904–1922. М., 2004.

Список иллюстраций

1. Эвелина Шац. *Над всем Шекспир, или Гамлет на балконе* [воспр. по: http://www.rus-shake.ru/menu/news/6342.html].
2. Марина Звягинцева. *Ежедневник* (2009) [воспр. по: http://www.artmarin.ru>projects58.html&page=32].
3. Михаил Погарский. *Черное и белое* (1995) [воспр. по: www.pogarsky.ru/book_hood/books.html].
4. Эдуард Кулемин. *Мэйл-арт-бук* (2012) [воспр. по: www.pogarsky.ru/cgi-bin/foremanel.pl?mod=books&a=books&id=220].
5. Михаил Погарский. *Джаз-башня* (2003) [воспр. по: www.pogarsky.ru/cgi-bin/foremanel.pl?mod=gallery&a=gallery&id =129#].
6. Михаил Погарский. *Слова на ветер* (1997) [воспр. по: www.pogarsky.ru/cgi-bin/foremanel.pl?mod=books&a=books&id =184].

inslav

7. Михаил Погарский, Гюнель Юран. *Ветка вербы* (2006) [воспр. по: http://www.dirizhabl.sandy.ru/kniga/dva_tri/kartinka_text_24.htm].
8. Наталья Куликова. *Жертвоприношение* (2002) [воспр. по: www.pogarsky.ru/cgi-bin/foremanel.pl?mod=books&a=books&id=143].
9. Андрей Суздалев. *Papir Muzika* (2000) [воспр. по: http://www.museum.ru/N23251].
10. Михаил Погарский. *Инверсия путешествий* (2003) [воспр. по: http://rfr.ru/news/].
11. Татьяна, Николай Селивановы. *АртЕлка* (2000) [воспр. по: http://www.dirizhabl.sandy.ru/kniga/neolit/poput_12.htm].

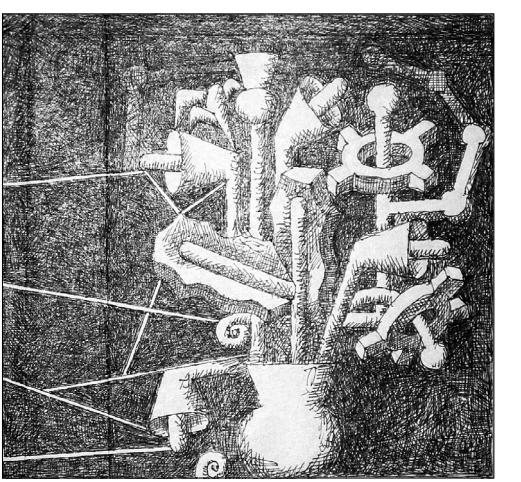
inslav

Н.М. Габриэлян
(Москва)

От «изоморфизмов» к гибридным формам. Живопись Роберта Кондахсазова (1937–2010)

Форма – это не результат, а генезис.
Пауль Клее

Возникновение гибридных форм в живописи Р. Кондахсазова является логическим следствием основной визуальной стратегии, которую художник разрабатывал на протяжении всей своей творческой жизни. Эта стратегия заключалась в выявлении пластического изоморфизма объектов, традиционно воспринимаемых как отличные друг от друга. Например, сходства чашечки цветка с гайкой, а его стебля – с болтом («Натюрморт»), рыбы – с ножом («Натюрморт с рыбой»), спиралевидной ракушки – с элементом женской прически («Персонаж-17») и т. д. Такой подход позволил художнику углубиться в пластическую морфологию материального мира (органического и неорганического, природного и рукотворного) и выявить некие первичные формы (шары, конусы, цилиндры, кубы и проч.), которые входят в состав более сложных форм (растений, животных, людей, технических устройств и т. п.). По сути, художника волновал сам процесс формогенеза – от простых пластических морфем до



Натюрморт

inslav

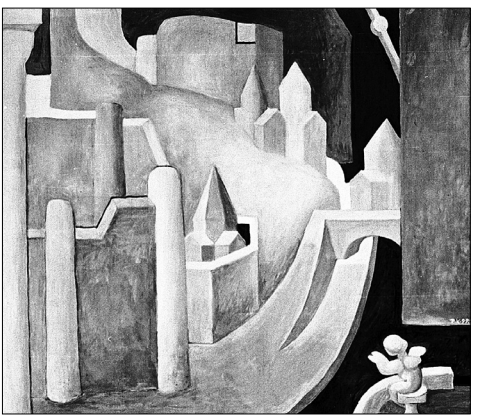
Натюрморт с рыбой

сложносоставных объектов. Кондахсазов разработал свою систему знаков и форм, которые перемещаются из одной картины в другую, из контекста в контекст, но при этом каждый раз получают новое смысловое наполнение. Например, шар, который в одной картине «прочитывается» как человеческая голова («Художник-72»), в другой может означать верхушку цветочного пестика («Натюрморт с белым чертополохом»). Конус в одной работе может изображать крышу дома («Нарикала»), в другой – шип на ноге кузнечика («Готический кузнечик»), в третьей – нос персонажа («Персонаж-26. Венеция, карнавал»). Интерес к морфологии объектов и формогенезу логически привел художника к созданию гибридных изображений, которые условно можно разделить на три группы:

1. Гибридные существа традиционных мифов;
2. Биотехнические гибриды;
3. Гибридные визуальные тексты.

Гибридные существа традиционных мифов

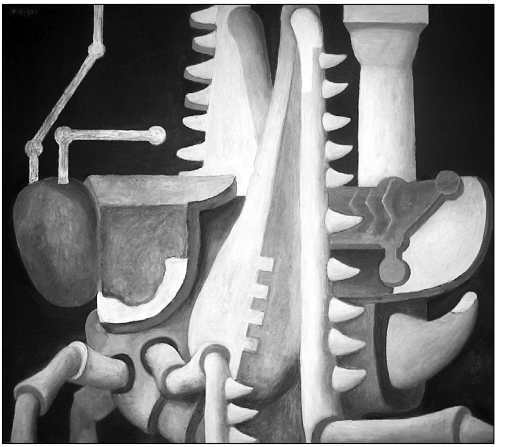
Кондахсазов в своих работах нередко обращался к образам гибридных существ из традиционных мифов, преимущественно древнегреческих (кентаврам, Химере, Минотавру...). Однако, за редким исключением, его картины не являются иллюстрацией к мифологическим сюжетам. Художника волновало другое. «...Миф, и осо-



Нарикала

inslav

бенно древнеэллинский миф, есть запечатленное в образах познание мира во всем великолепии, ужасе и двусмыслии его тайн», – писал Я.Э. Голосовкер в своей знаменитой работе «Логика мифа» [Голосовкер 1987: 14]. У Кондахсазова, как мы уже говорили, это постижение мира шло через исследование пластической морфологии объектов, от структуры – к смыслам.



Готический кузнечик

Художник часто обращался к образу кентавра, получеловека-полуконя. Эта тема зверочеловека волновала его как с пластической, так и с философской точки зрения. Остановимся на двух работах, где даны два разных решения этого образа.

На картине «Зооморфизмы-46» изображена женщина-кентавр. Здесь интересно не то, что кентавр предстает в женском обличии. Образы кентавресс были и у других художников и скульпторов. Достаточно вспомнить Родена, Ловиса Коринта, Антуана-Луи Бари, Бурделя и других. Оригинальность картины Кондахсазова – в том, что кентавресса изображена здесь как бы в процессе формогенеза, который еще не завершился. С непрописанным лицом, смоделированная как полуабстрактная скульптура, женщина-кентавр предстает перед зрителем не как нечто «ставшее», но как «становящееся». Все ее формы плавные, круглящиеся, мягкие, перетекающие друг в друга. Человеческое и звериное предстают здесь в некоем гармоническом единстве, они не противопоставлены друг другу ни пластически, ни се-

Зооморфизмы-46

inslav

мантически. Между ними нет границы, которая отделяла бы одну часть от другой, как, например, мы это видим на знаменитом полотне Сандро Боттичелли «Паллада и кентавр», где антиномическое напряжение между человеком и зверем четко зафиксировано болезненной линией разрыва в фигуре Кентавра, проходящей по области паха. Обнаженный человеческий торс Кентавра прорастает из этой линии разрыва, как бы пытаясь окончательно высвободиться из лопнувшей лошадиной шкуры, но тяжелый звериный низ прочно удерживает его, не давая человеческой части отделиться от звериной. Существует целый ряд аллегорических трактовок этой работы Боттичелли, в том числе политических и философских. Однако нас здесь будут интересовать не они, а пластическое решение этого образа. Кентавр Боттичелли трагически раздвоен. Страдальческое выражение его лица подчеркивает эту муку раздвоения человекозверя. Так же трагична и Кентавресса Родена («Душа и тело, или Кентавресса»), которой Максимилиан Волошин посвятил следующие строки:

Как горек вкус земного лавра...
Роден навеки заковал
В полубезумный жест Кентавра
Несовместимость двух начал

[Волошин 2005: 56].

Вот этой «несовместимости начал» в картине Кондахсазова «Зооморфизмы-46» нет. Одни и те же круглящиеся формы (круг, как известно, символ гармонии) образуют в своей совокупности и антропоморфный «верх» и зооморфный «низ». Фигура кентаврессы как бы образуется из некоей гомогенной массы, которая зыблется, вспучивается первичными шарообразными формами, и в некоторых из них уже можно опознать лицо, женскую грудь, грудь лошади и ее ягодицы. А некоторые идентифицировать сложно, поскольку изображение кентаврессы слева, справа и снизу «срезано» полями картины и может быть продолжено только в воображении. Так, например, если рассматривать заднюю часть фигуры, то мы увидим то ли начало хвоста, то ли третью (лишнюю) ягодицу. А если перевести взгляд на нижнюю правую часть кентаврессы, то и здесь две округлые формы, срезанные полями картины, тоже можно принять за ягодицы. Хотя, возможно, это грудь лошади и гипертрофированная верхняя часть ноги.

Все эти особенности художественного решения: композиция, где изображение частично «срезано» полями картины, акцентированное взаимоподобие частей фигуры, плавность и текучесть всех форм – создают впечатление, что кентавресса как бы рождается на глазах у зрите-

inslav

ля. Она еще не приняла свой окончательный вид: какие-то формы у нее лишние, какие-то – потенциальные, какие-то еще не возникли. Однако это, еще не совсем завершенное существо с непрописанным лицом уже одушевлено и, обернувшись назад, в сторону крупа, с интересом созерцает процесс своего сотворения.

Совсем иной образ предстает перед нами на картине «Избиение младенцев». На картине изображена сцена из Евангелия – уничтожение по приказу царя Ирода младенцев города Вифлеема. К этой теме обращались многие художники. Но особенность картины Кондахсазова в том, что солдат Ирода изображен здесь в виде кентавра. В руке у него – меч, которым он собирается пронзить ребенка на руках у матери. Большая часть тела зверочеловека покрыта изобильной растительностью: волосы на голове переходят в длинную гриву, свисающую ниже ног и стелющуюся по земле, вьющаяся борода, сужаясь в области пупка, ниже него снова расширяется, создавая впечатление, что там, внизу, под ней – не лошадиная грудь, как это должно быть у кентавра, а человеческий пах. Здесь звериное начало доминирует над человеческим, как бы «поглощает» его. Выражение лица кентавра-убийцы абсолютно бесстрастно. Это служака, автоматически исполняющий приказы начальства, своего рода биомашина, предназначенная для осуществления карательной функции. Близость этого образа к механизму, биороботу подчеркивается и самим колористическим решением картины: на фоне разноцветных фигур других персонажей он – единственное серо-белое пятно.

С пластической, формальной точки зрения кентавр хорошо вписывается в картину. Однако на семантическом уровне мы имеем дело с совмещением двух разных культурных кодов: древнегреческого и евангельского. (В этом смысле всю картину можно рассматривать как культурный гибрид.)

Избиение младенцев

Впрочем, в христианской (церковной) изобразительной традиции можно встретить образы кентавров. Например, на рельефах бронзовых дверей собора в Аугсбурге есть изображения кентавров, стреляющих на скаку из лука. Кентавров изображали и в качестве

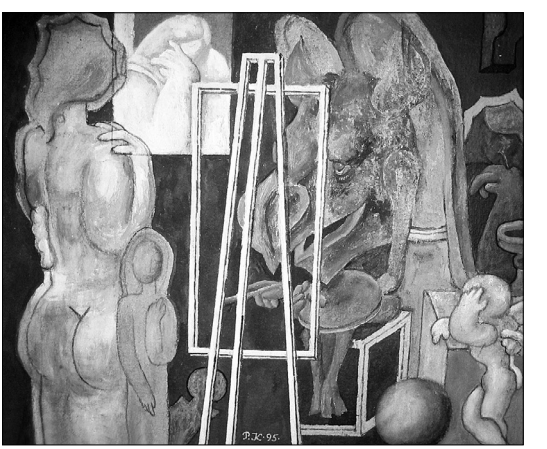
inslav

служителей ада наряду с бесами (например, на фреске Нардо ди Чоне в капелле Строцци церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции) [Мифы 1980: 638]. Так что отрицательная маркировка кентавра в картине Кондахсазова одновременно близка и к древнегреческой трактовке, согласно которой кентавры чаще всего враждебны миру людей (исключение составляют мудрые кентавры, например, воспитатель Ахилла – кентавр Хирон), и к христианской традиции, как правило, расценивающей зооморфные существа архаических мифов как бесов.

В картине Кондахсазова кентавр – это визуальная метафора, олицетворенное зло. А сама принадлежность этого образа другому временному и культурному контексту, нежели остальные персонажи, призвана подчеркнуть иноприродность и враждебность этого механического исполнителя чужой воли – как миру людей, так и человечности.

И еще одна работа, существенная для нашей темы. На ее обороте стоит название – «Художник». Однако, показывая эту картину своим друзьям и знакомым, в том числе и автору этих строк, сам Кондахсазов называл ее «Химерой».

За мольбертом стоит нелепое, монструозное существо, с головой то ли свиньи, то ли лошади, его острые уши похожи на рога, за спиной – крылья, тонкие задние ноги оканчиваются копытами, в передних лапах – палитра и кисть. Перед мольбертом, спиной к зрителю – модель, обнаженная женщина. Согласно древнегреческим мифам, Химера – это «тератоморфное существо с тремя головами: льва, козы и змея. У нее туловище: спереди – льва, в середине – козье, сзади – змеи» [Мифы 1982: 592]. Но Химера на картине Кондахсазова выглядит по-другому. Она скорее похожа на одну из Химер, стоящих на крыше Собора Парижской Богоматери. Судя по всему, исходным пластическим образцом для нее послужила Стрикс, знаменитая Химера Нотр-Дам, крылатый ночной демон, полуженщина-полуптица. Но в картине Кондахсазова ее внешний облик частично трансформировался, а также наполнился другим смыслом.



Художник

inslav

Скорее всего, в данном случае автор шел не от визуального образа к ментальному, а, наоборот, от идеи – к ее пластическому воплощению. Его всегда волновал вопрос о смысле искусства. Изображение художника, стоящего перед мольбертом, является центральным ядром визуального нарратива многих его работ. Это попытка понять, что же такое художник и что за странное занятие – живопись?

В картине, о которой идет речь, большую смысловую нагрузку несет на себе само композиционное решение. Художник изображен здесь лицом к зрителю. Но лица его модели мы не видим. Она стоит к нам спиной, и ее лицо видно только тому, кто стоит за мольбертом. Скорее всего, оно прекрасно – не случайно рядом с художником изображен крылатый ребенок, Эрот, символизирующий в контексте картины влюбленность живописца в то, что сокрыто от всех остальных. Нарратив осуществляется здесь на пересечении двух взглядов: художник видит нечто прекрасное и притягательное – лицо модели (возможно, лицо своей мечты), зритель же видит нечто уродливое и нелепое – лицо художника.

Анализируя образ античной Химеры, Я. Э. Голосовкер пишет: «Для нас смысл этого <...> трехтелого, огнедышащего, всеми цветами радуги переливающегося дракона – в его невероятности и нелепости, которая нас одновременно и ужасает и восхищает. Но когда в мифе дыхание этого огненного дракона угасло (т. е. когда Беллерофонт убил Химеру. – *Н. Г.*) <...>, – Химера исчезает: перед нами лежит холодеющее чудовище – красоту сменило уродство, и мы вместо Химеры видим только нелепость. В этой смене химерического нелепым, безумной фантазии отвратительной глупостью – смысл второго плана мифа о Химере» [Голосовкер 1987: 16].

Эти же два смысловых плана, но увиденные с разных точек зрения (и в буквальном, и в переносном смысле) присутствуют и в картине Кондахсазова. То, что для художника – прекрасная фантазия, для непосвященного – глупость и нелепость.

Но почему же тогда на картине в виде Химеры изображен сам художник, а не его модель?

В стихотворении Беллы Ахмадулиной «Биографическая справка», посвященном Марине Цветаевой, есть такие строчки:

Да и за что любить ее, кому?
Полюбит ли мышиный сброд умишек
то чудище, несущее во тьму
всеведенья уродливый излишек?

[Ахмадулина 2012: 89].

Эти слова – «чудище» и «уродливый излишек» – как нельзя лучше подходят к внешнему облику Химеры (и кондахсазовской, и древнегре-

inslav

ческой, и Химер Собора Парижской Богоматери). С точки зрения анатомической «нормы», Химера уродлива и чудовищна, ее формы избыточны (излишни), а их сочетание невероятно и нелепо.

Но зачастую, с точки зрения обывателя (человека «нормального»), столь же нелеп художник и его занятие. «И мы считаем праздною химерой / Все, что превыше повседневных нужд» [Гете 2010: 43].

В неопубликованных воспоминаниях Кондахсазова «Незаконченные тетради» есть такой эпизод:

> «Однажды к нам пришел сослуживец отца – военный врач. Надо сказать, что к тому времени я уже окончил академию художеств. Я упивался свободой и наконец делал то, что мне хотелось делать. В то время я в основном писал абстракции. Бросив взгляд на мои работы, наш гость сходу очень резко и убежденно стал выговаривать мне, что это просто безобразие, и что я должен опомниться и рисовать так, как рисовали Репин, Суриков, Крамской и т. д. Меня возмутил его безапелляционный тон, я не стал ему возражать, потому что чувствовал – представления об искусстве закованы в прочную броню. Я стал просто задавать ему вопросы о происхождении искусства, о том, в чем предназначение искусства вообще и искусства живописи в частности. <...> Он слушал меня с широко раскрытыми глазами, потом у него на лице появилось очень жалобное выражение, он взмолился: “Замолчи, прошу тебя, замолчи, ты говоришь, как поп!” и убежал, ни с кем не попрощавшись. Прошло много времени, прежде чем я стал догадываться о причине такого поведения. Думаю, у него ушла земля из-под ног, земля, на которой он так твердо и уверенно стоял»
>
> [Кондахсазов].

Художник в виде Химеры – это сложный образ, основанный на перетекающих друг в друга значениях и смыслах и перемещающейся точке зрения. С одной стороны, это своего рода метонимическая метафора: художник как воплощение недостижимой мечты, фантазии, во власти которой он находится. С другой стороны – олицетворение нелепости этой фантазии, каковой она является в глазах обывателя.

По своему художественному решению к этой работе близка другая картина Кондахсазова – «Зооморфизмы: Художник и модель», где художник, стоящий за мольбертом, тоже изображен в виде фантастического существа с рогами и крыльями. Перед мольбертом, спиной к зрителю – модель, обнаженная женщина. Здесь есть перекличка с «Химерой» – и композиционная (расположение на полотне фигур художника и модели), и морфологическая (рога и крылья в фигуре художни-

inslav

ка). Но есть намек и на Пегаса: несмотря на то, что левая часть картины «срезана» полями, мы отчетливо видим в фигуре художника часть конского тела. При этом руки у него человеческие. Человеческой является также и шарообразная голова с непрописанным лицом (как и у многих других антропоморфных персонажей Кондахсазова). Этот гибридный образ сложен для интерпретации, и его анализу могло бы быть посвящено отдельное исследование. Укажем только на некоторые возможные подходы к его рассмотрению. Ограничимся образом художника.

Прежде всего надо отметить, что эта картина не является иллюстрацией к какому-либо конкретному мифу, хотя образ антропозооморфного художника, безусловно, вызывает ряд ассоциаций с архаической мифологией, в частности, древнегреческой. Как и многие другие работы мастера, это произведение скорее призвано нечто «навеять», нежели объяснить. В статье «Ритуальная статика бытия», посвященной живописи Кондахсазова, Давид Андриадзе подчеркивает, что фигуры на полотнах этого художника «увидены и смоделированы как скульптуры, более того, это скульптуры особого рода, некие метаскульптуры, выражающие... абсолютное начало бытия; при этом они еще и мемориалы, мемориалы одновременно и архаики, и модерна; именно на их пересечении осуществляет художник ритуализацию живописи, подталкивает нас разбудить архетипную память искусства...» [Андриадзе 2006: 12].

Образ рогатого и крылатого существа, стоящего за мольбертом, безусловно, полисемантичен. Его интерпретация, в частности, зависит от того, из какой культурной традиции мы будем его «прочитывать».

Так, например, в христианской иконографии крылья присущи ангелам, а рога – бесам. С этой точки зрения, изображение крылатого и рогатого художника может быть понято как символ противоречивости художнической натуры, своего рода визуальный оксюморон.

Но можно посмотреть на этот образ и по-иному. Например, сквозь призму более древних традиций, где нередки случаи почитания богов в облике животных (египетская Хатор с коровьей головой, индийский слоноголовый Ганеша, ацтекский Кецалькоатль в виде пернатого змея и др.). А также вспомнить обычаи некоторых архаических племен, в ритуалах которых важную роль играют звери или люди, переодетые ими (шаман, вождь, жрец). Так, например, в пещере Труа Фрер во Франции «имеется рисунок с изображением танцующего человеческого существа с рогами, лошадиной головой и медвежьими лапами» [Яффе 2006: 243]. Комментируя этот рисунок, Аниэла Яффе в своей работе «Символы в изобразительном искусстве» высказывает предположение, что это танцующее существо – вождь племени, нарядившийся животным во время обряда посвящения во взрослые. Автор подчеркивает, что вождь не толь-

inslav

ко переодевается в звериные шкуры, «но он и является для соплеменников этим животным. <...> В такие моменты он воплощает или представляет предка племени и, следовательно, главное божество – тотемное животное этого племени» [Яффе 2006: 243].

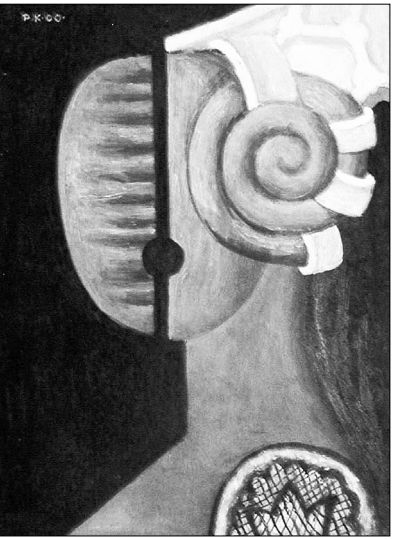
По всей видимости, в процессе постижения пластической морфологии материального мира, уделяя основное внимание структурному осмыслению первородных форм (в том числе и форм архаического искусства, которое он хорошо знал и любил), Кондахсазов вышел на мощный символический пласт. И здесь нам не важно, изучал ли он специально значения, которыми наделялись первородные формы в те или иные эпохи, или же действовал интуитивно. Как справедливо замечает автор «Словаря символов», испанский поэт и теоретик искусства Хуан Эдуардо Керлот, утрата современным человеком знаний языка символов «ограничивается сознанием и не касается “бессознательного”, которое, в качестве компенсации, сейчас скорее перегружено символическим материалом» [Керлот 1994: 32].

Антропозооморфный художник на картине Кондахсазова вызывает ассоциации с древним жрецом, осуществлящим некое магическое действие. В данном случае он превращает краски в изображение, сотворяет на полотне человека. Художник-жрец, художник-маг – устойчивая поэтическая метафора, часто употребляемая в отношении деятелей искусства. Например, у Пушкина: «Мы все жрецы, служители музыки...» [Пушкин 1978: 260]. Эта метафора – отголосок древних культур, когда искусство еще не было жестко отделено от других видов человеческой деятельности: «Можно предположить, что в филогенезе искусство, как и письменность, религия и некоторые другие знаковые системы, выделилось из некоторой недифференцированной единой системы...» [Иванов 1972: 108].

Вкладывал ли сам Кондахсазов в образ крылатого и рогатого художника предполагаемый нами смысл или же следовал только некоей логике формообразования? Этот вопрос остается открытым. Возможно, права поэт и прозаик Лариса Фоменко, которая так сформулировала свои впечатления от картин Кондахсазова: «Живопись становится уже за пределами мастерства, видится самовозникающей, отстраненной от всего, в том числе от кисти самого художника» [Фоменко 2001: 83–84]. Однако даже «самовозникающий» независимо от намерений автора образ может быть прочитан (в той или иной степени), и исследователь вправе обозначить те культурные и смысловые параллели, которые он здесь усматривает. Полагаем, что мы не слишком погрешим против истины, если сочтем фигуру рогатого и крылатого художника на картине Кондахсазова реминисценцией из архаики, когда искусство было священнодействием, а между человеком и животным еще не было жесткого противопоставления.

inslav

Биотехнические гибриды



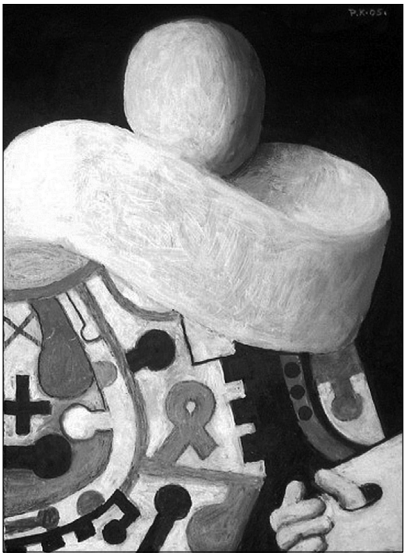
Персонаж-17

Интерес к пластической морфологии объектов материального мира (органического и неорганического, природного и рукотворного), обнаружение изоморфизма различных объектов или их частей, о чем говорилось выше, не мог не оказать влияния и на антропологические воззрения художника. У Кондахсазова есть множество работ с изображением антропоморфных существ, в которых биологические формы соединены с частями механизмов и «расписаны» различными знаками и символами. Преимущественно это картины из серии «Персонажи»: «Персонаж-11», Персонаж-14», Персонаж-17», «Художник (Веласкес)», «Художник и Персонаж» и многие другие. Однако на этих картинах изображены отнюдь не роботы, а одушевленные существа – люди. Как справедливо подметил Михаил Синельников в рецензии на выставку Кондахсазова, проходившую в 2006 г. в Музейном центре РГГУ, «Николай Гумилев так передал свое ощущение от статуи Самофракийской победы: “В твоем безумно светлом взгляде / Смеется что-то пламенея...” Сильно и дерзко, замечательно, если вспомнить, что статуя безголовая... Эти строки невольно вспомнились на выставке Роберта Кондахсазова: на портретах нет четких черт, лиц как таковых не существует, но выражение этих непрорисованных лиц все-таки угадывается...» [Синельников 2006].

Персонаж-26. Венеция, карнавал

Согласно теории органопроекции, различные орудия и механиз-

inslav



Художник (Веласкес)

мы являются проекцией внешних и внутренних органов человека. Эту проблему, в частности, разрабатывал Павел Флоренский [Флоренский 1992: 125–216]. Визуальные стратегии Кондахсазова близки к этой теории, но с той разницей, что на его картинах не инструменты и механизмы похожи на человеческие органы или части тела, а наоборот, органы и части тела изображены в виде механизмов. Но это не низведение человека до автомата (машины), не редуцирование его до механизма, но обнаружение в человеке его инструментально-механической составляющей наряду с другими системами и уровнями.

Знаки и символы, которыми «расписаны» человеческие изображения на картинах художника, можно понимать двояко. Во-первых, как изначальную схему материальной части человека (наподобие электросхем с условными обозначениями некоторых элементов и устройств), т.е. своего рода первозамысел. Во-вторых, как указание на «текстуальность» человека: «личность – это текст, способный самоинтерпретировать самого себя...» [Налимов 1989: 204].

Иногда в этих человеческих изображениях некоторые части отсутствуют, на их месте – черная пустота, «ничто». По всей видимости, то самое «ничто», из которого, согласно христианским представлениям, сотворен мир. Это хорошо сформулировал С.Н. Булгаков: «Знание о ничто как основе мирового бытия есть тончайшая интуиция твари о своей тварности» [Булгаков 1994: 161]. Однако у Кондахсазова это «ничто» визуализировано и пластически оформлено. И в этом смысле живописная идея художника перекликается с мыслью Жана Поля Сартра: «Если ничто может быть явлено, то не перед, не после бытия, не, вообще говоря, вне бытия, но только в самих недрах бытия, в его сердцевине, как некий червь» [Сартр 2000: 59].

Нередко из этого «ничто» проступают все те же символы и знаки (белые или серые на черном), как бы предшествующие еще нематериализовавшимся частям тела. А черные знаки на белых (уже овеществленных) частях вызывают ощущение зияний и лакун, как память о «ничто».

inslav

Однако эти зияния и лакуны в виде знаков – имеют форму. Это как бы своеобразные матричные штампы для отливки, полые ячейки, в которые может быть «налита» материя.

Художник и Персонаж

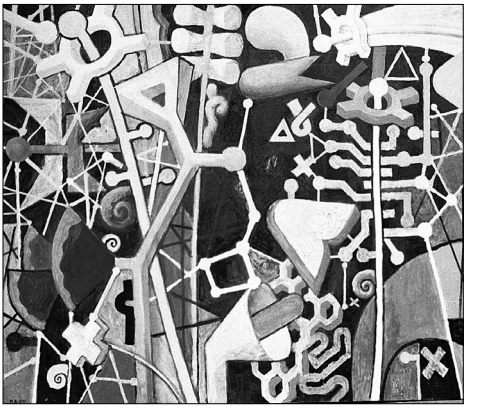
В цели статьи не входит сопоставительный анализ работ Кондахсазова с картинами других художников, предшествовавших ему во времени, которых также волновала проблема взаимосвязи между искусством, природой и техникой (Кандинского, Малевича и др.). Но хотелось бы подчеркнуть следующее. Картины Кондахсазова не дают явных оснований ни для того, чтобы счесть его технофобом, ни для того, чтобы причислить к технофилам. Если здесь и присутствует любование, то оно относится к чисто эстетическому аспекту материального мира, который завораживал художника.

Обобщая все вышеизложенное о биотехнических антропоморфных изображениях Р. Кондахсазова, можно сказать следующее. С формальной точки зрения эти изображения представляют собой сложную гибридную форму. Однако объединение разнородных элементов и форм здесь не является следствием художественного волюнтаризма или произвола. Пластическая идея, лежащая в основе этих образов, заключается в ином. Это выявление в едином (в данном случае – антропосе) его сложносоставности, наличия в нем разных систем и уровней. Быть может, разных этапов творения: ничто, схема (чертеж), механизм, биологические органы, одушевленность. Эти этапы представлены здесь не в диахронии, а в синхронии. Антропоморфные гибриды Кондахсазова – это сложные визуальные метафоры, основанные на обнаружении пластического изоморфизма разных элементов и систем и разных этапов их возникновения, представленных одновременно.

Гибридные абстрактные композиции

Это объединение разнородных знаков и символов, геометрических фигур и форм, а также изображений объектов (или их частей) в единую общую композицию.

inslav



Начало-2

Так, например, на картине «Начало-2» мы можем обнаружить линии, крестики, простейшие фигуры (треугольники и ромбы), символы (спираль), фрагменты чертежей, изображение болтов и гаек (представленных уже объемно), сегмент позвоночника; изображение, напоминающее структуру молекулы; движущиеся в разных направлениях жирные точки и прочерчиваемые ими траектории, вызывающие ассоциацию с движением электронов; структуры, похожие на пчелиные соты, спиралевидные ракушки и т. д.

Если приглядеться внимательнее, то на смену первому ощущению хаотичности всей картины придет другое. Между этими разнородными изображениями начнут обнаруживаться пластические и смысловые связи. Мы увидим, что спираль коррелирует с ракушкой, крест – с гайкой, ствол позвоночника (или то, что за него можно принять) визуально рифмуется со стержнем болта и т. д. Станет понятно, почему картина называется «Начало-2». Здесь изображено то, что, по мнению художника, было в начале, когда мир только еще зарождался. Однако это не самое начало, но более продвинутый этап формогенеза, когда все уже пришло в движение: знаки оплотняются в формы и овеществляются, формы комбинируются в структуры и протомодели, которые предвещают возникновение и биологических организмов, и рукотворных предметов, и инженерно-технических устройств...

В заключение надо сказать следующее. Гибридные изображения Роберта Кондахсазова, взятые в совокупности, представляют собой визуальное воплощение морфологических, генетических и смысловых связей между искусством, природой и техникой и являются своеобразной иллюстрацией к идее всеединства и теории эволюции.

Литература

Андриадзе 2006 – *Андриадзе Д.* Ритуальная статика бытия // Кавказский акцент. 2006. 16.06. № 12.

Ахмадулина 2012 – *Ахмадулина Б.* Нежность. М., 2012.

Булгаков 1994 – *Булгаков С. Н.* Свет невечерний. М., 1994.

inslav

Волошин 2005 – *Волошин М.* Парижа я люблю осенний, строгий плен… М., 2005.

Гете 2012 – *Гете И. В.* Фауст / Пер. Б. Пастернака. М., 2010.

Голосовкер 1987 – *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. М., 1987.

Иванов 1972 – *Иванов Вяч. Вс.* Об одном типе архаичных знаков искусства и пиктографии // Ранние формы искусства / Отв. ред. Е. М. Мелетинский. М., 1972.

Керлот 1994 – *Керлот Х. Э.* Словарь символов. М., 1994.

Кондахсазов – *Кондахсазов Р.* Незаконченные тетради: Рукопись из архива семьи художника. Б/д.

Мифы 1980 – Мифы народов мира: Энциклопедия / Гл. ред. С. А. Токарев. Т. 1. М., 1980.

Мифы 1982 – Мифы народов мира: Энциклопедия / Гл. ред. С. А. Токарев. Т. 2. М., 1982.

Налимов 1989 – *Налимов В. В.* Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектоника личности. М., 1989.

Пушкин 1978 – *Пушкин А. С.* Моцарт и Сальери // Пушкин А. С. Избранные сочинения. Т. 2. М., 1978.

Сартр 2000 – *Сартр Ж. П.* Бытие и ничто: Опыт феноменологической отнтологии. М., 2000.

Синельников 2006 – *Синельников М.* Торжество затаенного цвета // Московские новости. 2006. № 22.

Флоренский 1992 – *Флоренский П.* У водоразделов мысли // Символ. 1992. № 28.

Фоменко 2001 – *Фоменко Л.* Разбуженные сны. Нью-Йорк, 2001.

Яффе 2006 – *Яффе А.* Символы в изобразительном искусстве // Юнг К. Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж. Л., Якоби И., Яффе А. Человек и его символы. М., 2006.

inslav

ИДЕОЛОГИЯ И ОБЩЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ

inslav

Н.М. Филатова
(Москва)

Политический либерализм в конституционном Королевстве Польском: французская форма и национальное содержание

Созданное в 1815 г. решением Венского конгресса Королевство (в официальных российских документах – Царство) Польское было своего рода гибридом конституционного парламентского государства и придатка самодержавной Российской империи. Его формальная государственная самостоятельность сочеталась с фактической зависимостью от российских должностных лиц, сохранение национальной символики, армии, языка, расцвет национальной культуры – с преследованием национально-освободительного движения. «Конституционными сенями в деспотических казармах» назвал это государственное образование П.А. Вяземский. Неудивительно, что и политическая оппозиция в Королевстве Польском приобрела смешанные формы.

Мы сосредоточимся на одной форме оппозиции – легальной и лояльной, действовавшей в рамках конституции. Особенность политической оппозиции на польской почве, в данном национально-историческом хронотопе, состоит в том, что – с одной стороны – она, несмотря на соблюдение конституционных форм, укладывается в рамки протестного, демонстративного поведения, с другой – является порождением государственно-правового акта, имевшего смешанную природу (смешанным был не только генезис польской конституции 1815 г., но и ее роль в общественно-политической жизни).

Обратившись к конституции Королевства Польского, следует отметить ее роль как связующего звена Королевства с самодержавной Россией и в то же время гаранта польской автономии, а также сочетание в ней политических принципов различного происхождения: преемственность с предыдущими польскими конституциями, но одновременно и вписанность в конституционные модели эпохи европейской Реставрации после наполеоновских войн. В связи с этим функции конституции 1815 г. в политическом сознании современников варьировались – она могла маркировать сферу национального, передовые европейские либеральные ценности; служить объектом не просто различных интерпрета-

inslav

ций, но и сознательных манипуляций как власти, так и общества. Для нас важным представляется возможность исследования политических идей и конституционных практик, порожденных этим государственно-правовым актом, в контексте популярной сейчас истории «трансферов», т. е. сквозь призму транснациональной истории, как историю усвоения и адаптации (ср. [Ауст, Вульпиус, Миллер 2010]).

Итак, конституция, подписанная Александром I 15 (27) ноября 1815 г., законодательно закрепляла неразрывную связь Королевства Польского с Россией, которую одни историки права называют династической, другие – личной, третьи – реальной унией. Формально-юридически оба государства связывала лишь особа монарха и единая внешняя политика. Во всех остальных сферах конституция предусматривала полную самостоятельность государственных институтов Королевства Польского. Российское правительство могло вступать в контакт с польским только через министра – государственного секретаря, функция которого состояла в том, чтобы служить гарантом самостоятельности Королевства Польского.

С точки зрения международного права Королевство Польское располагало всеми атрибутами государства. В соответствии с конституцией оно обладало отдельной системой высших органов власти и административных институтов, собственными законодательством, судопроизводством и собственной армией, сохранявшей «все, что касается ее национальности». Польский язык объявлялся единственным официальным государственным языком, все государственные должности могли замещаться исключительно поляками (или получившими права гражданства иностранцами по истечении пятилетнего срока).

Конституция Королевства Польского во многом повторяла конституцию Княжества Варшавского (самой своей структурой, сохранением Кодекса Наполеона, набором гражданских свобод, который включал вдобавок и свободу печати), но в то же время она не была продиктована сверху или целиком составлена по французскому образцу, как конституция 1807 г., а являлась произведением национальной государственно-правовой мысли, итогом работ самих польских государственных деятелей. Решающую роль при ее разработке (как в проектах, так и в окончательной редакции) сыграли поляки и польские концепции. В польских конституционных проектах 1814–1815 гг. «речь шла о создании польского государства в неразрывной унии с Россией, но максимально независимого от России» [Izdebski 1972: 134]. Окончательный текст конституции Королевства Польского связал воедино традиции государственного устройства Княжества Варшавского с традициями конституции 3 мая 1791 г. (преемственность с последней проявилась в сохранении сословных привилегий и традиционно широкой компетенции сейма, предусматривав-

inslav

шей в том числе существование такого института как Сеймовый суд, в сохранении выборных органов местного самоуправления, переименовании департаментов в воеводства и т.д.). Этот факт был чрезвычайно важен для польского национального сознания, ибо в политическую традицию Польши Конституция 3 мая вошла как символ государственной самостоятельности, как попытка преобразования государственного устройства Речи Посполитой собственными силами.

Конституция Королевства Польского заметно выделялась на фоне европейского конституционализма того времени. В области избирательного права она содержала положения, наиболее либеральные для Европы. Конституция предусматривала прямые выборы в нижнюю палату сейма (посольскую избу), в то время как в большинстве европейских государств (в том числе во Франции и Англии) сохранялась система двухступенчатых выборов. Благодаря сравнительно низкому имущественному цензу (более умеренному, чем в других странах Европы), избирательное право в Королевстве Польском предоставлялось значительному по тем временам избирательному корпусу. В Королевстве Польском при населении 3,5 млн чел. (на 1820 г.) избирательным правом обладали более чем 100 тыс. чел, в то время как во Франции число избирателей достигало 80 тыс. чел. при 30-миллионном населении [Бардах, Леснодорский, Пиетрчак 1980: 333].

На фоне европейских конституций полномочия, предоставленные сейму Королевства Польского, были достаточно широкими. Большинство европейских конституций еще не знало заключенного в конституции 1815 г. существеннейшего принципа – права парламента привлекать министров к конституционной ответственности. Принимая во внимание относительно широкую область гражданских прав, наряду с различными формами участия населения в осуществлении государственной власти (выбор судей, составление списков кандидатов на административные должности), конституцию 1815 г. можно отнести к одной из самых передовых конституций своего времени [Izdebski 1990: 227].

В то же время надо отметить, что конституция Королевства Польского в целом была составлена в том же духе, что и Конституционная Хартия Людовика XVIII, октроированная в 1814 г. Уже то, что конституция 1815 г. была октроирована монархом, а не принята законодательным органом, сближало ее с французской Хартией 1814 г. Обе конституции поэтому основывались на принципе сильной монархической власти, на «суверенности власти монарха». Это проявлялось прежде всего в монопольной законодательной инициативе монарха. (Поскольку конституция была дарована народу монархом, постольку от его воли зависело, в какой степени сейм воспользуется гарантированной ему конституци-

inslav

ей компетенцией) [Izdebski 1990: 197]. Кроме того, в самой последней редакции Александр I собственноручно изменил некоторые формулировки с тем, чтобы раздвинуть конституционные рамки для проявления самодержавной воли.

Можно было бы еще более подробно характеризовать этот выдающийся для своего времени[1], но провоцировавший неоднозначность политической ситуации документ (неоднозначность проявлялась прежде всего в неполной реализации ряда его положений), однако мы обратились к нему лишь для того, чтобы показать, почему конституция 1815 г. стала основой программы либеральной оппозиции в сейме и камнем преткновения для политической жизни в Королевстве Польском.

В первые годы существования Королевства Польского сеймовая оппозиция группировалась вокруг депутатов калишского воеводства во главе с братьями Винцентием и Бонавентурой Немоёвскими. К приверженцам и популяризаторам либеральных идей мы относим также издателей либеральных политических изданий («Газета цодзенна народова и обца», «Кроника другей половы року 1819» и «Ожел бялы») Бруно Кичиньского и Теодора Моравского, а также сотрудничавших с этими изданими авторов (Ф. Гжималу, Ф. Скарбка, Ю. Брыкчиньского и др.).

Программа, выдвигаемая В. Немоёвским и его сторонниками на сеймах, и ее теоретическое обоснование были заимствованы у популярного в те годы идеолога умеренного французского либерализма, редактора газеты «Минерв франсэз» и главы оппозиции во французском парламенте Бенжамена Констана. Его произведения Немоёвский перевел на польский язык и позднее, во время Ноябрьского восстания, издал со своими собственными комментариями, посвятив представителям польского народа в сейме [Niemojowski 1831]. В основу избранного перевода легли два произведения Констана: «Размышления о конституциях, разделении властей и гарантиях в конституционной монархии» (1814) и «Принципы политики, верные для всех представительных правлений» (1815). Изложение основных идей Констана, «воспитателя парламентской Франции», печатались также на страницах либеральной польской прессы [O odpowiedzialności 1819; O władzach 1821]. Начиная с 1818 г., французские издания «Минерв франсэз» и «Ле врэ либераль» становятся главным источником публикаций в польской либеральной прессе. Таким образом, в центр внимания читателей ставятся проблемы, наиболее существенные для общественно-политической борьбы в западноевропейских конституционных государствах, и – в первую очередь – во Франции.

[1] В современной российской историографии наиболее подробная характеристика конституции 1815 г. и ее роли в политическом и социальном устройстве Королевства Польского дана в [Носов 2010].

inslav

Французский либерализм эпохи Реставрации после наполеоновских войн, начиная с 1814 г., формирует свою политическую программу и, основываясь на ней, организует в парламенте либеральную оппозицию. Основная цель французской либеральной оппозиции в эти годы – борьба за полную и точную реализацию октроированной Хартии 1814 г. с реакцией ancien regime[2]. Позицию либералов в парламенте характеризует популярный лозунг «Nous voulons la Charte et rien que la Charte!»[3]. Партия «независимых либералов» (возглавляемая с 1819 г. Б. Констаном) видела в Хартии исходный пункт для дальнейшего конституционного развития Франции в либеральном направлении. Констан строил свою политическую программу на развитии всех содержащихся в действующей конституции либеральных принципов. Наиболее существенное в этой программе – отстаивание принципов личной свободы и ее гарантий перед деспотизмом. Соответственно, единственную цель правительства «независимые либералы» видели в сохранении и развитии гражданских свобод, обеспечении свободы и безопасности личности. Правительство, согласно их концепции, должно ограничиться неукоснительным воплощением в жизнь конституции, любая другая его инициатива произвольна и нарушает свободу личности. Единственным выразителем общественного мнения Констан и его сторонники считали нижнюю палату парламента, на которую и возлагали функцию контроля над исполнительной властью.

В 1816–1819 гг. в центре внимания французской партии «независимых» находятся вопросы свободы печати, новое законодательство о которой обсуждается в парламенте и на страницах прессы, ответственности министров, расширения независимости судебной системы и введения суда присяжных.

Отметим, что интерес к французской политической жизни конца 1810-х гг. характерен в это время как для польского, так и для русского общества. П. А. Вяземский в письме А. И. Тургеневу из Варшавы 3 декабря 1818 г. спрашивает: «Читаешь ли ты “Минерву” – катехизис друзей положительной свободы? Какой ясный и твердый ум у этого Benjamin! Отними иногда личные пристрастия, личные выгоды, и он важнейшие политические, то есть государственные задачи решит как дважды два – четыре» [Остафьевский архив 1899-1: 161]. Он же сообщает другу о содержании своих светских бесед с поляками: «У меня каждый раз прения французской палаты снова преют за варшавским обедом» [Остафьевский архив 1899-2: 18].

[2] Старого порядка (франц.).
[3] Мы требуем конституции и ничего кроме конституции! (франц.).

inslav

Польские либералы охотно перенимают политическую программу французского либерализма в тех ее пунктах, которые соответствуют условиям Королевства Польского. Первой возможностью для открытого выражения ими своей позиции стал первый сейм Королевства Польского, открывшийся в 1818 г. Уже тогда обращает на себя внимание позиция, занятая В. Немоёвским. Выступая на заседаниях посольской избы, он не ограничивается разбором отдельного законопроекта, а старается при возможности затронуть общие вопросы, связанные с конституцией, ролью сейма в жизни страны, а также функцией послов (представителей шляхты) и депутатов (представителей гмин, т. е. общин). Так, в ходе обсуждения проекта о разграничении недвижимых имуществ В. Немоёвский, обратившись к посольской избе, по существу призывает к оппозиции, обосновывая ее необходимость в сейме: «Правительство составляет законы и выносит их на рассмотрение сейма, мы же по отношению к ним располагаем только *potestatum negativum*[4], так воспользуемся же этой возможностью как щитом!» [Diarjusz 1818-1: 115].

Если большинство послов, критикуя законопроекты, избегало критики правительства, то В. Немоёвский при каждом удобном случае указывает правительству на его ошибки, на все действия, с формальной точки зрения не соответствующие конституции. Так, на одном из последних заседаний при обсуждении проекта «Замечаний сейма по докладу Государственного Совета» он распространяет свои замечания на деятельность самого представительного органа: указывает на то, что прошедший сейм не занимался наиболее существенными для страны вопросами. По словам Немоёвского, вне поля зрения польского парламента осталось законодательство в области финансов, армии и администрации, хотя согласно конституции все это находится в его компетенции. [Diarjusz 1818-3: 51]. «Конституция – это священный огонь народа! – провозглашает В. Немоёвский, издавший свои речи на сейме 1818 г. отдельной брошюрой. – Мы, народные представители, – хранители этого огня. Горе тому сейму, который даст ему погаснуть. **Конституция – наше политическое евангелие!** (выделено мною. – *Н. Ф.*) Представители нации должны следить за тем, чтобы ее кардинальные принципы ни в чем не нарушались» [Niemojowski 1818: 11]. «Благословлять мудрую конституцию <...>, провозглашать ее благотворные принципы, отстаивать их по мере возможности и в соответствии со своей совестью – такова обязанность каждого поляка и такова цель нашего издания», – такой преамбулой открывают польские либералы свое очередное издание «Кроника другей половы року 1819» [Kronika 1819-1: 3].

[4] Правом отрицания (лат.).

inslav

Кульминационным моментом в развитии польского либерализма и демонстрации им своей оппозиционности был второй сейм Королевства Польского, созванный в 1820 г. На этом сейме «калишская» оппозиция повела активную борьбу за реализацию отстаиваемых ею либеральных принципов. В преддверии сейма В. Немоёвскому и его сторонникам удалось провести всех своих кандидатов на выборах в посольскую избу. На ее заседаниях «калишане» не упускали ни малейшей возможности для того, чтобы во всеуслышание заявить о своей позиции. Во всех вопросах Немоёвские и их единомышленники строго придерживались французской теории конституционного права (подробнее об этом см. [Więckowska 1925; Филатова 1995; Фалькович 2010]).

Например, напряженная борьба развернулась в посольской избе по поводу проекта органического статута для сената. Проект был составлен, как это было всеми признано, в достаточно либеральном духе и обеспечивал большую независимость сената, допуская в президиум, до судебной и политической деятельности только тех сенаторов, которые не занимали государственных должностей, и вводя в организацию Сеймового суда институт присяжных. «Кто мог себе представить, что этот проект, столь благотворный, заключавший в себе столько пользы для страны, столкнется с сопротивлением не с той стороны, с которой можно было опасаться, а со стороны тех, кого он должен был защищать от злоупотреблений властей?» – вспоминал К. Козьмян, один из составителей проекта [Koźmian 1972: 35–38]. Но либеральная оппозиция увидела в этом проекте пункт, противоречащий ее политической доктрине. Из-за неясной формулировки соответствующего положения статута посольская изба могла оказаться лишенной права привлечения министров к ответственности. Поскольку право сейма привлекать министров к конституционной ответственности считалось либералами непременным условием конституционной системы, оппозиция сосредоточила все свои усилия на сопротивлении принятию проекта. В. Немоёвский в длинном и эффектном выступлении убеждал послов и депутатов в опасных последствиях принятия «антиконституционного проекта, который подрывает основы конституционной монархии». «Если этот пагубный проект, – заканчивает он свое выступление, – уже прошедший через сенат, пройдет и через посольскую избу, мы будем лишены подлинной ответственности министров, этой последней гарантии наших прав. У нас уже нет свободы печати, мы не устанавливаем налоги; что же нам остается от конституции...? Пусть лучше Государственный совет скажет, что у нас нет представительного правления...» (Речь В. Немоёвского на заседании 9.X.1820. Цит. по [Więckowska 1925: 174–175].) В результате проект был отвергнут. Либеральная оппозиция одержала крупную победу.

inslav

Польские либералы на сейме 1820 г. продолжили борьбу за полное осуществление принципа свободы печати. Среди многочисленных претензий, предъявленных правительству в «Замечаниях по докладу Государственного совета», главная была направлена в адрес Комиссии народного просвещения и касалась введения предварительной цензуры без участия сейма. Особенно резко обозначили либералы свою оппозиционность, когда под конец сеймовых заседаний В. Немоёвский выдвинул на рассмотрение посольской избы проект обвинения министра просвещения С. К. Потоцкого и государственного советника С. Сташица за контрассигнацию (визирование) указа о введении цензуры на периодические издания, противоречащего принципу свободы печати, декларированному в конституции. Как просветитель С. К. Потоцкий, автор антиклерикального «Путешествия в Темноград», так и философ С. Сташиц были известны своими передовыми взглядами, представляли либеральное направление в правительстве и были горячими сторонниками свободы печати. Обвинение их в поступке, совершенном вопреки собственным убеждениям, было лишь демонстрацией оппозиционерами формальной приверженности принципам конституционализма.

Почему же французская доктрина была столь успешно, почти буквально перенесена на польскую почву? Польские оппозиционеры усматривали в конституции Королевства Польского (как и Б. Констан во французской Хартии 1814 г.) принцип разделения властей на четыре основные: законодательную, исполнительную, судебную, а также власть монарха [Niemojowski 1831]. Заключающиеся в конституции положения о контрассигнации министрами королевских постановлений и об ответственности министров перед сеймом давали возможность применить это учение Б. Констана, суть которого в разграничении «нейтральной» королевской и исполнительной властей. Это открывало перед сеймом широкое поле для критики правительства, так как оппозиция правительству не была в таком случае оппозицией королю. Таким образом, чужая власть – признававшаяся «нейтральной», оказывалась по сути изолированной от критики и обсуждения, а значит, от вопросов, связанных с деятельностью правительства, а все политические конфликты в государстве превращались во внутреннюю, национальную проблему.

Особое значение придавали польские либералы широко определенной в конституции сфере компетенции сейма и его праву составлять замечания по докладу Государственного совета. Это должно было предоставлять польскому законодательному органу возможность контроля над польским же правительством, делало правительство подотчетным сейму. Другую функцию сейма, благодаря которой его существование могло стать действенной гарантией всех конституционных свобод, либералы

inslav

связывали с возможностью привлекать к ответственности министров как за их собственные действия, так и за противоречащие конституции королевские постановления, поскольку последние требовали их контрассигнации. Из всех конституционных свобод оппозиционеры особо выделяли свободу печати. Подчеркивая ее чрезвычайную роль, они исходили из понимания роли прессы как наиважнейшего пути для выражения общественного мнения и контроля над деятельностью правительства: «Самой главной опорой конституции и гарантией всех свобод является свобода печати и ответственность чиновников. Через свободную печать монарх и народ узнают обо всех притеснениях, а ответственность чиновников гарантирует стране, что совершенные ими беззакония и насилие не останутся безнаказанными» [Kronika 1819-1: 10].

Таким образом, избрание французской формы для тактики поведения и выражения своих политических идей служило сеймовой оппозиции для отстаивания не только политических, но и национальных прав. В конституции В. Немоёвский видел единственную гарантию национального существования, считая, что только на ее основе возможна борьба с тенденциями чужой власти, враждебными национальным интересам (отсюда некоторая «зацикленность» оппозиции на буквальном соблюдении положений конституции, проявившаяся наиболее ярко на сейме 1820 г., острая критика якобы реакционных намерений польских министров еще тогда, когда по существу реакционных тенденций в правительстве не было).

Если рассматривать не только политическую, но и психологическую природу польской сеймовой оппозиции, мы увидим в ней специфическую форму протестного поведения, характерного для польских патриотов эпохи конституционного Королевства Польского (наряду с демонстративным ношением национальной одежды, патриотическими манифестациями, в которые могли вылиться, например, похороны обладавших авторитетом в польском обществе деятелей, повсеместным светским трауром во время процесса по делу Патриотического общества и даже рядом однотипных, также имеющих явный протестный характер, самоубийств офицеров польской армии, оскорбленных великим князем Константином Павловичем). Согласно современной общей и социальной психологии, демонстративное поведение не является некоей девиацией, а относится к числу базовых потребностей человека и имеет три мотивации (достижения, защиты и эго-мотивация, т. е. собственно стремление привлечь внимание к себе). В случае с типом поведения польских оппозиционеров мы имеем дело с сочетанием всех трех видов мотиваций. В его основе, наряду со стремлением к достижению реальных политических целей, лежит стремление к самопрезентации (в более

inslav

широком контексте – национальной самоидентификации), которое в условиях подчинения чужой власти имеет, в свою очередь, выраженную защитную мотивацию. При этом защитная мотивация, «служащая обеспечению чувства безопасности в социальных взаимодействиях», на наш взгляд, в этом случае преобладала, тем более, что, как пишет далее психолог, «защитное демонстративное поведение ориентируется, прежде всего, на разрешение сиюминутных задач, иногда в ущерб задачам с более отдаленной перспективой» [Кравченко 2001].

Во всяком случае, именно такой резонанс в польском обществе вызывало поведение оппозиции. Как считает исследовательница либеральной оппозиции в Королевстве Польском Х. Венцковская, демагогические рассуждения польских либералов имели влияние на посольскую избу, состоявшую «хотя и из образованной, но довольно безликой массы, в основном провинциальной, не понимающей ни своего подлинного положения, ни абстрактных теорий новейшего конституционного права» [Więckowska 1925: 94]. Осип (Юзеф) Пшецлавский в своих воспоминаниях писал: «Подобные Немоиовскому энергумены (т. е. одержимые, бесноватые – лат. – *Н. Ф.*) в салонах высшего варшавского света принимались как какие-нибудь герои. На заседания палат допускалась публика, и большинство ее составляла женская аристократия. Всякая оппозиционная выходка вызывала громкие знаки одобрения, и чем резче была эта выходка, чем язвительнее насмешка над правительством, тем громче дамы кричали *браво*, тем усерднее махали платками» [Пржецлавский 2010: 101]. Шумно вели себя на заседаниях посольской избы и студенческие компании [Фалькович 2010: 361]. С подобной атмосферой был связан запрет гласности сеймовых заседаний в 1825 г., предшествовавший созыву третьего сейма Королевства Польского.

Безусловно, трудно провести границу между нюансами парламентской жизни, заданными параметрами эпохи Реставрации, и влиянием сеймовых традиций, восходящих к Речи Посполитой. Также труден и вопрос о влиянии на тип поведения оппозиционеров национальных традиций.

С одной стороны, в новых политических обстоятельствах налицо были опасения членов сейма быть заподозренными в тенденции к политической анархии, приведшей – в глазах Европы – Речь Посполитую к упадку. Сенатор Ю. Выбицкий в начале заседаний первого сейма призывал послов и депутатов к умеренности в высказываниях: «С боязнью и интересом смотрят на нас сейчас все народы, желающие конституции. За нами будут следить с ненавистью и искусной критикой так, что малейшее наше отклонение в заседаниях сейма будут принимать за любовь к беспорядку и ради нашего поругания будут воскрешать в памяти это политическое уродство в нашей истории – “liberum veto”» [Kozłowski

inslav

1907: 112]. С другой – следование национальным традициям, хотя и имело место, но носило скорее психологической, нежели политический характер. К ним можно отнести традиционное польское сеймовое многословие, тип личности В. Немоёвского, соединившего в себе черты польского шляхтича, уважающего национальные традиции и стремящегося к неограниченной свободе, с европейским либералом XIX в.

Особенно ярко следование национальным традициям проявилось в деятельности сеймиков – т. е. местных съездов шляхты, выбирающих делегатов (послов) в сейм, а также кандидатов в органы местного управления и местные судебные органы. Известно, что братья Немоёвские во время избирательной кампании обращались к традиционным польским образцам: они задавали пиры, объезжали шляхетские имения в целом повете и ссылались на заслуги своих предков [Мыцельский 1999: 208].

Анна Роснер видит именно в деятельности предшествовавших созывам сейма сеймиков смешение традиции и современности, характерное для начала XIX в. Шляхетская традиция проявлялась в сохранении обычаев, костюмов, традиционного места проведения сеймиков (в костелах). Воплощая живучесть старопольской политической культуры, сеймики укрепляли ощущение национального суверенитета [Rosner 1997: 283–284]. Когда в Королевстве Польском дело дошло до острой предвыборной политической борьбы, вопрос о соблюдении порядка и дисциплины на сеймиках неоднократно был предметом вмешательства наместника и даже самого императора. Накануне следующих после второго сейма Королевства Польского выборов, в 1822 г., наместник издал постановление, запрещающее устраивать в период созыва сеймиков какие-либо пиршества и угощения.

Видели ли члены правительства Королевства Польского или другие представители политической элиты того времени (такие как обладающий небывалым авторитетом пламенный патриот Ю. У. Немцевич) в либеральной оппозиции очередное воплощение liberum veto, давало ли повод полномочному императорскому делегату при Государственном совете Н. Н. Новосильцеву ее поведение называть поляков «сарматами», очевидно, что для польского общества было свойственно убеждение в преемственности давней политической культуры, в том, что во время сеймов или сеймиков оживают образцы старопольского политического поведения. Так, Немцевич усматривал в сейме конституционного Королевства Польского «дух народа, который долго был свободным». Для него, по словам М. Мычельского, «конституция королевства была скорее гарантией дальнейшего продолжения польских парламентских традиций, щитом, прикрывающим поляков от русского деспотизма, нежели источником новой системы государственного устройства» [Mycielski 1993: 38–39]. Недаром

inslav

много внимания Немцевич уделял внешним атрибутам заседаний сейма и их соответствию национальной традиции, выступив, среди прочего, с предложением ввести специальные костюмы для сенаторов и послов, сшитые в старопольском стиле. Однако он же явно критикует в комедии «Тщеславный» (*Próżny,* 1819) показное пустословие и стремление щегольнуть собой молодого шляхтича, желающего на заседаниях сейма сорвать шумные аплодисменты, а также отношение светского общества к сейму как к очередному развлечению [Witkowski 1965: 296, 299, 341].

История либеральной оппозиции в конституционном Королевстве Польском была недолгой. На двух последних сеймах – 1825 и 1830 гг. она не имела больше возможности продолжить свою политическую линию. После сейма 1820 г. правительство усиленно готовилось к тому, чтобы воспрепятствовать влиянию оппозиции (очередной созыв сейма был отложен на два года, введена дополнительная статья конституции, отменяющая гласность сеймовых заседаний, а также приняты меры, чтобы не допустить на сейм 1825 г. братьев Немоёвских и некоторых других послов). Под влиянием явных знаков того, что Александр I разочарован своеволием посольской избы и самому конституционному устройству Королевства Польского грозит опасность, заседания сейма 1825 г. прошли довольно гладко: император остался доволен. На сейме, созванном в изменившихся политических условиях в мае-июне 1830 г. новым монархом – Николаем I, политическая борьба приобрела уже новые формы. Отсутствовали апелляции к каким-либо идеологиям и доктринам. Оппозиция вела игру, маневрируя формальными положениями о процедуре прений и голосования в посольской избе (подробнее см. [Karpińska 2007: 59–68]).

Хотя либеральная оппозиция в конституционном Королевстве Польском и была по сути задавлена, нельзя не отметить, что ее кульминация, характеризующаяся сплавом европейского и собственно польского, французской формы и национального содержания, приспособлением современной западной доктрины к ситуации, в которой требовалось отставить национальную самостоятельность, свидетельствовала о тенденции к возвращению традиционно сильной роли сейма в политической жизни Королевства Польского. Заимствованная политическая риторика служила не только знаком того, что поляки находятся в авангарде европейского прогресса, с ее помощью манифестировалась преемственность национальной традиции. Доказательством этого является тот факт, что следующий – уже повстанческий сейм 1830–1831 гг. продемонстрировал явный возврат к прочной позиции польского сейма в системе власти.

О том, что отнюдь не следование западным образцам, а стремление отстоять национальную независимость было ключевым в поведении

inslav

либералов, и именно последнее запомнилось современникам и закрепилось в исторической памяти, свидетельствует оценка их деятельности М. Мохнацким. Историка-современника интересует отнюдь не развитие конституционных институтов в Польше. Это событие он вписывает в историю борьбы поляков с захватчиком, ибо «данные Польше законы лишь настолько заслуживали внимания, насколько в их защите могла легальным путем выражаться неприязнь общества к главному врагу польского имени. В защите конституционного устройства, конечно, проявлялась ненависть к Москве; именно это, а не что-нибудь иное, делает достойным упоминания в истории пятнадцатилетнего королевства мужей, которые действовали легальным конституционным путем» [Mochnacki 1984–1: 158].

Рассмотренный эпизод из истории Польши являет очевидный пример культурного переноса. Концепция культурного переноса, понимаемого как «исторический объект, который конкретизируется в текстах, документах, затем – в коллективном идеологическом дискурсе, участвуя в процессе, который именуется “построением референции”...», возникла во Франции в работах филологов-германистов, изучавших феномены межкультурного взаимодействия при восприятии произведений художественной литературы в другой культурной среде [Espagne, Werner 1988: 15], однако получила дальнейшее развитие не только в литературоведении [Лобачева 2010], но и на стыке различных гуманитарных дисциплин. Так, в современной исторической науке разрабатывается равнозначное понятие «культурного трансфера», распространяющееся на очень широкое поле заимствований, включающее в себя в том числе «технологии, концепции и идеи <...> способы управления и властвования» [Ауст, Вульпиус, Миллер 2010: 9]. По словам исследователей, «приспособление заимствуемого к контексту собственной культуры может менять не только элементы, но и суть заимствованного. **Трансфер порождает гибридные формы** (выделено мною. – *Н. Ф.*). Заимствуемое может использоваться иначе, чем то, как оно используется в обществе, откуда заимствуется» [Ауст, Вульпиус, Миллер 2010: 9].

Генезис и формы проявления либеральной оппозиции в Королевстве Польском хорошо иллюстрируют данное теоретическое положение. На этом примере мы наблюдаем не просто смешанные формы политической культуры, но рождение ее специфического феномена, обусловленного иными, нежели исходные, национально-историческими условиями. Перенос либеральной доктрины из одной политической реальности в другую, с одной национальной почвы на другую принес свой колоритный плод, не подтвердивший, однако, в данном случае своей жизнеспособности.

inslav

Литература

Ауст, Вульпиус, Миллер 2010 – *Ауст М., Вульпиус Р., Миллер А.* Предисловие. Роль трансферов в формировании образа и функционировании Российской империи (1700–1917) // Imperium inter pares: Роль трансферов в истории Российской империи (1700–1917) / Ред. М. Ауст, Р. Вульпиус, А. Миллер. М., 2010.

Бардах, Леснодорский, Пиетрчак 1980 – *Бардах Ю., Леснодорский Б., Пиетрчак М.* История государства и права Польши. М., 1980.

Кравченко 2001 – *Кравченко А. С.* Мотивация демонстративного поведения. Автореферат дисс. … кандидата психологических наук. М., 2001. Режим доступа: www.dissercat.com/motivatsiya-demonstrativnogo-povedeniya.

Лобачева 2010 – *Лобачева Д. В.* Культурный трансфер: определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2010. № 8 (98).

Мыцельский 1999 – *Мыцельский М.* Функционирование старопольских парламентских традиций в эпоху Княжества Варшавского и Королевства Польского (1807–1830 гг.) // Польша и Европа в XVIII в.: Международные и внутренние факторы разделов Речи Посполитой / Ред. Г. В. Макарова, Б. В. Носов, С. М. Фалькович. М., 1999.

Носов 2010 – *Носов Б. В.* Государственный строй и политическое устройство Королевства Польского // Польша и Россия в первой трети XIX в. Из истории автономного Королевства Польского 1815–1830 / Отв. ред. С. М. Фалькович. М., 2010.

Остафьевский архив 1899 – Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 1–2. СПб., 1899.

Пржецлавский 2010 – *Пржецлавский О. А.* Воспоминания // Поляки в Петербурге в первой половине XIX века. М., 2010.

Фалькович 2010 – *Фалькович С. М.* Польское общественное движение и политика царской администрации Королевства Польского (1815–1830) // Польша и Россия в первой трети XIX в. Из истории автономного Королевства Польского 1815–1830 / Отв. ред. С. М. Фалькович. М., 2010.

Филатова 1995 – *Филатова Н. М.* Польский политический либерализм в 1815–1820 годы // Из истории общественной мысли народов Центральной и Восточной Европы / Ред. С. М. Фалькович. М., 1995.

Diarjusz 1818 – Diarjusz sejmu Królestwa Polskiego 1818 r. T. 1–3. Warszawa, 1818.

Espagne, Werner 1988 – Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemande. XVIIIe et XIX siècle / Eds. M. Espagne, M. Werner. Paris, 1988.

Izdebski 1972 – *Izdebski H.* Litewskie projekty konstytucyjne z lat 1811–1812 i ich wpływ na konstytucję Królestwa Polskiego // Czasopismo prawno-historyczne. 1972. Z. 1.

Izdebski 1990 – *Izdebski H.* Ustawa konstytucyjna Królestwa Polskiego z 1815 r. // Konstytucje Polski. Studia monograficzne z dziejów polskiego konstytucjonalizmu / Red. M. Kallas. T. 1. Warszawa, 1990.

Karpińska 2007 – *Karpińska M.* „Nie ma Mikołaja!" Starania o kształt sejmu w powstaniu listopadowym 1830–1831. Warszawa, 2007.

Kozłowski 1907 – *Kozłowski W.* Autonomia Królestwa Polskiego 1815–1830. Warszawa, 1907.

Koźmian 1972 – *Koźmian K.* Pamiętniki. T. 3. Wrocław, 1972.

Kronika 1819 – Kronika drugiej połowy r. 1819. Warszawa, 1819.

Mochnacki 1984 – *Mochnacki M.* Powstanie narodu polskiego w roku 1830 i 1831. T. 1–2 / Oprac. i przedmowa S. Kieniewicza. Warszawa, 1984.

inslav

Mycielski 1993 – *Mycielski M.* „Wszystko u nas spodlonem i zbezcenionem być musi”. Julian Ursyn Niemcewicz a sejmowe decorum w dobie Królestwa Polskiego // Mówią wieki. 1993. Nr. 12.

Niemojowski 1818 – *Niemojowski W.* Głosy posła kaliskiego na sejmie Królestwa Polskiego. Poznań, 1818.

Niemojowski 1831 – *Niemojowski W.* O monarchii konstytucyjnej i rękojmiach publicznych, rzecz wyjęta z dzieł B. Constant, przekładania W. Niemojowskiego. Warszawa, 1831.

O odpowiedzialności 1819 – O odpowiedzialności ministrów // Gazeta codzienna narodowa i obca. 1819. Nr. 138, 142, 143.

O władzach 1821 – O władzach publicznych w monarchii konstytucyjnej // Pamiętnik Warszawski, czyli dziennik nauk i umiejętności. 1821. T. 21.

Rosner 1997 – *Rosner A.* Tradycja szlacheckiego sejmikowania w Księstwie Warszaskim i Królestwie Polskim // Czasopismo prawno-historyczne. 1997. Z. 1–2.

Więckowska 1925 – *Więckowska H.* Opozycja liberalna w Królestwie Kongresowym, 1815–1830. Warszawa, 1925.

Witkowski 1965 – *Witkowski M.* Próżny. Nieznana komedia J. U. Niemcewicza // Archiwum Literackie. T. 9. Miscellanea z doby Oświecenia. T. 2. Wrocław etc., 1965.

inslav

М.В. Лескинен
(Москва)

Категория «народности» Н. И. Надеждина: от романтических идеалов «национальности» к этнографическим номинациям

Терминология как понятийная система языка науки является областью, которую формируют логико-философский и лингвистический дискурсы [Никитина 2009: 43–44], что зачастую чревато противоречивой трактовкой процесса формирования так называемых «гибридных понятий» («hybrid concepts») в различных дисциплинах. Эти концепты-дефиниции, определяющие феномены и явления двойственной природы или спорной этиологии, возникают в результате стремления к точной классификации исследуемого объекта, логической формализации его в существующей или только складывающейся таксономической системе. Процесс концептуализации – т. е. преобразования отдельных категорий и понятий в научную терминологию – специально изучается лингвистами. В данной статье мы ограничиваемся попыткой фиксации этапов процесса трансформации в России XIX в. одного из центральных для этого времени концептов, функционирующих в рамках социокультурной парадигмы нации и национализма, определяющих типологию коллективных идентичностей в процессе прямого (языкового) и контекстуального (социально-культурного) перевода. Этот перевод обусловлен о-своением и при-своением ключевых для европейской культуры Нового времени представлений о национальном и этническом. Речь пойдет о специфически русской категории «народность», ее аналогах и эквивалентах.

Ее появление в русском языке и культуре первой четверти XIX в. знаменовало начало в Российской империи процессов национальной идентификации и соответствующей им идеологии. Понимание «народности» как одного из главных эстетических принципов поэтики русского романтизма изучено весьма подробно [Лотман 1960; Азадовский 1958: 190–220, 429–445; Frierson 1993: 33–47; Кузнецова 1999; Бадалян 2006; Богданов 2006: 105–145]. Мы остановимся на ином комплексе значений, вырабатывавшихся под влиянием идей народности в искусстве, но используемых для конструирования языка описания «русскости» и этничности, с одной стороны, и связанного с концептуализацией этого понятия в научном дискурсе России с точки зрения «механизмов заимствования, адап-

inslav

тации, усвоения и цензурирования» [Ауст, Вульпиус, Миллер 2010: 7–9], с другой – в поле различных «культурных трансферов» (под которыми историки понимают не перенос и перевод, а приспособление культурологем к инородной среде [Ауст, Вульпиус, Миллер 2010].

На сегодняшний день у исследователей не вызывает сомнений, что появление слова «народность» связано с попыткой передать по-русски французское слово «популярность»: впервые слово появляется в 1807 г. в дневнике С. П. Жихарева [Богданов 2006: 130]. И в 1824 г. П. А. Вяземский подчеркивал, что «слово *национальный* не существует в нашем языке <...> слово *народный* отвечает двум французским словам: *populaire* и *national*» (цит. по [Азадовский 1958: 191]). Именно он признан создателем слова «народность» в утвердившемся значении, отказавшимся от узкого значения народности как простонародности и популярности. Вяземский в письме А. Тургеневу из Польши (1819), где он тогда служил, предложил и объяснил необходимость использовать «народность» для адекватного перевода французского слова «nationalité» по образцу польского – «narodowość» [Азадовский 1958: 190–221; Сорокин 1965: 205–207; Лотман, Успенский 1996: 411–572, сноски 25 и 162] («слово, если нужно оно, укоренится» (цит. по [Сорокин 1965: 205]). Вяземский сознательно стремился к аналогии с польским понятием, которое выражало этнокультурную отличительность народа / нации. В словаре польского языка С. Б. Линде (1808) дается объяснение: это «особенность, которая отличает один народ от другого» (цит. по [Филатова 1999: 128]), в 1820–30-е гг. оно использовалось для обозначения специфических черт культуры, этнической самобытности, традиции, национального характера, мифов и преданий, однако его не всегда адекватно переводить как «национальность» [Zieliński 1969: 22; Филатова 2004: 99–109].

В 1820–40-е гг. полемика о народности в русской культуре ограничивалась рассуждениями о ее признаках и сущности как основополагающей категории романтической поэтики, а сама народность толковалась как «проявление в литературе национального духа», выражение которого виделось «в насыщенности произведения местными (национальными) чертами и красками» [Азадовский 1958: 191]. Этот «дух» можно познать, определить и выразить, изучив так наз. духовную культуру предков, сохраняющуюся в первозданном виде прежде всего в народной словесности. Следует подчеркнуть значимое соединение понятий «народности» и «местности» («местного колорита») отдельных региональных групп, в котором народность трактовалась как социально-пространственная специфика. Характерно в этом смысле соположение «народности» и «местности» в программной для русского романтизма статье О. Сомова [Сомов 1983: 159–164].

inslav

Таким образом, с самого начала своего бытования понятие имело двойное, гибридное значение: оно соотносилось с лексемами «народ» (в значении «простой народ») и «нация» (когда речь шла о патриотических (Отечественная война 1812 г.) или политических программах [Миллер 2012]). С вхождением в язык литературных и журнальных кружков у «народности» образуется «конкурент» – слово «национальность», которое на этом этапе имело синонимическое значение и трактовалось как совокупность отличительных свойств общности; те, кто не использовал слова «народность», предпочитал ему эту кальку с французского. Это заметно, например, у В. В. Пассека: «Худо человеку без собственного характера, горе народу без национальности. Эта национальность, более всего выражаемая и хранимая обычаями, составляет часть жизни целого человечества» [Пассек 1838: 85].

Однако как в 1826 г. А. С. Пушкин сетовал на то, что «никто не думал определить, что разумеет он под словом народность» [Пушкин 1988: 66], так и десятилетие спустя К. Н. Лебедев констатировал: «Национальность – слово глубочайшего значения, слово нашего времени, которое все знают, все чувствуют, но которое можно только чувствовать, а не определить» (цит. по [Милюков 2004: 333]). Следует подчеркнуть, что большинство современных исследователей истории бытования понятий «народ», «нация», «народность», «национальность» в России отказываются замечать весьма существенную деталь, обусловленную грамматической формой слова (существительные на «-ость», образованные от прилагательных), ныне утратившей семантическую значимость. Эти понятия вовсе не находились в синонимическом ряду (это произошло только в XX в.): первые два выступали как номинативы, а вторые два определяли их свойства, качества (как мы покажем ниже). Поэтому корректно выделять две группы понятий.

Белинскому, Надеждину и другим поклонникам Шеллинга и Фихте в России мы обязаны упорядочиванием разных оттенков и дефиниций этих синонимов в 1840–50-е гг.: В. Г. Белинский отождествлял «народность» с «самобытностью» и разграничивал содержание понятий «народность» и «национальность», подчеркивая зависимость этих концептов от первичных смыслов «народ» / «нация»: «Под народом более разумеется низший слой государства, – нация выражает собою понятие о совокупности всех сословий государства. В народе нет нации, но в нации есть и народ» (1841) [Белинский 1954: 121–122]. И В. Г. Белинский, и В. С. Межевич, и К. А. Лебедев объясняли народность и национальность как два последовательных этапа эволюции сознания общности: народность «есть первый момент национальности», она связывается им со стадией патриархальности – «состояние в государстве естественной

inslav

непосредственности», а отделение народа «от бар и бояр» означало его «взросление» – превращение в «нацию» [Белинский 1954: 121–122]. Метафора детства и зрелости активно использовалась для обозначения исторической динамики общественного организма. Белинский, впрочем, разводил «общество» (элиту) и «народ», и если первое могло претендовать на то, чтобы быть нацией, то только второй, по его мнению, воплощал «народный дух». «Народность» поэтому выражала определенную (раннюю) стадию развития и состояние народного духа, а «национальность» – сложившиеся свойства нации. «Национальность», таким образом, выступала не как синоним «нации», а как качество ее формы. Народность «есть первый момент национальности, первое ее проявление <...> Общество есть всегда *нация*, еще и будучи только *народом*, но нация в возможности, а не в действительности», так как «народность <...> предполагает что-то неподвижное, раз навсегда установившееся, не идущее вперед; показывает собою только то, что есть в народе налицо в настоящем его положении. Национальность, напротив, заключает в себе не только то, что было и есть, но что будет или может быть» [Белинский 1954: 123–124]. Как «народность» выражала определенную (раннюю) стадию развития материальной и физической отличительности, «тела» народа, так «национальность» означала сложившиеся духовные свойства, самосознание зрелого сообщества / нации.

Наиболее известным примером применения категории «народность» в политической практике принято считать появление известной триады графа С. С. Уварова «самодержавие, православие, народность» (1833), которая в серии статей в «Вестнике Европы» (1872–73) была названа А. Н. Пыпиным «теорией официальной народности». Эта концепция также весьма детально исследована [Riasanovsky 1959; Цимбаев 1989; Вортман 1999; Шевченко 2003; Виттекер 1999; Зорин 2004; Миллер 2010]. Несмотря на то, что именно «народность» определила наименование данной доктрины, смыслы, вкладываемые ее создателем в элемент «народность», по мнению большинства авторов, – самая «мутная» и «неопределенная» часть теории [Миллер 2010]. Контекстуальный анализ позволяет в самом общем виде определить народность в понимании Уварова как политические, социальные и культурные предпочтения русского народа и его самодержавной власти, обусловленные историей и религией. То есть в целом народность определяет сферу этнокультурной самобытности государствообразующего этноса.

В церковно-славяно-российском словаре (1834) понятия «народность» и «национальность» отсутствуют, в словаре 1847 г. народность определяется как «совокупность свойств, отличающих один народ от другого» [Словарь 1847: 389], а в словаре иностранных слов (1845) «сово-

inslav

купность... типических признаков..., отличающих один народ от другого и дают ему как бы самостоятельное значение среди человечества, называется *национальностью*» [Кирилов 1845: 220–221]. В начале 1860-х гг. возобладала эволюционная и классификационная трактовка понятий, разрабатываемая Белинским, Полевым, Межевичем и др.: «народность... отличается от национальности совершенным отсутствием примеси чужих элементов и тем, что предшествует ей» [Словарь 1864: 972].

Словарь 1864 г. относил к народности «темперамент, характер, язык, степень умственных дарований и физической ловкости, нравы и обычаи, религию» [Словарь 1864: 972]. С 1860-х гг. можно говорить о начале гибридизации концепта, но пока в очень узком поле: народность выступает как совокупность этноотличительных черт в различных сферах жизни индивида и группы. Но в то же время источники ее реконструкции ограничиваются областью «духовной культуры». Такое толкование народности не отменяло и прежнего словоупотребления (народность как простонародность) – оно отчасти продолжало сохраняться в языке российской и советской науки вплоть до конца XX в.

Если в словарях 1834, 1845, 1847 гг. нация объясняется как русский эквивалент слова «народ», а национальный – прилагательного «народный», то к середине столетия народ и нация интерпретируются как наименования общности на разных исторических стадиях развития: «нация» – это «народ, достигший национальности. Отличается от народа высшею степенью развития элементов народности и приближением к общечеловеческому типу» [Словарь 1864: 979]. Отличие «нации» от «национальности» заключено в области функционирования: «нация» фиксирует «объективно существующую» общность, «национальность» же определяет ее своеобразие в сфере материальной и духовной. Иначе говоря, нация обладает национальностью в той же мере, как народ – народностью. Такая трактовка «народности» и «национальности» позволяет утверждать, что содержание понятия «народность» соответствовало современному значению термина «этничность» (в его общем значении) – как этнической и культурной отличительности.

Таким образом, до середины столетия понятие «народность» в литературной критике, в социально-исторической публицистике и в уваровской теории так или иначе трактовалось в узкосословном смысле. Субъектом народности выступал только русский (триединый) народ и «народность» не использовалась в качестве таксономического эквивалента антропологических иерархий. Отчасти был решен вопрос об историческом различении народа и нации, народности и национальности как стадий их развития, но само происхождение концепта «народность» задавало потенциальный конфликт с понятием «национальность», так

inslav

как порождало вопрос об уровне политического самосознания разных элементов российского имперского полиэтнического организма.

Переворот в трактовке «народности» совершил Н. И. Надеждин. Философская эстетика Н. И. Надеждина и место в ней понятия народности в литературе изучены [Каменский 1984], а вот заслуги его в области институционализации этнографического знания в России стали предметом рассмотрения относительно недавно [Knight 1995; Лескинен 2010: 52–70]. Взгляды Надеждина, определявшиеся его близостью к кружку Станкевича, оказали сильное воздействие на интерпретацию «народности». На разных этапах своей жизни он рассматривал ее в двух ракурсах: в контексте философской эстетики и применительно к народоописанию Империи. Вначале он разделял понимание народности как выражение «духа», характера народа. В работе «О современном направлении изящных искусств» (1833) издатель «Телескопа» связывал понятие «народности» с естественностью, требуя «от художественных созданий полного сходства с природою» [Надеждин 2000а: 373]. Народность Надеждин определял как «то патриотическое одушевление изящных искусств, которое, питаясь родными впечатлениями и воспоминаниями, отражает в своих произведениях родное, благодатное небо, родную святую землю, родные драгоценные предания, родные обычаи и нравы, родную жизнь, родную славу, родное величие» [Надеждин 2000а: 373]. В сущности, перед нами в свернутом виде не только зафиксированная программа воплощения народности в искусстве, но и своеобразная развернутая ее дефиниция, и проект вопросника для изучения ее как научно-этнографического объекта.

В другой статье (1837) в центре внимания Надеждина находился вопрос о соотношении народности и народного характера [Надеждин 2000: 782]. Его интерпретация воздействия природных факторов на нрав и темперамент народа мало чем отличалась от объяснений Ш. Монтескье, но русский автор детализировал географическую обусловленность, акцентируя генетический фактор. Как и другие шеллингианцы и последователи Фихте, он утверждал, что общепринятое основание «этнографического разделения» народов – это язык, представляющий собой «самое резкое и <...> прочное клеймо народной самобытности». «Но не язык один составляет отличительную черту народной физиономии», – продолжал он и перечислял другие приметы и качества: «образование тела, преимущественно лица», «особые отливы животного темперамента» и «особое сложение духовного организма». [Надеждин 2000а: 781–782].

Надеждин уже здесь предлагает перечень вопросов, ответы на которые выявляют своеобразие каждого этноса (причем с возможными вариантами); в этой протосистеме – та неуловимая сущность, которая

inslav

именовалась народностью, и еще более неопределенный «народный характер» приобрели более конкретные формы. Важно, что Надеждин однозначно включает в перечень элементов народности не только черты «духовной культуры» (народного «духа», темперамента и языка), но физические (антропологические) признаки и материальные формы. Ранее это обозначалось весьма расплывчато или не акцентировалось вовсе.

Сам Надеждин подчеркивал методологическую значимость своих рассуждений о народности в пространственных категориях: «Все эти начала должны быть употребляемы совокупно, как данные, неподвижные точки при измерениях неизвестного пространства. Я беру реку [времени] как географическую ландкарту, этнографическое разделение народов буду называть долготою, хронологическую последовательность времени широтою... так и историческая бытность факта определится для меня с такой же несомненной точностью широтою и долготою его на реке времен» [Надеждин 2000а: 789]. Стремление выявить точные координаты этнокультурного своеобразия народа, поместить его в определенную классификационную «таблицу» – характерная примета научного мышления той эпохи, когда этнография была «отраслью» естественных наук. Метафора ландкарты в этом контексте очень точна, она знаменует стремление зримо и четко репрезентировать систему закономерностей, определяющих разнообразие и эволюцию всех народов.

Наконец, новое видение народности обосновал Н. И. Надеждин в докладе «Об этнографическом изучении народности русской» [Надеждин 1994] для Отдела этнографии созданного в 1845 г. Русского географического общества. Но трактовка народности в этой работе несколько отличалась от его прежних взглядов на содержание данного термина. Такое расхождение вовсе не связано с тем, что понятия «народ» и «народность» стали для него синонимичными. Надеждин отчетливо их разделял: «...“народы” составляют предмет, которым ближайше занимается, а описание “народностей” есть содержание, из которого слагается этнография» [Надеждин 1994–1: 113]. Иначе говоря – это мы видели и раньше – народ является носителем народности, а народность – выражением его самобытности, и потому народ является объектом этнографического изучения – т. е. этносом, а описание народности осуществляется при помощи аналитических процедур.

Определение народности в ее новом, прикладном качестве, соответствовало прежним воззрениям автора: «Под *народностью* я разумею совокупность всех свойств, наружных и внутренних, физических и духовных, умственных и нравственных, из которых слагается физиономия ... человека, отличающая его от всех прочих людей» [Надеждин 1994–1: 113]. С одной стороны, мы не находим в этом толковании «народности»

inslav

ничего принципиально нового. Но с другой, применительно к прагматической задаче – установить конкретное и детализированное ее содержание путем «сбора сведений», – дефиниция ставит новые акценты: народность предлагается реконструировать как цельный и упорядоченный комплекс предметов и явлений материальной и культурной жизни а) по детальной программе-вопроснику; б) в «полевых» условиях; в) сравнительными методами. В этом случае народность предстает очевидным аналогом современного понятия «этничность».

Важной особенностью «народности в этнографическом отношении» можно считать разрешение спорного вопроса о том, какое сословие представляет народность «вполне». В рамках этнографического описания русского народа его решение обрело статус научного тезиса: эта идея была оформлена и закреплена в инструкции по сбору этнографических сведений, в которой указывалось, что в отношении русского населения рекомендовано собирать информацию о «простом сельском народе» и средних классах горожан. Носителем «народности» было объявлено русское крестьянство – но теперь не только как социальная, а как этническая общность (что станет восприниматься как бесспорное утверждение только в 1870–90-х гг.), Надеждин уподобил «народ» этносу; народность обрела черты «этничности», а интерпретация народа и народности приблизилась к современному пониманию соотношения этноса и этничности. Поскольку на практике программа Надеждина стала использоваться для составления народоописаний Империи, это также переносило наименование «народ» на другие этнические группы Российской империи, в том числе и «первобытные». Так понятие «народ», став классификационной категорией, теряло значение «простонародности» и русской специфики социально-политического устройства и принимало значения вошедшего в русский язык только в XX в. термина «этнос».

Итак, на новом этапе было предпринято «разложение» народности на составные части, которые можно описать языком науки. Сам их «набор» не был оригинален, но его компонентам присваивался категориальный статус – и именно это придавало «народности» значимость научного объекта. Надеждин объединил в новой дефиниции две предшествующие трактовки (литературно-критическую и социологическую), разделил понятия «народ» и «народность» и вывел термин «народность» за рамки философско-эстетической концепции и официально-государственной парадигмы, определив его в качестве нормативного для этнографии.

Теперь народность выражала этнодифференцирующие особенности народа-этноса, воплощала его наиболее характерные признаки и качества. Термин расширяет свои семантические границы, становясь нормативным научным понятием – и именно это приводит к тому, что она

inslav

вновь стремится выявить свое соотношение с «национальностью» – уже в новом своем содержании. Ситуацию осложняло еще одно обстоятельство, связанное с особенностями словообразования двух заимствований-трансферов: лексемы «нация» и «национальность» производили одно прилагательное – «национальный», что затрудняло содержательную идентификацию объекта и также вело к семантическому сближению двух терминов. Границы между понятиями не были точно зафиксированы, что порождало поле терминологической синонимии. Эти факты подтверждают тенденцию, зафиксированную исследователями процесса рецепции и применения национальных категорий в России того времени: для ранней фазы характерно в целом многообразие вариантов перевода или адаптации иностранных терминов [Миллер 2010: 42–51].

В самом общем виде можно зафиксировать следующее: народность/национальность обозначает качество – народ «обладает» народностью, русский народ – «русскостью», нация – национальностью. При этом понятия и «народность», и «национальность» подразумевали комплекс отличительных свойств, т. е. выступали не номинациями, а являлись *качественными характеристиками* сообщества.

В 1870-е гг., в связи с активным вхождением в научно-публицистический тезаурус термина «национальность» (его тогдашнее содержание коррелировало с современной дефиницией понятия «этническая группа»), слова «народность» и «национальность» приобретают признаки классификационных понятий для обозначения типа сообщества: так начинают именовать народы, не имеющие своей государственности (ныне их называют национальными меньшинствами). В связи с этим оба термина становятся категориями этнографической таксономии [Лескинен 2010: гл. 2]. В этом процессе народность, изначально соотносимая прежде всего с российскими историческими реалиями, почти полностью утрачивает связь с семантикой слова «народ» в русском языке, актуализируя абстрактное, заимствованное значение – народа как нации (например, Даль объясняет «нация» как перевод с французского слова «народ», с важным уточнением: «все сословия». «Национальный» – как «народный или народу свойственный» [Даль 1881: 493]. В конце столетия «национальность» возвращает утраченные на время нюансы и объясняется как «совокупность черт и свойств, характеризующих известную нацию» [Словарь 1894: 333]. Народность «после Надеждина», таким образом, превращается в гибридное понятие-концепт, описывающее как нацию/этнос (выступающие элементами социологической и этнографической таксономии), так и их культурную самобытность, описываемую при помощи процедур внешней идентификации – национальности/этничности. И эта гибридность, вызванная полифунк-

inslav

циональностью компонентов понятийного ряда, получивших статус элементов терминосистемы, с одной стороны, и не утратившего еще первоначальных значений, с другой, закрепится в языке науки в ходе социологической концептуализации. Именно по этой причине настолько противоречивы и зачастую некорректны новейшие исследовательские интерпретации данного круга понятий.

Окончательным рубежом трансформации (когда понятие «народность» кодифицируется) стал рубеж веков. Возобладала лишь одна тенденция словоупотребления – в качестве дефиниции этнической общности на определенной стадии цивилизационного развития (то есть если прежде русская народность – это «русскость» (русская идентичность), то теперь русская народность – это русские (номинация этноса)). Отражением рефлексий по поводу этого семантического сдвига может служить работа П.И. Ковалевского (1912), в которой «Нация» и «национальность» определены как эквиваленты слов «народ» и «народность», в некотором роде их значения являются соположенными современному содержанию понятий «этнос» и «этничность». Однако нельзя считать русские и заимствованные лексемы тождественными, поскольку, – подчеркивал автор, – корректнее было бы учитывать, что «слова ”народ“, ”народность“, ”народный“... – не то же, что нация, национальность, национализм. Это или больше, или меньше» [Ковалевский 2005: 131]; «некоторые понимают под ”национальностью“ то же, что мы понимаем под ”нацией“. Едва ли это правильно. Другие слово национальность употребляют в виде обозначения части нации... Это применение слова также едва ли правильно. Слово ”национальность“ определяет свойство, а слово ”нация“ – ”народ“». Это доказывает, что русский эквивалент сохранял еще смысловые коннотации грамматической формы, но с распространением иностранного заимствования стал пониматься исключительно как номинация. Ковалевский призывал вернуться к начальной, более адекватной языковой форме выражения русских реалий – он еще чувствовал и осознавал ее нюансы.

Таким образом, содержание слова «народность», трансформируясь в процессе конструирования национальной идеологии, удерживало в себе смысловую двойственность, связанную со значением лексемы «народ». Патриотическое стремление ее создателей уйти от латинских корней, «придумав» при этом понятие, отвечающее российским реалиям (прежде всего социально-политическим) и одновременно соответствующее идеологическому европейскому тезаурусу, имело далеко идущие последствия. Даже став нормативным термином языка русской науки, народность продолжала косвенно соотносится с породившими ее европейскими концептами, с одной стороны, и с первичными литературно-романти-

inslav

ческими коннотациями, с другой. И в этом смысле «народность» может служить примером гибридного концепта, преобразования которого не могут быть объяснены исключительно лингвистическими методами.

Данный пример концептуального гибрида можно считать довольно типичным в условиях заимствования языка описания процессов и явлений, воспринимавшихся на определенном этапе как социальная и историческая объективная реальность. Фиксация этапов гибридизации концептов, которые мы обнаруживаем в области научных дефиниций и классификаций (в таксономических системах, в иерархии и соотношении литературных жанров, в схематической эволюции философских учений, научных школ и т. п.) демонстрирует не только «власть номинаций» и господство рациональных типологий, апогей которых связан с позитивистской парадигмой, но и выявляет инструментарий «присвоения» чужеродных понятий и получаемые в итоге более или менее адекватные формы культурного перевода. Анализ гибридных понятий убедительно показывает, как подобная трансформация конструирует не только сознание, но и реальность, и представления о ней, исходя из заимствованных типологий и терминов. Но анализ гибридных форм не только помогает установить этиологию, природу явления. Быть может, следует признать, что в данном поле языка описания гибридизация выступает органичным фактором развития существующего «канона» научного дискурса, он «обречен» на нее.

Литература

Азадовский 1958 – *Азадовский М. К.* История русской фольклористики. В 2 т. М., 1958–1963. Т. 1. М., 1958.

Ауст, Вульпиус, Миллер 2010 – *Ауст М., Вульпиус Р., Миллер А.* Предисловие. Роль трансферов в формировании образа и функционировании Российской империи (1700–1917) // Imperium inter pares: Роль трансферов в истории Российской империи (1700–1917) / Ред. М. Ауст, Р. Вульпиус, А. Миллер. М., 2010.

Бадалян 2006 – *Бадалян Д. А.* Понятие «народности» в русской культуре XIX века // Исторические понятия и идеи в России XVI–XIX века. СПб., 2006.

Белинский 1954 – *Белинский В. Г.* Россия до Петра Великого // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. В 13 т. М., 1953–1959. Т. V. М., 1954.

Богданов 2006 – *Богданов К.* В поисках народности: свое как чужое // Богданов К. О крокодилах в России. Очерки из истории заимствований и экзотизмов. М., 2006.

Виттекер 1999 – *Виттекер Ц. Х.* Граф Сергей Семенович Уваров и его время. СПб., 1999.

Вортман 1999 – *Вортман Р.* «Официальная народность» и национальный миф российской монархии XIX в. // Россия. Russia. Москва – Венеция, 1999. №3 (11).

Даль 1881 – *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. СПб.; М., 1880–1882. Т. 2. СПб.; М., 1881.

inslav

Зорин 2004 – *Зорин А.* Заветная триада // Зорин А. Кормя двуглавого орла… Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М., 2004.

Каменский 1984 – *Каменский З. А.* Н. И. Надеждин. Очерк философских и эстетических взглядов. М., 1984.

Киреевский 1861 – *Киреевский И. В.* Девятнадцатый век // Киреевский И. В. Полн. собр. соч. В 2 т. М., 1861. Т. 1.

Кирилов 1845 – Карманный словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка, изданный Н. Кириловым. В 2 вып. СПб., 1845. Вып. 1.

Ковалевский 2005 – *Ковалевский П. И.* Русский национализм и национальное воспитание в России // Ковалевский П. И. Психология русской нации. Воспитание молодежи. Александр III – царь-националист. М., 2005.

Кузнецова 1999 – *Кузнецова Т. В.* Россия в мировом культурно-историческом контексте: парадигма народности. М., 1999.

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

Лотман 1960 – *Лотман Ю. М.* Проблема народности и пути развития литературы преддекабрьского периода // О русском реализме в вопросах народности литературы. М.; Л., 1960.

Лотман, Успенский 1996 – *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Споры о языке в начале XIX века как факт русской культуры («Происшествие в царстве теней, или Судьбина российского языка» – неизвестное сочинение Семена Боброва) // Успенский Б. А. Избранные труды в 2 т. Т. 2. М., 1996.

Миллер 2010 – *Миллер А. И.* Приобретая необходимое, но не вполне удобное: трансфер понятия нация в Россию (начало XVIII – середина XIX в.) // Imperium inter pares: Роль трансферов в истории Российской империи (1700–1917). М., 2010.

Миллер 2012 – *Миллер А. И.* История понятия «нация» в России // Понятия о России. К исторической семантике имперского периода. В 2 т. М., 2012. Т. II.

Милюков 2004 – *Милюков П.* Главные течения русской исторической мысли. М., 2004.

Надеждин 1994 – *Надеждин Н. И.* Об этнографическом изучении народности русской // Этнографическое обозрение. 1994. № 1, № 2.

Надеждин 2000 – *Надеждин Н. И.* Об исторической истине и достоверности // Надеждин Н. И. Сочинения. В 2 т. СПб., 2000. Т. 2.

Надеждин 2000а – *Надеждин Н. И.* О современном направлении изящных искусств // Надеждин Н. И. Сочинения. В 2т. СПб., 2000. Т. 2.

Никитина 2009 – *Никитина С. Е.* Семантический анализ языка науки на материале лингвистики. М., 2009.

Пушкин 1988 – *Пушкин А. С.* О народности в литературе // Пушкин А. С. Мысли о литературе. М., 1988.

Пыпин 1890 – *Пыпин А. Н.* История русской этнографии. В 4 т. СПб., 1890–1892. Т. 1. СПб., 1890.

Словарь 1847 – Словарь церковнославянского и русского языка. В 4 т. СПб., 1847. Т. II.

Словарь 1864 – Настольный словарь для справок по всем отраслям знания (Справочный энциклопедический лексикон). В 3 т., составленный под ред. Ф. Толля. СПб., 1863–1866. Т. 2. СПб., 1864.

Словарь 1894 – Карманный словарь иностранных слов / Сост. Н. Гавкин. Киев, Харьков, 1894.

inslav

Сомов 1983 – *Сомов О.* О романтической поэзии. Опыт в трех статьях (вторая и третья статьи) // «Их вечен с вольностью союз». Литературная критика и публицистика декабристов. М., 1983.

Сорокин 1965 – *Сорокин Ю. С.* Развитие словарного состава русского литературного языка. 30-е–90-е гг. XIX в. Л., 1965.

Филатова 1999 – *Филатова Н. М.* Формирование романтического образа нации в польской литературе первой трети XIX в. // Автопортрет славянина. М., 1999.

Филатова 2004 – *Филатова Н. М.* От Просвещения к романтизму. Исторический лексикон Казимежа Бродзиньского. М., 2004.

Цимбаев 1989 – *Цимбаев Н. И.* «Под бременем познанья и сомненья…» (Идейные искания 1830-х гг.) // Русское общество 30-х годов XIX века. Люди и идеи. Мемуары современников. М., 1989.

Шевченко 2003 – *Шевченко М. М.* Конец одного величия. М., 2003.

Frierson 1993 – *Frierson C.* Peasant Icons. Representation of Rural People in Late XIX–century Russia. New York; Oxford, 1993.

Knight 1995 – *Knight N.* Constructing the Science of Nationality: Ethnography in Mid–Nineteen Century Russia. Ph. D. Dissertation. Columbia University, 1995.

Riasanovsky 1959 – *Riasanovsky N.* Nicholas I and Official Nationality in Russia. 1825–1855. Berkeley, Los Angeles, London, 1959.

Zieliński 1969 – *Zieliński A.* Naród i narodowość w polskiej literaturze i publicystyce lat 1815–1831. Wrocław etc., 1969.

inslav

А.В. Семенова
(Москва)

Кашубская литература и проблема национальной идентичности: гибридные формы

Гибрид – ὕβριδικά – в переносном значении что-либо, «совмещающее признаки различных предметов, явлений» [Ефремова 2000]. Чаще всего понятие «гибрид» используют в биологии, химии и технических науках[1]. В последние десятилетия оно стало активно проникать в гуманитарную сферу. Термины «гибрид» и «гибридизация» используются в исследованиях явлений социальной реальности, в частности для описания культурно-политических процессов, самосознания этнических групп. Таким образом, сфера применения понятия расширяется за счет включения различных предметных полей. Особую значимость данный круг определений приобретает для описания сложных явлений индивидуальной и групповой идентичности, их элементов, иерархии и т. п., без которых невозможна реконструкция этнической / национальной идентичности, менталитета и правовых позиций различных социальных групп.

Обращаясь к истории формирования и признания кашубской этнокультурной самобытности и политического положения кашубской общности в польском государстве и в Европе, данной терминологии трудно избежать. Вслед за англоязычными авторами, отмечающими *гибридный* характер современной социокультурной идентичности, польские социологи характеризуют кашубскую идентичность как гибридную. Так, Крис Баркер утверждает, что идентичность является исключительно социальным конструктом и не существует вне культурных репрезентаций. Процесс гибридизации в современной культуре, по Баркеру, проявляется в том, что элементы, уже являющиеся гибридными, продолжают смешиваться между собой. Современность требует нарушения границ между культурами и возникновения в результате нового качества – того самого гибрида. Баркер подчеркивает, что идентичность – дискурсивный конструкт, существенно меняющийся в зависимости от времени, места и сферы его применения [Barker 2005: 250, 251, 295; Mazurek 2009: 171]. Опира-

[1] В терминах, связанных с популярной музыкой и сетью Интернет, говорят о гибридной природе так называемых «мэшапов» (mashups). В последнем случае речь идет о веб-приложениях, в которых данные из разных источников объединяются в один интегрированный инструмент. См. об этом [Fichter 2009].

inslav

ясь на ставшую распространенной в общественных науках мысль о том, что в современном мире национально-культурная идентичность является искусственным и требующим постоянных усилий для ее поддержания конструктом, а также учитывая противоречивое влияние центробежных и центростремительных тенденций в современных обществах, представители гуманитарных наук все чаще высказывают мнение о том, что современная идентичность является в большей, чем когда-либо, степени результатом выбора отдельных представителей тех или иных сообществ, а не данностью, предопределенной традицией или генетикой.

В кашубских социологических исследованиях представлены данные о том, что те, кто был рожден в семьях потомственных кашубов, владеют кашубским языком и всю жизнь проживали на территории Кашубии, не всегда считают / называют себя кашубами. Для определения кашубской идентичности подходит выдвинутая в 1997 г. концепция социолога Ричарда Дженкинса, предлагающего оценивать принадлежность к национальным, региональным и др. группам одновременно на многих уровнях. Применение модели Дженкинса к кашубской идентичности приводит к заключению, что кашубы, как правило, причисляют себя к полякам, говоря о гражданстве (*identycznosc państwowa / obywatelska*), а этническая принадлежность определяется по-разному (поляк, кашуб, в первую очередь поляк и во вторую – кашуб, в первую очередь кашуб и во вторую – поляк). Кроме того, важным критерием становится региональная принадлежность – из Кашубии (*z Kaszub*), местная (например, *Wejcherowianin*). Остальные виды идентичности связаны с социальными ролями, профессиональной деятельностью [Jenkins 2008: 28–36; Mazurek 2009: 184]. Отвечая на вопрос об идентичности, кашубы называют себя *этническим сообществом, этнической группой, автохтонной этнической группой, региональным культурно-этническим сообществом*, а также *малым народом* [Mazurek 2009: 184].

Социокультурные процессы находят отражение в языке и литературе. Формирование литературного языка и литературный процесс тесно связаны с развитием этнокультурной идентичности. Сопоставление современной кашубской художественной литературы и языковой ситуации с этносоциальной картиной позволяет выявить особенности кашубской культуры, в которой представлена одна из специфических тенденций развития современного (прежде всего европейского) культурного ландшафта – *продвижение гибридных форм от периферии к ядру культуры, определяющему самосознание той или иной этнокультурной группы.*

Положение кашубов на границе между славянским миром и немецкими землями исторически являлось благоприятной почвой для порождения гибридных форм в культуре. Исследователи-гуманитарии испы-

inslav

тывают трудности, связанные с употреблением терминов «польский» и «кашубский»: в одних контекстах они используются как синонимы, в других характеризуют различные явления.

Исторические корни проблемы кроются в том, что из-за германизации Поморья уровень социального, экономического и культурного развития кашубов еще несколько столетий назад был довольно низок. При всем своеобразии языка и культуры «кашубы находились в положении “Золушки”», – так писал прусский чиновник К. Пернин в своих «Прогулках по так называемой Кашубии и Борам Тухольским». По его словам, кашубы обладают своеобразной культурой, языком, а также отличаются от прусских немцев вероисповеданием. Пернин полагает, что, несмотря на это, а, возможно, и по этой самой причине, «самый бедный немец смотрит на кашуба с жалостью, считая его ниже себя». Поляки же, по утверждению немецкого автора, презирают кашубов еще больше, чем немцы ([Pernin 1886: 208], цит. по [Samp 2007a: 6]).

До относительно недавнего времени *кашубщина*[2] и польский литературный язык находились в отношениях дополнительной дистрибуции. Кашубский был домашним языком, польский – языком более широких социальных связей. Кашубский не обладал развитыми функциональными стилями для того, чтобы на нем в полной мере можно было строить высказывание на разных социальных и культурных уровнях. Польский язык был для всех кашубов также языком образования, просвещения и литературы, о чем в середине XIX в. писал Ф. Цейнова. Сферы использования двух языков – двух кодов – были четко разграничены. Развитие функциональных стилей и совершенствование кашубского литературного языка происходит особенно интенсивно начиная с последней четверти XX в., главным образом благодаря усилиям членов Кашубско-Поморского объединения (далее – КПО). Языковая политика КПО состоит в работе над созданием единого нормированного кашубского языка с наддиалектными правилами. Своей задачей Объединение видит распространение и продвижение этого нормированного кашубского языка среди кашубов и не-кашубов[3] [Badania 2001: 262].

Для того чтобы понять сложность коллизий, связанных с «родной речью» у кашубов, достаточно отметить, что наряду с широко известным

[2] В настоящее время кашубский признан языком как на международном уровне, так и на уровне польского законодательства. Тем не менее, ряд ученых предпочитает рассматривать кашубский как диалект польского языка. Польский и кашубский вариант названия kasubszczyzna / kaszëbizna, что можно было бы транслитерировать как «кашубщина», – удобный термин, позволяющий снять вопрос о статусе этого идиома. Наряду с термином «кашубский язык» в нашей статье мы будем употреблять название «кашубщина» как более емкое (ср. также [Ананьева 2012]).

[3] Термин «nie-kaszubi» регулярно используется в работах по социологии, этнографии, истории, истории культуры, выходящих на Поморье.

inslav

утверждением-максимой И. Дердовского «Нет Кашубии без Польши, как нет Польши без Кашубии» (Nie ma Kaszub bez Polonii, a bez Polski Kaszub), кашубский язык испытывал постоянное воздействие не только польского, но и немецкого языка, продолжая существовать в виде трех групп говоров. Наивысшей степени двойственности статус кашубщины в сознании людей достигает в периоды гонений на кашубскую культуру и язык. Так, в период гитлеровской оккупации детям запрещалось не только получать образование на славянском языке, но и молиться по-польски и по-кашубски дома. В этот период ослабевает граница между статусом польского языка как чужого – ср. фразеологизм *gadac z polscégo na nasze* («говорить, смешивая кашубский с польским»), что преимущественно осуждалось, считаясь признаком высокомерия и старания казаться ученым и образованным. В период оккупации «своим» в равной мере был и кашубский, и польский язык. Кашубы, как и сегодня, имели «двойную идентичность»: прежде всего они были кашубами, но также считали себя и поляками.

В своих рассказах, основанных на исторических событиях, кашубский писатель Х. Давидовский помимо запретов на родную речь, исходивших от фашистских оккупантов, упоминает о том, что во многих случаях дву- и трехъязычность спасала жизни его землякам в период Второй мировой войны. Некоторым его персонажам случалось выступать в роли переводчиков с немецкого на кашубский, что неоднократно выручало крестьян, не понимавших, чего от них требуют немецкие военные. Хозяева-немцы, занявшие угодья кашубских крестьян, значительно лучше относились к работникам, способным поддержать с ними диалог на немецком языке. Тем, кто был выслан на работу в Германию, доставались лучшие должности, при хорошем владении немецким языком они также могли рассчитывать на безопасность и добрососедские отношения с немцами.

Власти послевоенной Польши, образовав Министерство возвращенных земель, стремились выселить из Поморья как можно больше граждан, говоривших по-немецки и/или носивших немецкие фамилии. Кроме того, в кашубах, не владевших польским литературным языком и говоривших по-кашубски, видели потенциальных сепаратистов. В связи с тем, что кашубское население, занимавшееся преимущественно рыболовством и сельским хозяйством, никогда не было зажиточным, а после войны столкнулось с разрухой и голодом, власти ожидали с его стороны недовольства и противодействия. Одной из мер послевоенного польского государства по скорейшему освоению Поморья были усилия по созданию мононационального и моноязыкового государства, что достигалось повышением престижа польского языка, доступностью образования и

inslav

карьерных возможностей для граждан, владеющих литературным языком, наряду с понижением статуса кашубщины и сведением кашубского регионализма к «уходящей натуре», представленной фольклорными ансамблями и народными промыслами. Это привело к резкому сокращению населения, свободно владеющего кашубским языком.

В годы, последовавшие за «демократическим переломом», кашубщина и кашубская культура переживали сложный период: с одной стороны, ускоренное развитие кашубского литературного языка, широкие возможности для издания и переиздания произведений кашубских писателей, благоприятная политическая обстановка, с другой – разрушительное влияние глобализационных процессов на развитие региональной культуры.

Результатом описанных выше тенденций является жанровое и языковое своеобразие кашубской литературы, особенности этнокультурной (само)идентификации кашубских писателей. Поэтому задача данной статьи – анализ критериев, по которым те или иные произведения на кашубском и польском языках причисляются к кашубской литературе, – представляется весьма актуальной в контексте современного социально-культурного осмысления феномена кашубской идентичности.

На протяжении полутора столетий развития кашубского литературного языка и художественной литературы этническая и культурная идентичность писателей и деятелей искусства менялась. От Флориана Цейновы (1817–1881) до Бернарда Сыхты (1907–1982) кашубскую литературу развивали представители кашубского сообщества, или, как их принято называть в польской научной литературе и официальных документах, – «автохтоны», принадлежащие к локальным группам, исконно населявшим эти земли. После «демократического перелома» среди деятелей кашубской культуры и писателей стали появляться «не-кашубы» (по терминологии кашубских социологов). Общую тенденцию можно описать следующим образом: в середине XIX в. началось активное формирование кашубской интеллигенции, связанное с повышением доступности образования для славянского населения Поморья; представители нескольких поколений кашубской интеллигенции создавали основу кашубского литературного языка и художественные произведения; в последние десятилетия научная и творческая интеллигенция на Поморье участвует в развитии кашубской культуры – филологи некашубского происхождения преподают кашубский язык (в том числе и в Гданьском университете), сюжеты кашубского фольклора и своеобразие кашубского языка привлекают авторов, связавших свою творческую судьбу с кашубским Поморьем в результате сознательного выбора, что находит отражение в жанрах, сюжетах и языке художественных произведений.

inslav

Историки литературы и литературные критики продолжают искать единые критерии для определения своеобразия кашубской литературы. Кроме того, в большинстве работ так или иначе подчеркивается изначальная неоднородность кашубской литературы. Прежде всего, исследователи обращают внимание на язык произведений, однако во многих случаях важную роль играют форма, сюжет и мотивы.

Исторические корни «гибридности» региональной кашубской литературы мы обнаруживаем в «Трагедии о богаче и Лазаре» (*Tragedia o Bogaczu i Łazarzu*, 1643), пьесе, посвященной сенату Гданьска. Значительную часть «Трагедии...» составляют юмористические интермедии, где выступает кашуб по имени Соберай, польская речь которого обогащена кашубскими лексемами и идиомами (например, *knarza tłustego, opiera się jakoby wilkowi koźlątko*). Младокашубы (*Młodokaszubi*) – первая кашубская группа писателей, объединившаяся на рубеже XIX и XX вв. вокруг журнала «Гриф» (*Gryf*), – в своей общественной и писательской деятельности апеллировали к польской, в частности, ренессансной литературе, к знаменитым словам М. Рея «A niechaj narodowie wżdy postronni znają, iż Polacy nie gęsi, iż swój język mają», перефразируя слова поэта и заменяя слово *Polacy* на *Kaszubi*.

Несмотря на стремление к высокой степени культурного обособления от доминирующих в геополитическом отношении соседей – Германии и Польши – кашубское противопоставляется польскому лишь тогда, когда речь идет о кашубском внутри польской культуры. Если же возникает потребность в терминах для противопоставления кашубского немецкому миру, «свое» называется кашубами как польским, так и кашубским, без разделения. Так, Ежи Самп пишет, что до середины XIX в. у кашубов не было претендентов на роль лидера-«будителя» из-за агрессивной политики прусского правительства, не позволявшего проводить культурно-просветительскую работу «в *польском* духе» (курсив мой. – *А. С.*) [Samp 2007a: 6–9]. Следствием этого стало отсутствие национальной кашубской интеллигенции. К началу XX в. она только начинает складываться, но остается немногочисленной, разрозненной и институционально несформированной, поскольку ее представители проживали в разных городах и не имели организации или органа печати, который бы их объединял. Представители польской культуры также выражали сомнения в целесообразности создания и развития кашубской литературы, языка, культуры, отличной от общепольской. Так, в 1856 г. Ян Паплонский в «Письмах из-за границы», опубликованных в «Газете Варшавской» после посещения им Поморья, писал: хотя «можно говорить о кашубской грамматике, о преданиях, *которыми так беден их фольклор* (курсив мой. – *А. С.*), о пословицах... каждый настоя-

inslav

щий кашуб не только понимает по-польски, но также читает на этом языке Священное Писание без перевода. Зачем же создавать то, что не нужно ни создателям, ни “потребителям”»? ([Paplоński 1856], цит. по [Samp 2007a: 9]). Колебания образованной части населения между славянским и немецким полюсами привели к тому, что значительная часть кашубской шляхты подверглась германизации и «перестала существовать для польского дела (sprawy polskiej)» [Samp 2007a: 5]. В творчестве кашубских писателей мы наблюдаем постоянное напоминание о близости к польской культуре и в то же самое время отталкивание от нее как от исходного пункта со стремлением показать и свою самобытность, и универсальность утверждаемых ценностей через обращение к общемировой культуре. Например, в одном из произведений Юзефа Цейновы встречается аллюзия на Стаха, персонажа пьес Б. Сыхты, образ которого, в свою очередь, типологически сходен с ксендзом Робаком из поэмы «Пан Тадеуш» А. Мицкевича, а кроме того, опосредованно апеллирует к фольклорным и библейским сюжетам [Ceynowa 2007: 15, 26–27]. Многослойные аллюзии показывают, что творчество Ю. Цейновы адресовано не только молодому читателю, но и тому, кто знаком с классикой кашубской, польской литературы и европейскими и общемировыми сюжетами. Кашубские писатели вынуждены постоянно рефлексировать над отличиями кашубской культуры от немецкой и польской, а также над функциями кашубского и польского литературного языка, целесообразностью развития кашубского языка с идеологической и практической точек зрения.

Основным пунктом, заставляющим литературоведов снова и снова возвращаться к определению критериев, по которым можно причислить писателя и его произведения к кашубской литературе, все же остается язык художественных произведений (см., например, материалы конференции «Кашубская литература в науке, системе образования и общественной жизни». Гданьск, 2007). Ее участники обсуждали и соотношение понятий: кашубская литература – «поморская» литература – польская литература. Эти явления, вероятно, на всем протяжении своего существования будут смыкаться и иметь прозрачные границы.

Можно с уверенностью сказать, что к кашубской литературе причисляют все произведения, написанные на кашубском языке в любом его варианте – современном кодифицированном (кодифицируемом), одном из говоров или с преобладанием черт одной из групп кашубских говоров, в «авторском» варианте, что особенно характерно для начального периода развития самостоятельной кашубской литературы (сер. XIX в. – рубеж XIX–XX вв.). Существует традиция издания параллельных текстов, польских и кашубских. Это характерно для детской литературы, поэзии,

inslav

научной литературы[4]. Некоторые писатели и поэты выбирают польский язык для одних произведений, кашубский для других или самостоятельно выполняют переводы. Однако большой пласт литературы, связанной с кашубско-поморскими сюжетами, написанный кашубскими «автохтонами», владеющими как польским, так и кашубским языком, пишется и публикуется только по-польски. В этом случае решающим фактором для причисления произведения к кашубской литературе является сюжет, мотивы, а иногда и принадлежность автора к кашубскому этносу. Все это делает вопрос о границах массива кашубской литературы достаточно сложным и дает возможность характеризовать ее как «гибридную» по языковому параметру.

Приведем небольшой обзор кашубской литературы и продемонстрируем ее неоднородность. Важно определить, какие произведения, написанные не по-кашубски, все же причисляются к «ядру» кашубской литературы, и какие факторы позволяют некоторым произведениям, не написанным на кашубском, все же быть отнесенными к кашубской литературе.

Описывая кашубскую литературу от истоков до 1937 г., А. Лабуда разделил массив кашубских текстов в зависимости от языковых характеристик произведений. Иногда, по мнению А. Лабуды, одни и те же авторы писали в разные периоды своего творчества по-разному (см. об этом в [Treder 2001: 256]). Так, Лабуда выделяет произведения, написанные на «жаргоне» или «испорченном польском языке», таких авторов, как Шимон Крофей – писатель, учитель и пастор в Бытове в XVI в.; Понтанус (настоящее имя – Михаэль Брюггеманн) – пастор в Слупске (XVII в.), которому принадлежит первый трехъязычный Катехизис. В отдельную группу он включал те тексты, которые написаны на «окашубленном» польском языке (некоторые произведения Х. Дердовского, Ф. С. Цейновы). В третью группу помещались написанные на «полонизированном» кашубском языке произведения («Разговор кашуба с поляком...» Ф. С. Цейновы, «О пане Чорлинском...» Х. Дердовского) [Ceynowa 2007; Derdowski 2007]. В четвертую, по его мнению, входят собственно произведения на кашубском литературном языке. Последние подразделяются на те, язык которых основан исключительно на конкретных говорах (Л. Хейке, Б. Сыхта), и те, язык которых является «усредненным», обобщенным вариантом кашубского (А. Майковский, Я. Карновский и более молодое поколение – Я. Трепчик, Я. Ромпский и др. – круг журнала *Zrzësz Kaszëbskô* («Кашубское объединение»). По мнению А. Лабуды, «произведение Майковского “Жизнь и приключения Ремуса” (*Żëcé i*

[4] С точки зрения современного права, в официальных документах местного значения, бюллетенях и т. д. параллельные польский и кашубский текст являются обязательными.

inslav

przigodë Remusa) является классическим примером прозы на литературном кашубском языке» (цит. по [Treder 2001: 256]).

На кашубском языке издаются произведения поэтов, драматургов и прозаиков (из современных авторов следует упомянуть Збигнева Йосковского, Хенрика Хевельта, Станислава Бартелика, которые являются типичными представителями кашубской пишущей интеллигенции). З. Йосковский, наиболее выдающийся современный кашубский поэт, является монахом францисканского ордена. Очередной томик его поэзии «В объятиях красоты» (*W remionach Piãknoscë*) насчитывает 70 стихотворений на кашубском языке [Joskowski 2007]. Основная профессия Х. Хевельта – заслуженного деятеля культуры и кавалера Серебряного креста за заслуги, известного кашубского скульптора, «гавендзяжа» (*gawędziarz* – 'рассказчик') и поэта – также не связана с литературой. Как и многие другие кашубские авторы, он начал выступать на конкурсах чтецов-рассказчиков и публиковать свои произведения в журнале *Pomerania* («Померания») в зрелом возрасте[5]. Бартелик также не является профессиональным писателем, он окончил школу и лицей, известные своими традициями преподавания кашубского языка. С. Бартелик узнал о журнале *Tatczëzna* («Родина») и дебютировал на его страницах в 1991 г. Позднее его произведения издавались и в других журналах, выходящих на Поморье (*Norda, Goniec Rumski, Dziennik Bałtycki* и др.). В 1999 и 2000 гг. он стал лауреатом конкурса поэтов имени Мечислава Стрыевского и прозаиков имени Яна Дрежджона. С тех пор вышли сборники его стихотворений, а также рассказы. Поэзия Бартелика отличается философским настроем, наполнена рефлексией поэта, проникнута любовью к малой родине и традиционно утверждаемыми в кашубской культуре ценностями: «Czim są Kaszëbë dlô moji dëszë? / Wszãdze są ze mną gdze jô sã reszã. / Czim rodnô zemia, pùstczi ë wies? / Tatczëzno mòja – Të we mie jes!»[6] [Bartelik 2000]. Ежи Хоппе – известный фельетонист, издававший свои произведения на кашубском. Сборник его фельетонов – «Байки дядюшки Леона» (*Gôdczi wùje Léòna*) [Hoppe 2013] многие годы выходили на страницах журнала *Rumska Klëka*[7]. Современным авторам Роману Дрежджону и Томашу Фопке принадлежит сборник фельетонов

[5] Недавно переизданы стихотворения этого поэта, см. [Hewelt 2013].

[6] Чем является Кашубия для моей души? / Она везде со мной, куда ни пойду. / Что такое родная земля, пустоши и деревня? / Родина моя – ты во мне! (перевод мой. – *А. С.*).

[7] *Klëka* – слово, использованное в названии журнала, отсылает нас к важному феномену кашубской культуры. Этим словом называли специальный жезл, с которым солтыс ходил по домам жителей и приглашал на собрания для решения важных вопросов жизни общины. Кроме газеты *Klëka*, издававшейся в период межвоенного двадцатилетия Л. Роппелем, Ю. Цейновой и П. Шефкой, выходят и другие издания, такие, как журнал *Rumska Klëka*, в котором на протяжении многих лет печатались фельетоны Ежи Хоппе. Также на радио «Кашубия» выходит информационная передача с аналогичным названием (*Klëka*).

inslav

«Корзинка фельетонов от Ромека и Томека» (*Rómka & Tómka Korbiónka z felietónow i pólece*), написанных по-кашубски. На кашубском языке изданы многие драматургические произведения, наиболее значительные из которых – пьесы Яна Карновского, Яна Ромпского и Бернарда Сыхты. Эти сборники изданы в серии «Кашубская библиотека» Кашубского института – организации, созданной для изучения, развития и продвижения кашубской культуры, в том числе литературы [Karnowski 2011; Rompski 2009; Dramaty 2008]. Ежегодно издаются сборники произведений лауреатов конкурса художественной прозы *Zymk* и конкурса поэзии *Złote jaja*. На кашубском языке выходит и мемуарная литература [Fikus 2003]. Кроме воспоминаний, в книге С. Фикуса опубликованы его рассказы и стихотворения. Литература для детей представлена сборниками народных и современных детских песен в сопровождении аудиозаписей, рассказами и сказками, как народными, так и принадлежащими перу современных кашубских писателей [Nagel 2011][8].

Кроме художественной литературы, на кашубском языке выходят учебные пособия по кашубскому языку, словари, религиозная литература. Священное Писание было переведено на кашубский Эугениушем Голомбеком, одаренным переводчиком и лексикографом-любителем, которому принадлежит, в частности, Большой кашубско-польский словарь, с польского языка, что не позволяло канонизировать перевод. В настоящее время Евангелия от Марка и от Иоанна изданы в переводе с канонического греческого оригинала ксендзом Адамом Рышардом Сикорой, что позволяет надеяться на исполнение давнего желания кашубов получить канонизированный перевод и проводить богослужения на кашубском языке. В 1980-е гг., незадолго до начала «демократического перелома», когда политическая ситуация стала меняться, в некоторых кашубских приходах стали читать проповеди на кашубском. Вначале такие мероприятия требовали конспирации и грозили подозрениями в сепаратизме и заговоре против режима. После 1989 г. ситуация стала заметно меняться, и проповеди не только произносились на кашубском языке, но и печатались [Miotk 2008].Также по-кашубски изданы все принятые в католическом обиходе основные молитвы [Książeczka 2005]. В последние десятилетия Кашубским институтом и образовательными учреждениями Поморья ведется активная работа по изданию учебных пособий для школ и лицеев, издаются рекомендованные для изучения кашубской литературы художественные произведения, в том числе антологии кашубской поэзии и сборники рассказов и повестей лауреатов

[8] Известный за пределами Кашубского Поморья писатель Алойзы Нагель был знаменит прежде всего как автор детских сказок. Сборник его сказок «Девочка и гномики» (*Dzéwczã i krôsniãta*) был издан тиражом 40 тысяч экземпляров в 1988 г., что является рекордом для того времени.

inslav

литературных конкурсов. Следует упомянуть учебное пособие Д. Пиох «Кашубский для взрослых» (*Kaszëbizna dlô dorosłëch*), позволяющее, в частности, носителям кашубских диалектов овладеть наддиалектной нормой современного кашубского языка [Pioch 2007].На кашубском языке или с параллельным польским переводом выходят тексты кашубских сказок и легенд, народных песен и другие фольклорные произведения, например, подборки из Словаря кашубских говоров Б. Сыхты [W wieczornej mgle 2008; W świetle dnia 2009]. Отдельные этнографические и филологические исследования печатаются на кашубском. Следует упомянуть переводы произведений польской и мировой литературы на кашубский. Если в середине XX в. перевод «Пана Тадеуша» на кашубский язык вызвал грандиозный скандал и большое давление со стороны властей ПНР, посчитавших это признаком сепаратистских тенденций в кашубской среде, то сегодня на кашубский переведены не только произведения А. Мицкевича, Ю. Тувима, но и «Трены» Яна Кохановского, «Ромео и Джульетта» Шекспира. На кашубском языке выходит и развлекательная литература: сборники шуток и анекдотов, комиксы [Fopke 2012; Natrzecy, Rolbiecczi 2012].

Станислав Янке – кашубский писатель и поэт, связанный с журналом «Померания». Ему принадлежат произведения, как на польском, так и на кашубском языке. В частности, он является автором повести «Лыскавица» (*Łyskawica*) [Janke 1989] на кашубском языке и автобиографического романа «Красота» (*Piękniewo*) [Janke 2005] на польском. Герой романа – бывший фоторепортер «Балтийского курьера» на пенсии – вспоминает жизнь, наполненную перипетиями, связанными с политическими событиями в Польше, описывает непростые взаимоотношения гражданина с коррумпированной и безнравственной властью, на фоне которых детство, проведенное в кашубской деревне, представляется раем. Станиславу Янке также принадлежат произведения на кашубском языке, например, сборник из 33 стихотворений «После меня света не будет» (*Pò mie swiata niemdze*) [Janke 2007].

Болеслав Яжджевский издал первую часть своих воспоминаний по-польски. Вторая, пока не изданная часть, написана на польском с большими фрагментами на французском и немецком языках, поскольку в ней повествуется о возвращении автора в составе Войска Польского домой после службы в немецкой армии и сотрудничества с французским движением сопротивления. Третья часть издана по-кашубски [Jażdżewski 1999]. В кашубской мемуарной литературе воспоминания Б. Яжджевского уникальны прежде всего тем, что это первые воспоминания потомственного кашубского крестьянина, работавшего на земле всю свою жизнь, за исключением периода войны. Ю. Божишковский

inslav

называет Б. Яжджевского – писателя и мемуариста – «неисчерпаемой сокровищницей местной исторической традиции, родной культуры этого региона, знатоком грубых и тонких материй в этой части Кашубии... ходячей историей этого региона и скрупулезным хранителем ее хроник» [Borzyszkowski 1999].

Произведения, написанные по-польски, причисляются критиками и учеными к кашубской литературе, если, во-первых, сюжет произведения связан с жизнью Кашубии (например, историческая проза). Во-вторых, если произведение принадлежит перу выходцев из кашубского региона (иногда и Гюнтера Грасса объявляют причастным к кашубской литературе, поскольку его предки – выходцы из Кашубии). В-третьих, если в произведении используется кашубский фольклор, что позволяет причислить его к репрезентациям «кашубского регионализма» (все, в т. ч. Божешковский, Давидовский и т. д.).

На польском языке написан тепло встреченный критиками и читателями роман Ежи Бандровского «Золойка» (*Zolojka. Powieść z nadmorskiej Polski*), переизданный в 2013 г. [Bandrowski 2013]. Сам автор называл свое произведение первым по-настоящему «морским польским романом», где рассказывается о жизни, обычаях и труде жителей Ястарни в первые годы после обретения Польшей независимости и получения выхода к морю.

Нельзя не упомянуть и Анну Лайминг – наиболее известную, титулованную, издаваемую и любимую читателями кашубскую писательницу. Перу А. Лайминг принадлежат три тома мемуаров, многочисленные пьесы, рассказы, детская литература – сказки, любимые несколькими поколениями детей. А. Лайминг выросла в кашубской семье, с детства ее родным языком был кашубский, но она свободно владела и немецким, поскольку ее семья делила дом с большой и дружелюбной немецкой семьей. Посвятив писательскому труду зрелые годы, А. Лайминг заслужила многочисленные лестные эпитеты от критиков и прессы: в частности, ее называли «принцессой кашубской литературы». Пьесы А. Лайминг составляли основной репертуар любительского театра *Beleco*, успешно выступавшего на театральных фестивалях. В своих мемуарах писательница обращается к историко-культурным особенностям родного региона; особое место в них занимают размышления о языковых аспектах местной культуры и самосознания. В первом томе воспоминаний «Детство» [Łajming 1997] она вспоминает свою глухонемую тетю, которую очень любила. Маленькая Анна часто рассматривала старинные вещи из тетиного сундука, и та умела знаками рассказать о связанных с ними событиях. Сопоставляя этот эпизод и сцены, где Лайминг описывает встречу Рождества с немецкими соседями, с напряженной обстановкой

inslav

в Гданьске в 1938 г. (немцы разбрасывали листовки, в которых жители предупреждались о том, что вскоре их польская речь перестанет звучать), читатель отмечает, что универсальный язык человеческих чувств и стремление к диалогу позволяет людям объединяться независимо от языка, которым они владеют, будь то язык жестов, региональный язык или национальный. Разрушительные же намерения исключают возможность коммуникации и среди людей, владеющих одними и теми же коммуникативными кодами.

Об авторе романа «Остров» (*Wyspa*) Руже Островской необходимо упомянуть как о писателе, ученом и общественном деятеле, который в полной мере отвечает критериям «кашубскости», имея не-кашубское происхождение [Ostrowska 2005]. Р. Островска родилась в Вильнюсе, жила и работала в Гданьске. Она заведовала литературной частью в известном гданьском театре под названием *Teatr Wybrzeże*. Островска является соавтором «Кашубского бедекера» – своеобразной энциклопедии кашубской культуры. «Остров» назван критиками «вдзыдзко-кашубским романом» и связан с местом, с которого началась любовь Р. Островской к Кашубии – с заповедником «Вдзыдзэ» (*Wdzydze*), где она жила в доме своих однофамилиц, сестер Анны и Хелены Островских, и где полюбила Кашубию и написала это произведение. О таких подвижниках кашубско-поморской культуры говорят, что они – «kaszubi z zamiłowania», и такие деятели культуры вносят весомый вклад в кашубскую культуру, подтверждая тезис о том, что в современном мире идентичность во многом является вопросом индивидуального выбора каждого человека.

Итак, кашубская литература неоднородна, находится в постоянном развитии, вместе с кашубским этнокультурным сообществом активно ищет свои границы и свое лицо. Важную роль в поддержании живой кашубской литературной традиции играют СМИ, фестивали и конкурсы писателей и чтецов. На кашубскую литературу оказывают влияние тенденции развития польской и мировой литературы. Достаточно, как указывает Ежи Самп, сравнить кашубские произведения, написанные вскоре после Второй мировой войны, с современными: в первых мы увидим мотивы мученичества, страдания, потерь, принесенных войной, оккупацией, лагерями смерти, а сегодня на первый план выходят современные проблемы – угроза традиционной цивилизации, перспектива полной и окончательной ассимиляции, победа массовой культуры, которая так далека от местной аркадии – райского уголка малой родины [Samp 2007: 20].

Таким образом, в современной историографии сосуществуют два варианта интерпретации кашубской литературы (культуры) с точки зрения ее соотношения с польской. Одни исследователи полагают, что ка-

inslav

шубская литература является периферийным явлением общепольской литературы – исходя из того, что кашубы рассматриваются в качестве польского субэтноса. Другие убеждены, что кашубская литература самобытна и самостоятельна; она формируется как региональная и обладает историей и традициями, но и сегодня, на рубеже XX–XXI вв., развивает свой потенциал. В ней можно выделить этнокультурное ядро (произведения разных жанров на кашубском языке) и периферийную область (произведения на польском и других языках).

Проблема гибридности кашубской литературы играет важную роль в развитии современного этнического самосознания кашубов, оказываясь ключевым критерием важнейших элементов этнической и культурной идентификации. На практическом уровне она тесно связана с продолжающимся процессом кодификации кашубского языка и с борьбой за этнонациональную номинацию произведений культуры. Поэтому вопрос о гибридности кашубской литературы чрезвычайно актуален, в частности, для деятельности Кашубского института, задачами которого являются развитие и пропаганда кашубской культуры, выработка педагогических программ, предусматривающих изучение кашубского языка и литературы, а также определение круга произведений, наделяемых статусом «визитной карточки» кашубского региона и культуры кашубов.

Литература

Ананьева 2012 – *Ананьева Н. Е.* Кашубщина: этнолект, диалект, литературный язык // Исследования по славянской диалектологии. Вып. 15. Особенности сосуществования диалектной и литературной форм языка в славяноязычной среде / Отв. ред. Л. Э. Калнынь. М., 2012.

Ефремова 2000 – *Ефремова Т. Ф.* Новый толково-словообразовательный словарь русского языка. М., 2000. Режим доступа: http://www.efremova.info.

Badania 2001 – Badania kaszuboznawcze w XX wieku. Materiały pokonferencyjne / Pod red. J. Borzyszkowskiego, C. Obracht-Prondzyńskiego. Gdańsk, 2001.

Bandrowski 2013 – *Bandrowski J.* Zolojka. Powieść z nadmorskiej Polski. Gdańsk, 2013. Режим доступа: http://www.czec.pl/index.php?p1910,zolojka-powiesc-z-nadmorskiej-polski.

Barker 2005 – *Barker Ch.* Studia kulturowe. Teoria i praktyka. Kraków, 2005.

Bartelik 2000 – *Bartelik St.* Chòc mie szëmią jiné drzewa. Gdańsk, 2000. Режим доступа: http://www.czec.pl/index.php?p780,ch-c-mie-sz-mia-jin-drzewa.

Borzyszkowski 1999 – *Borzyszkowski J.* Przedmowa Wspomnień kaszubskiego gbura, ciąg dalszy // Jażdżewski B. Wspomnienia kaszubskiego “gbura”. Część III. Okres powojenny. Gdańsk, 1999.

Ceynowa 2007 – *Ceynowa F. St.* Rozmòwa Pòlôcha z Kaszëbą. Rozmòwa Kaszëbë z Pòlôchã / Opracowanie, wstęp i przypisy J. Tredera. Gdańsk, 2007.

Derdowski 2007 – *Derdowski H.* Ò panu Czôrlińsczim, co do Pùcka po sécë jachôł. Gdańsk, 2007.

Dramaty 2008 – Dramaty Bernarda Sychty. Gdańsk, 2008.

inslav

Drzeżdżon, Fopke 2010 – *Drzeżdżon J., Fopke T.* Rómka & Tómka Korbiónka. Z felietónow i pólece. Gdynia, 2010.

Fichter 2009 – *Fichter D.* What Is a Mashup? // Library Mashups: Exploring New Ways to Deliver Library Data / Ed. N. C. Engard. Medford; New York, 2009.

Fikus 2003 – *Fikus S.* Tak téż biwało. Gdańsk, 2003.

Fopke 2012 – *Fopke T.* Szpòrtë swójszczé i kùpczé od Tómka Fópczi. Gdynia, 2012.

Hewelt 2013 – *Hewelt H.* Nie òdińdã bezpòżegnaniô. Gdańsk, 2013.

Hoppe 2013 – *Hoppe J.* Gôdczi wùje Léòna. Gdynia, 2013.

Janke 1989 – *Janke St.* Łiskawica. Gdańsk, 1989.

Janke 2005 – *Janke St.* Piękniewo. Gdańsk, 2005.

Janke 2007 – *Janke St.* Pò mie swiata nie mdze. Wejcherowo, 2007.

Jażdżewski 1999 – *Jażdżewski B.* Wspomnienia kaszubskiego "gbura". Cz. III. Okres powojenny. Gdańsk, 1999.

Jenkins 2008 – *Jenkins R.* Social identity. 3rd edition. London; New York, 2008.

Joskowski 2007 – *Joskowski Z.* W remionach Piãknoscë. Gdańsk, 2007.

Karnowski 2011 – *Karnowski J.* Dramaty. Gdańsk, 2011.

Książeczka 2005 – Książeczka do nabożeństwa. Gdańsk, 2005.

Mazurek 2009 – *Mazurek M.* W poszukiwaniu tożsamości. Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie w oczach socjologa. Gdańsk, 2009.

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

Natrzecy, Rolbiecczi 2012 – *Natrzecy J, Rolbiecczi K.* Arbata. Bëtowò, 2012.

Ostrowska 2005 – *Ostrowska R.* Wyspa. Gdańsk, 2005.

Paploński 1856 – *Paploński J.* Listy z zagranicy // Gazeta Warszawska. 1856. Nr. 204.

Pernin 1886 – *Pernin K.* Wanderungen durch die sogen. Kaschubei und die Tuchler Heine als Beiträge zur Landeskenntniss gewidmet seinen westpreussischen Landsleuten, den Turnern und allen Freunden der Natur. Danzig, 1886.

Pioch 2007 – *Pioch D.* Kaszëbizna dlô dorosłëch. Gdańsk, 2007.

Rompski 2009 – *Rompski J.* Dramaty Kaszubskie. Wejherowo; Gdańsk, 2009.

Samp 2007 – *Samp J.* Zasadnicze dokonania i postułaty badawcze w literaturoznawstwie kaszubskim // Literatura Kaszubska w nauce – edukacji – życiu publicznym. Gdańsk, 2007.

Samp 2007a – *Samp J.* Oblicza pisarstwa poety z Wiela // Derdowski H. J. Ò panu Czôrlińsczim, co do Pùcka po sécë jachôł. Gdańsk, 2007.

Treder 2001 – *Treder J.* Dzieje badań kaszubszczyzny literackiej. Gdańsk, 2001.

W świetle dnia 2009 – W świetle dnia: Anegdoty i bajki z Kaszub. Ze słownika Sychty. Gdynia, 2009.

W wieczornej mgle 2008 – W wieczornej mgle: Niesamowite opowieści z Kaszub. Ze słownika Sychty. Gdynia, 2008.

inslav

В КАЧЕСТВЕ ЭПИЛОГА

inslav

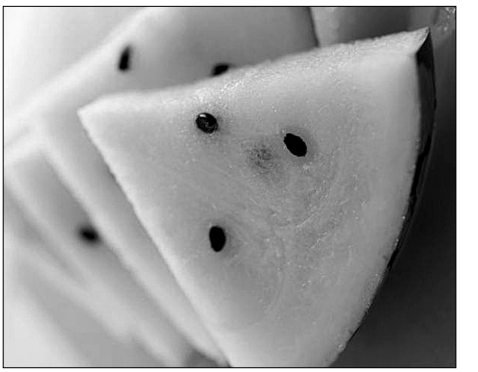
В. Гудац
(Риека)

Гибриды-псевдоморфозы

В своей статье я буду пользоваться такими ключевыми понятиями, как **гибрид, псевдоморфоза** и **изоморф**, поэтому прежде всего скажу несколько слов о том, что под ними подразумевается.

Гибрид

Слово ***hybrida*** в своем исконном латинском значении – это **нечто смешанное**, одно, присоединенное к другому, целое, составленное из нескольких отдельных сущностей, которые сами по себе иногда скрыты, интегрированы в новое целое, а иногда узнаваемы. Способы подобного смешивания различны и могут осуществляться путем перехода, плавного перетекания или же представлять собой контрастный монтаж, коллаж. В тех случаях, когда речь идет о многослойном пересечении, как, например, в случае с кластером, отдельные части нового целого не так легко вычленить. В области культуры прежде всего нужно признать тот факт, что язык – это гибридное образование (например, *социо-логия*, *авто-мобиль* и т.д.), что важно принимать во внимание, поскольку теоретические рассуждения о чистоте или целостности определенного феномена произносятся и пишутся на языке, который гибриден по своей сути, в чем и заключается парадокс.

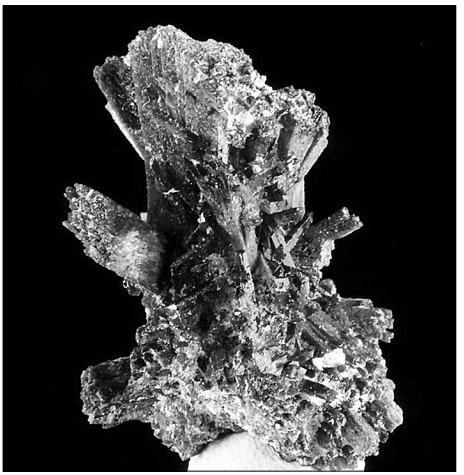


И в то время как в культуре постепенно признается факт всеобщей гибридизации, в некоторых областях его побаиваются, например, в области генной инженерии или клонирования.

Псевдоморфоза

Название, служащее для обозначения в минералогии природного феномена, фузии двух минералов, из которых один – тот, которому

inslav



свойственна специфическая кристаллическая конструкция, кристаллизируется по образцу другого, хотя для него эта форма не характерна. Таким образом, речь идет о том, что одна субстанция принимает форму другой, хотя в независимом состоянии ей это не свойственно. Это приводит к возникновению заблуждений относительно содержания вследствие тождественности формы и наоборот. Когда один минерал принимает форму другого, а его молекулярный состав остается таким же (а часто меняется и сам конструкт, его цвет и величина), речь идет о том, что эта новая форма (**морф**) стала **изоморфом**.

В мире культуры, в котором, в зависимости от различных условий, изменяются формы, а смыслы остаются теми же, или же меняются содержания, а формы заимствуются из иной сферы, речь идет о псевдоморфозе как феномене, аналогичном феномену из области минералогии.

Морфология

Аристотель, определяя морфы (формы), определил и отношение к феномену мира вещей как более комплексному отношению, чем в наше время. Важно вспомнить и понятие ***гилеморфа***, в котором заложена идея Аристотеля о том, что любая материя в мире существует в определенной форме, а любая **форма** (морф) подразумевает и **практику**. Это означает, что частью понятия, обладающего определенной формой (например, рыба), является и тот факт, что она плавает в воде, а форма птицы включает в то же время и то, что она летает по воздуху.

Такая глубинная интерпретация больше не свойственна современной культуре.

Что не является гибридом?

Для определения феномена гибридности важно уметь отличать его от того, что им не является. Прежде всего, необходимо определить, какие из фактов и феноменов являются **сингулярными**, то есть не являются смешанными.

inslav

Только после определения этих архетипов, однородных форм, можно рассуждать о смешанных формах, появляющихся в различных комбинациях, вне зависимости от используемых методов или ожидаемых результатов аналитической дискуссии.

Итак, все будет зависеть от отправной точки (подлинной или псевдо-сингулярной), выбранной с целью построения анализа гибридов.

С точки зрения **онтогенеза**, например, стоит заметить, что у любого человеческого существа на определенном этапе его эмбрионального развития имеются жабры. То есть, и человек на одном из этапов своего биологического существования в чем-то похож на рыбу. Таким образом, человек одновременно является и не является рыбой, а в то же время и множеством других форм.

С точки зрения **филогенеза**, нет необходимости упоминать, сколько существ и их видов отличаются морфологически подобными характеристиками.

Поэтому в данном тексте мы условно говорим о гибридах, что они являются исключением из всей природы или истории человечества.

На самом деле я убежден, что гибрид — один из этапов развития всего мира, человечества и каждого человека в отдельности. В этом контексте становится понятно, что этот феномен близок человеку или находится на уровне рационального мышления или подсознания. В данном контексте следует вспомнить все мифы и верования, созданные человеческим разумом на сегодняшний день, и попробовать рассмотреть тыся-

inslav

чи сверхъестественных существ, которые часто объединены или «слиты воедино» из заметно отличающихся друг от друга существ, чаще всего змей, птиц, млекопитающих и насекомых, что представляет огромный дополнительный ресурс для **творческого дарвинизма**.

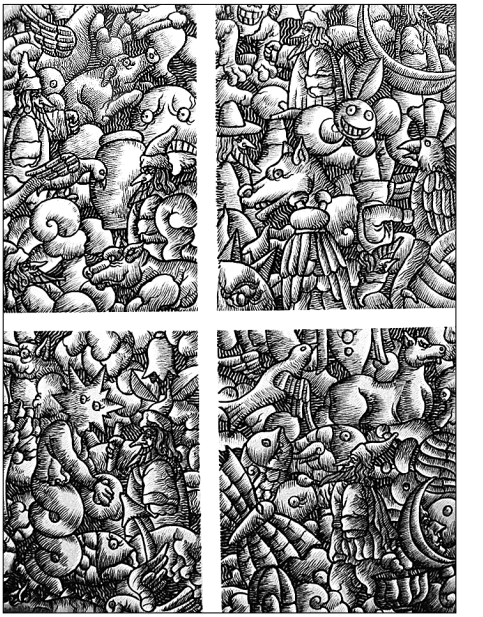
Все это становится еще более интересным, когда к указанному добавляются **теологические** аспекты, и, конечно, аспекты из области современной математики, **фрактала и детерминистской теории хаоса**, а также физики, главным образом **квантовой теории**, которые в данном случае рассматриваться не будут. **Итак, только сингулярность (в контексте принятия теории Большого взрыва) негибридна, а вся известная нам материя так или иначе является гибридной.**

Современные гибриды

Индустриально развитое человечество как раз переживает период интеллектуального объявления конца света и всего сущего.

Одной из величайших афер является теория о ***конце истории*** Фрэнсиса Фукуямы, антиутопическое утверждение которого основано на дисквалификации левых утопий. Но за 30 лет до этого зачинщики постмодернизма на основании линейного понимания течения времени успели объявить так называемую **постпозицию**. Это выражение сохранилось до сегодняшнего дня, например, **постмодернизм** и т.д. По этой причине были признаны гибриды в области литературы, кино, а также современного искусства, которое с большим энтузиазмом хотели объ-

inslav



явить промежуточным, как ни парадоксально, на основании устаревшей теории **Маклюэна** о средствах информации как о средствах сообщения. В противовес этому, многие охотно говорили об особенностях отдельного средства информации как ***«чистого»***.

Так, упоминалось и понятие «чистого» искусства, фотографии, кино, видео и т. д., когда речь заходила об **однопартийности или автократии**, что стало последствием модернистской терминологии, которая якобы стремилась к признанию сингулярности. Но в то же время и, конечно, на той же территории, все субъекты с различным мировоззрением занимали **гибридное пространство**, существующее тысячелетиями, которое, в соответствии с намерениями современников, должно было стать поэтическим, таким, в котором будут осуществляться эстетические и идеологические привилегии определенного сообщества живущих поколений людей.

Изоморфы

Это пространство, прежде всего городское, было, есть и будет полигоном, на котором через почти одинаковые отрезки времени (от 50 до 70 лет) по воле людей меняются парадигмы, а частично — и факты материального характера. При перестройке, адаптации, переосмыслении или разрушении это пространство существования является постоянным полигоном псевдоморфоза.

inslav

Наиболее выраженные примеры таких процессов можно наблюдать в местах, где по различным причинам происходили резкие, внезапные изменения идеологического, экономического, экологического и технологического характера.

Пример из прошлого

Сплит — псевдоморфоз города

Римский император Диоклетиан (Диокл, родом из римской провинции Далмации, которая в настоящее время находится в составе Республики Хорватии) отрекся от престола 1 мая 305 года. За четыре года до этого он начал строить дворец на берегу моря, в непосредственной близости от крупного порта и города Салоны.

С падением Римской империи и проникновением на ее территорию воинственных племен различного происхождения, жители Салоны, спасаясь от опасности, прятались во дворце, который вскоре стал для них идеальным, защищенным городом.

Поселившись под защитой стен и имея возможность контролировать вход и выход из города, люди, приехавшие из разных мест, дробя античное архитектурное ядро дворца, превратили его в совокупность отдельных небольших объектов, зданий. Позже, в период раннего средневековья, эти люди приняли христианство. С помощью незначительных изменений интерьера они превратили (деноминировали, то есть сакрализировали) мавзолей Диоклетиана, жестокого противника христианства, в католический храм. Теперь покровителем города является святой Дуйе, жертва гонений Диоклетиана.

Георгий зеленый и святой Георгий

Один из самых известных христианских святых – святой Георгий, или Юрай, Джордже, Джурдже.

Речь идет о римском солдате, мученике из ливийского города Силена. Он стал жертвой гонений на христиан в период правления императора Диоклетиана. Его культ распространялся от Каппадокии до Египта, через Палестину. Легенда о святом Георгии активно ширилась на территории византийского христианства. Первая церковь в его честь была построена в Риме (Сан-Джорджио-ин-Велабро) в VII веке. Его популярность возросла во время крестовых походов, а его символ – красный крест, был изображен на белых щитах рыцарей и освободителей Гроба Господня. Вскоре он становится чудотворцем, а позже, неким таинственным образом – покровителем земледельцев, пахарей, растений, скота, пастухов, коней и ремесленников. По любимой легенде художников и скульпторов периода Возрождения, которая вплоть до XIX века

inslav

вдохновляла мастеров различных течений, Георгий освободил королевскую дочь из плена дракона.

Легенда о святом Георгии, как и всякая легенда, не основанная на биографии определенного святого, является настоящим кладезем для изучения феномена **псевдоморфоза**, так как в ней сливаются элементы нехристианской мифологии главным образом славянских народов, которые в раннем средневековье заселяли территории бывшей Римской империи.

Верховным богом этой праславянской мифологии является **Перун**, который по весне пронзает землю молниями, словно копьями, и в тех местах растут цветы (***ирисы***), а гром предвещает и приносит дождь. Это время пробуждения и роста растений после зимней спячки, зеленых пейзажей. Рыцаря Перуна, скачущего по полям на белом коне, по традиции называют **Георгием зеленым** и прославляют его в **Юрьев день**, **Юрьево,** или **Джурджевдан**. Обычай празднования Юрьева дня **23 апреля** сохранился и до нынешних дней.

Многочисленные церкви, гербы и символы городов или целых сообществ, созданные в честь этого празднования предстоящей весны, являются примером **псевдоморфоза** часто противоположных позиций мировоззрения, благодаря силе **изоморфа**, всадника, приносящего весну, и того, кто освобождает принцессу из плена дракона. Эта история, несомненно, многогранна, потому что и в индусских текстах упоминается **Индра**, пронзающий копьем дракона и освобождающий путь к источнику, захваченному драконом. Во многих регионах Европы в публичных местах можно обнаружить скульптуру воина, который поражает дракона мечом и копьем.

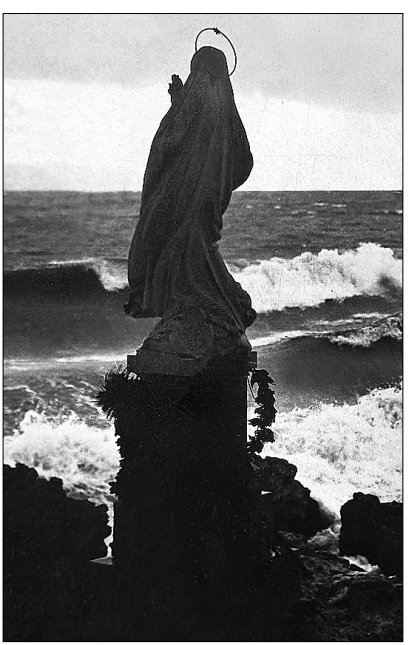
inslav

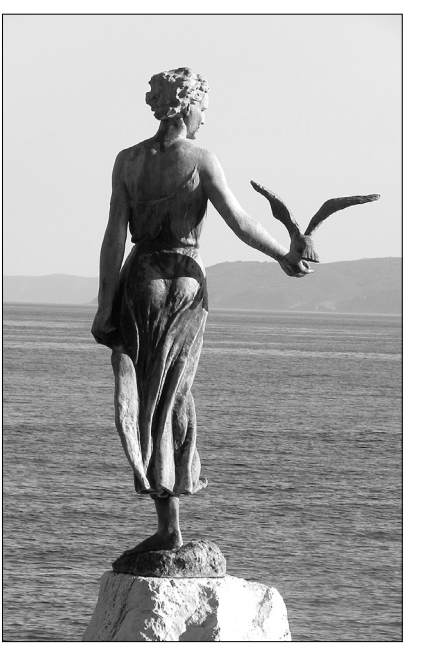
Эти скульптуры (вне зависимости от формально-стилистических определений) являются изоморфными, так как имеют мультикультурное значение, даже если местная культура «считывает» только то, что является особенностью этой культуры.

Псевдоморфоз городов и идеологии

Городок Опатия, расположенный на берегу северной Адриатики, на территории сегодняшней Республики Хорватии, был построен в XIX веке на месте маленького рыбацкого поселка, бенедиктинского монастыря (аббатства) и небольшой церкви.

В Опатии, на территории тогдашней Австро-Венгерской империи, во второй половине XIX века были построены гостиницы, являющиеся примером гибридной архитектуры, которая в то время была модным направлением в Вене (Австрия). В истории культуры этот способ архитектурного проектирования называется историзмом. Здесь, в среде псевдоромантичного изображения упадка праздного класса, в бушующем море, неподалеку от берега утонул граф Артур Кессельштадт, а его мать, баронесса Кессельштадт, в **1891** году воздвигла на берегу в память о сыне скульптуру Мадонны величиной чуть больше человеческого роста. Со временем это место стало туристическим символом.





inslav

Прошли годы.

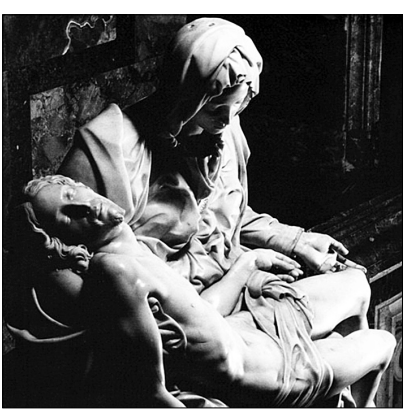
Буря, разыгравшаяся в море уже после окончания Второй мировой войны, расшатала постамент скульптуры настолько, что *«статуя упала в море»*.

Так как место уже было осенено статуей Мадонны, а сам поселок называется так и по сей день, атеистически ориентированная политическая номенклатура решила заказать новую статую. В **1956** году на берегу была установлена скульптура **Девы с чайкой** автора Звонко Цара.

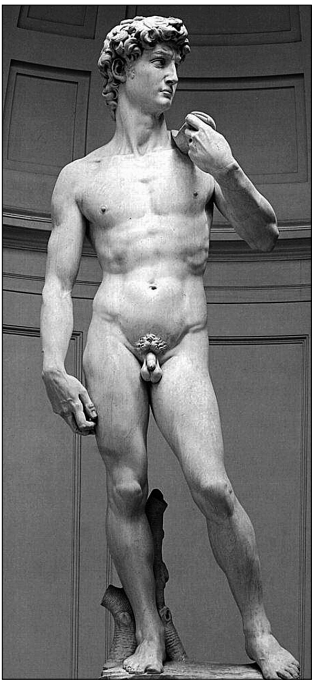
Это упрощенный вариант молодой, легко одетой партизанки и по сей день находится на том же месте. Статуя Мадонны недавно была отреставрирована и установлена у подножия лестницы у входа в Музей туризма в Опатии.

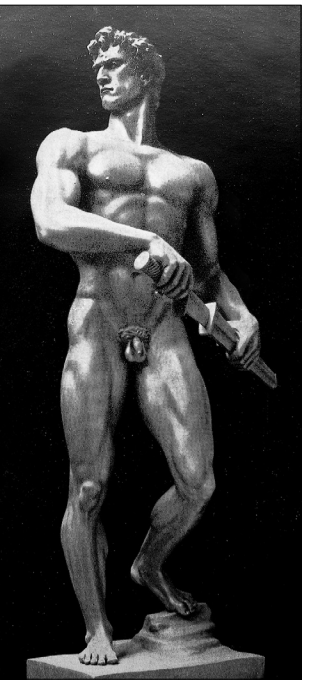
Это не только пример **неизменности места и измененного содержания**, но и пример **изоморфной скульптуры**, которая в 50-е годы в рамках югославской политики стремилась удовлетворить стандарты так называемого ***социалистического реализма*** в культуре, а также туризма, который был ориентирован на капиталистический рынок.

Стоит упомянуть, что в том же году, неподалеку, в Хрелине, тем же скульптором, автором Девы с чайкой, была выполнена скульптура для организации Союза бойцов Хрелина. Бронзовая скульптура, без сомнения, является имитацией скульптуры **«Пьета»** Микеланджело. Тем самым был признан другой тип изоморфа, в частности, атеистически настроенные коммунисты утвердили форму скульптуры, которая по замыслу автора и по духу является исключительно религиозной. Изоморфное сближение осуществлено в точке страдания — страдания Христа и раненого. Принимая во внимание этот факт и непосредственно сравнивая две упомянутые скульптуры, можно разобраться в сути феномена псевдоморфоза.



inslav





Так как мы упомянули Микеланджело Буонаротти, стоит сравнить его Давида с фигурой сверхчеловека, нацистской интерпретацией той скульптуры, созданной в конце 30-х годов для Третьего рейха скульптором Арно Брекером. Тем самым, суть псевдоморфоза станет гораздо понятнее.

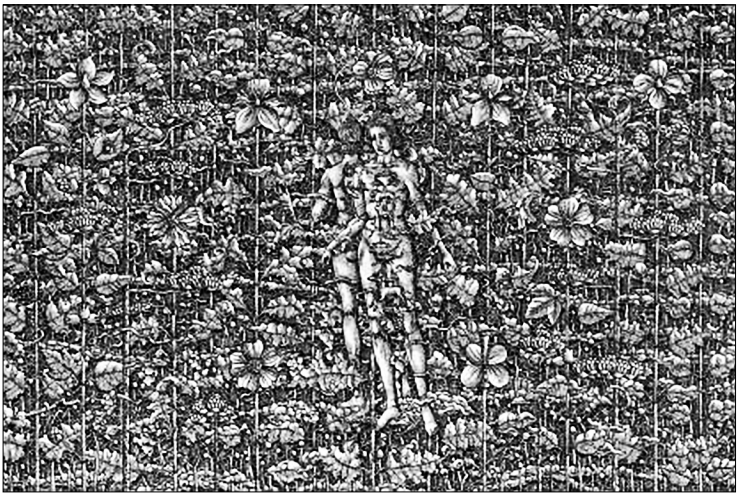
В мире имеется множество подобных прецедентов (например, скульптурное и мозаичное оформление станций московского метро, построенных в 30-х и 50-х годах), их можно наблюдать в разных точках планеты, где до недавнего времени царила или продолжает царить диктатура и культ личности, выступающие за ***идеологический реализм.***

Некоторые примеры современного искусства в Хорватии

Нанотехнология Йосипа Занки

Художник широкого профиля, живописец, график-перформансист, эссеист и организатор творческих мастерских Йосип Занки, присваивая способ художественного самовыражения средневековых резчиков по дереву и иллюстрации алхимиков XVI века, имитирует художественное

inslav



выражение прошлого и заполняет свои полотна (холст и бумагу) бесчисленными деталями, помещая, таким образом, в переплетение растений разных сказочно-мифологических существ, не создавая различий между ними и фоном. Этот наномир (карликовые существа), по причине тщательного художественного исполнения, вводит зрителей в заблуждение, так как им сложно найти границы между представленными **«гибридными существами»**. Стоит только увидеть среди множества деталей в картине, что какое-нибудь существо на самом деле — добрый дух леса, а у дерева есть глаза, как тут же начинается бесконечная игра, превращающаяся в необъяснимую фантасмагоричную космогонию.

Теория заговора Здравко Милича

Изображая простые, зачастую схематические формы, художник Здравко Милич напрямую ссылается на «псевдонаучную» теорию Захарии Ситчина, выступающего за пересмотр теории эволюции, и поддерживает утверждение, что вся человеческая цивилизация на самом деле является частью заговора инопланетных разумных существ, а биологический мир, в сущности, есть скрытый механо-киборг, гибрид. Таким образом, вся жизнь представляет заговор, эксперимент, недоступный человеческому уму.

Подобная антиутопия является несомненным отрицанием большинства позитивных идей современного человечества, а в художественном воображении — ясной критикой многочисленных кризисов основополагающих человеческих ценностей, современного человека,

inslav

свободного от иллюзий. В частности, речь идет о столкновении биологических организмов с робототехникой.

Иван Фиолич, гибридизация портретов и скульптур

Скульптурное творение Ивана Фиолича представляет изоморфную копию скульптуры Антуна Аугустинчича, установленной в селе Кумровец перед родным домом президента Югославии, маршала **Иосипа Броза Тито**, умершего в мае 1980 года. Тогда и началось угасание политической системы Югославии, которое завершилось кровавой и постыдной войной.

Во время жизни маршала Тито, в период его культа личности, существовал и ***Закон о защите портретов и скульптур товарища Тито***, и горе было тому, кто осмеливался его нарушить.

Этот закон продолжал действовать в течение 10 лет после смерти Тито, вплоть до 1990 года, когда распалось сообщество, воспевающее идею ***«Тито – и после Тито»***.

Товарищ **Йованка Броз**, последняя из жен маршала, перестала появляться на людях еще при его жизни. Причины этого не объясняются. Говорили и говорят о том, что существовал какой-то заговор. Йованка Броз, живущая в Белграде, выглядит так, словно ничего не помнит или не осмеливается ничего рассказать[1].

[1] Йованка Броз скончалась в октябре 2013 г. (*Прим. ред.*).

inslav

С одной стороны, художник Фиолич был заинтересован в деконструкции ***портрета и скульптуры товарища Тито.***

Ссылаясь на боевую подругу, которая якобы ***хотела смерти*** товарища Тито, и учитывая значительную культурную либерализацию после смерти Тито, после кровавого распада Югославской федерации Фиолич почти шекспировским жестом заменил голову скульптуры маршала на голову Йованки Броз, его опальной жены. Эта **гибридная скульптура** стала многослойным психологическим олицетворением судьбы искусства и человеческой жизни на территории тогдашней Югославии. Она может служить вдохновением для тех, у кого есть жизненный опыт, отмеченный разнообразными видами столкновений частных и общественных интересов, лжи, фундаментализмом и любым видом тоталитарного режима любого периода.

inslav

Научное издание

Институт славяноведения РАН

Серия
«Категории и механизмы славянской культуры»

Гибридные формы в славянских культурах

Сборник статей

Ответственный редактор
Н. В. Злыднева

Компьютерная верстка
П. Н. Морозов

Общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2; 953000 — книги, брошюры

Институт славяноведения РАН
119334, г. Москва, Ленинский проспект, д. 32-А

Подписано в печать 08.12.2014. Формат 60×84 1/16.
Гарнитура NewtonC. Бумага офсетная.
Печать цифровая. Объем 28,63 печ. л.

Заказ № 85.

Тираж 150 экз.

inslav

inslav