

Л. А. Софронова

Вяч. Вс. Иванов

Т. И. Вендина

М. А. Осипова

Р. М. Кирсанова

Н. М. Филатова

Р. Н. Игнатъев

Н. В. Чвырь

М. В. Лескинен

В. И. Косик

Г. П. Мельников

Е. Е. Левкиевская

И. В. Дергачева

В. И. Новиков

Т. И. Чепелевская

Ф. М. Софронов

Л. А. Черная

А. В. Деньщикова

Н. М. Куренная

Г. Д. Гачев

Н. В. Шведова

Н. В. Злыднева

И. И. Свирида

О. Ю. Тарасов

И. П. Бусева-Давыдова

В. Г. Чубинская

Е. А. Дунаева

Культура сквозь призму идентичности



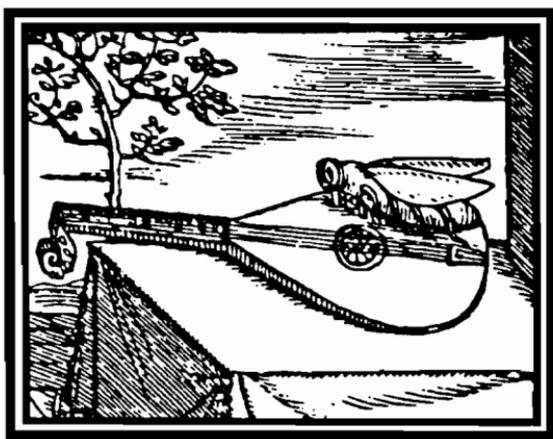
ИЗДАТЕЛЬСТВО

«ИНДРИК»

Москва 2006



Библиотека Института славяноведения



Отдел истории культуры

**Российская академия наук
Институт славяноведения**

**Культура
сквозь призму
идентичности**



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИНДРИК»
Москва 2006

УДК 930.85

ББК 70

К 90

Ответственные редакторы:

доктор филологических наук *Л. А. Софронова*
кандидат исторических наук *Н. М. Филатова*

Рецензенты:

кандидат филологических наук *О. В. Белова*
кандидат искусствоведения *М. А. Бусев*

Культура сквозь призму идентичности. — М.: Индрик, 2006. — 424 с.

ISBN 5-85759-387-5

В коллективном сборнике собраны статьи участников круглого стола «Механизм идентификации в культуре» (2004) и конференции «Культура сквозь призму идентичности» (2005), проведенных Отделом истории культуры Института славяноведения РАН при финансовой поддержке Программы фундаментальных исследований ОИФН РАН «История, языки и литература славянских народов в мировом социокультурном контексте» (проект «Категории славянской культуры», государственный контракт № 10002-251/ОИФН-01/242-239/110703-1047). В нем исследуются проблемы, значимые для всех гуманитарных наук. Авторы концентрируют внимание на процессах идентификации, происходящих в сфере истории культуры, анализируют отдельные тексты культуры с точки зрения их идентичности, учитывают различные ее виды, а также действие оппозиции *ложь/истина*. Они раскрывают принципы действия механизма идентификации, выявляют мотивы и концепты, связанные с темой идентичности, присутствующие во всех видах искусства. В сборнике в терминах идентификации исследуются отношения: автор — текст — воспринимающий, что существенно расширяет представления о действии механизма идентификации и о проблемах идентичности в целом.

ISBN 5-85759-387-5

- © Коллектив авторов, 2006
- © Институт славяноведения РАН, 2006
- © Издательство «Индрик», 2006

Содержание

<i>Софронова Л. А.</i> О проблемах идентичности	8
--	---

ЯЗЫКИ КУЛЬТУРЫ КАК СРЕДСТВО ИДЕНТИЧНОСТИ

<i>Иванов Вяч. Вс.</i> Маска как элемент культуры	27
<i>Вендина Т. И.</i> Язык как форма реализации культурной идентичности	42
<i>Осипова М. А.</i> Социальная идентичность и дискурс людей среднего класса	59
<i>Кирсанова Р. М.</i> Костюм как средство самоидентификации	72

ВАРИАНТЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ

<i>Филатова Н.М.</i> Образ врага в польской повстанческой поэзии 1830–1831 гг. ..	85
<i>Игнатъев Р. Н.</i> «Не смотрите им прямо в глаза» (Культурная идентификация террориста)	103
<i>Чвырь Н. В.</i> Этноним Серблы/Servi в исторических сочинениях у австрийских сербов второй половины XVIII в.	118
<i>Лескинен М. В.</i> «Отечество» и «Родина» в российских учебниках географии последней трети XIX в. Конструирование территориальной идентичности	126
<i>Косик В. И.</i> Русский театр в ресторане: Белград 20-х гг. XX в. (Низовые театральные формы в городской сербской культуре как знак русской идентичности)	153

РЕЛИГИОЗНАЯ ИДЕНТИФИКАЦИЯ

Мельников Г. П.

- Идентификация христианина в универсалистской концепции
Я. А. Коменского 173

Левкиевская Е. Е.

- Народный культ Царя-мученика и проблемы идентичности
в современном русском обществе 183

ПРОБЛЕМЫ ИДЕНТИФИКАЦИИ ТЕКСТА

Дергачева И. В.

- Типология Синодика — взаимоотношение текстов 209

Новиков В. И.

- Рыцарские странствования в русской литературе 220

Чепелевская Т. И.

- Творчество В. Пелевина в аспекте постмодернизма
(Мифологическая тема в романе Виктора Пелевина
«Священная книга оборотня») 227

Софронов Ф. М.

- Способы идентификации в современной музыке 246

АВТОР — ГЕРОЙ — ЧИТАТЕЛЬ

Черная Л. А.

- Самоидентификация личности в культуре
«вне-личностного» типа 267

Деньщикова А. В.

- Образы повествователя в сочинении И. Кеплера
«Сон, или Лунная астрономия» 277

Куренная Н. М.

- Поэзия Ш. Петефи сквозь призму идентичности 286

Гачев Г. Д.

- Склад Окуджавы и склад его песни 295

Новиков В. И.

- Буратино и Пиноккио 313

<i>Шведова Н. В.</i> Самоощущение лирического героя в поэзии Гвездослава	323
<i>Злыднева Н. В.</i> К проблеме идентификации адресата: об одном стихотворении Д. Хармса	331

ЛОЖЬ/ИСТИНА

<i>Софронова Л. А.</i> Маска как прием затрудненной идентификации	343
<i>Гачев Г. Д.</i> Имя, псевдоним — и их влияние на человека, автора	360
<i>Свирида И. И.</i> Чужое имя в искусстве и три «Версаля»	369
<i>Тарасов О. Ю.</i> Атрибуция как феномен культуры	383
<i>Бусева-Давыдова И. Л.</i> Старообрядческие подделки в иконописи: проблема идентификации	390
<i>Чубинская В. Г.</i> Проблемы имажинации, номинации и нумерации в русских генеалогических портретных сериях	396
<i>Дунаева Е. А.</i> «Что ему Гекуба... Что он Гекубе...»	412

О проблемах идентичности

Изучение культуры предполагает не только анализ ее движения в истории, рассмотрение отдельных ее феноменов, исследование на основе культурных кодов, смысловых оппозиций и категорий. Культура может анализироваться сквозь призму идентичности.

Человек постоянно идентифицирует мир в его различных проявлениях. Поиски идентичности элементов мира происходят в разных сферах человеческой жизни. Столкнувшись с неизвестным и непонятым объектом, человек выясняет, что находится перед ним и пытается распознать его через сравнение. Человек может приписать этому объекту черты уже известного или вообще отказаться от его идентификации, полагая, что достаточно знать, как этот объект именуется. Распознавание объекта и отнесение его к ряду уже известных — неременная ступень научного познания, художественного творчества и его восприятия.

Идентичности объекта человек добивается в самых различных аспектах, но она совершенно необязательно бывает полной. Кроме того, процесс идентификации не всегда приводит к достижению истинной идентичности. Она может быть и ложной.

Человек познает и распознает не только мир, но и самого себя и свое окружение. Он занят поисками социальной, национальной, конфессиональной, психологической, гендерной идентичности. Одна из них может подавляться, другая — выходить на первый план и становиться доминирующей в комплексе вариантов идентичности. Эти варианты способны сосуществовать, так как определяют человека с разных сторон. Например, «конституирование сексуально-ролевого и социального аспектов идентичности идут рядом. В гендерных проявлениях одновременно объединяются социальная необходимость, как она была инкорпорирована с раннего детства, соци-

альные условия существования „здесь и теперь“, равно как и „биологическое принуждение“»¹.

Очевидно, что, вглядываясь в себя, стараясь понять, кто он такой, человек не может не оглядываться на другого. Этот другой (другие) опознает его статус, пол, имя, ролевое участие в действии, принадлежность к тому или другому слою общества. Поэтому самоидентификация непременно достраивается отношением к Я другого. Человек «ориентируется не только и даже, может быть, не столько на себя, сколько на чужого, то есть, в конце концов, на то отражение, которое и сделало возможным знакомство с самим собой»². Этот другой, чужой требует опознания. Также культура в целом раскрывается во всей полноте «в глазах *другой* культуры» (М. М. Бахтин).

Определить собственную идентичность требуют от человека условия его внешней жизни. Он меняется в зависимости от контекста, в котором существует. По наблюдениям Н. Н. Козловой, в советскую эпоху человек должен был стать носителем культуры нового типа, овладеть ее языком. Это не всегда означало полную идентичность с новой культурой, хотя человек стремился ее продемонстрировать, например, в личных записях, способствующих складыванию новой идентичности в опоре на биографический канон³. С точки зрения исследователя, трудно назвать эту идентичность личностной — это идентичность социальная.

Входя в новые контексты жизни, человек непременно испытывает кризисы идентичности. Она не бывает постоянной, раз и навсегда данной. На какое-то время человек может довольствоваться достигнутой им идентичностью. Затем начинает искать другую. Человек не раз пытается определиться по-новому, примкнуть к новой группе идентификации. Потому идентичность «можно представить как процесс, аналогичный процессу овладения иностранным языком (в отличие от языка родного)»⁴.

Идентичность меняется не только в моменты приспособления человека к новым жизненным условиям, но и в течение его жизни. Она зависит в том числе от его возрастных характеристик — психология человека меняется с течением времени. Как уже было сказано, поиски идентичности необязательно приводят к окончательному результату — сформулировать требования к идентичности достаточно трудно. Кроме того, человек может встретить сопротивление со стороны своего или чужого социума. Для достижения идентичности он должен овладеть многими культурными кодами.

Без них он не в состоянии воспроизвести идентификационный канон (Н. Н. Козлова).

Идентифицируя самого себя и других, человек опирается на уже сложившееся знание. Но отнюдь не всегда знание способствует узнаванию. Даже если человек знает, он необязательно узнает. Столкновение знания и узнавания не раз описано в мировой культуре. «Познание всякой вещи на своем пути сразу сталкивается с эдиповым затруднением. Эдип ведь все знал — но не узнавал. В самом деле: он знал, что в какой-то момент своей жизни убьет родного отца... Он также знал, что ему суждено жениться на своей матери»⁵.

Проблемы идентичности составляют существенный пласт в текстах культуры. Процесс идентификации развивается в них в самых разных направлениях. Для ранних эпох было необходимо определить внешние границы человеческого Я и отличить его от других. Для Средних веков, Ренессанса и барокко важно выявить позиции человека прежде всего по отношению к Богу, греху и добродетели. Это не значит, что эти эпохи не интересовались человеком внешним, но на первом плане, особенно в маньеризме и барокко, стоял образ человека раздвоенного, мятущегося, разрывающегося между добром и злом. Таким образом, его идентичность определялась соотношением земного мира и небесного. В комических жанрах активно действовала гендерная идентификация, ср. комедии У. Шекспира, пьесы русского любительского театра XVIII в., сюжеты которых основаны на средневековых и барочных европейских романах. Заведомо неустойчивые позиции человека в обществе позволяли полярно менять его положение — из бедняка он становился богачом, из нищего — царем, что происходило в нереальных измерениях и длилось недолго. Эти измерения чаще всего поддерживались мотивами сна и опьянения. Хотя и в реальный мир с его конкретностью переносились подобные метаморфозы, позволявшие человеку мгновенно стать другим в самых разных планах. Он и сам стремился стать неузнанным, изменить свое ролевое поведение. На этом стремлении строятся многие литературные и драматические сюжеты в XVIII в. Этот мотив знал и романтизм, не страшась его условности. Он есть, например, в драме Ю. Словацкого «Балладина».

Герои театра и литературы эпохи Просвещения появлялись уже с заданной идентичностью и практически не меняли ее. Развитие, т. е. смена идентичностей, им не было дано. Множественности решений

относительно идентичности героя не существовало. Герои, эти потенциальные Я, только что отделились от Мы, но не окончательно: Я еще не стало знаменательной единицей. «Становление *персоны*, отделение „Я“ от „мы“ при том, что едва „отпочковавшееся“ „Я“ помнит, чтит и припоминает бывшее и нынешнее „мы“, связано с ним тысячей крепчайших нитей, составляет проблематику позднего отечественного Средневековья, проблематику пред- и ранневозрожденческую. Для России это XVII — первая половина XVIII в.»⁶. Как и в предшествующие эпохи, герои просветителей идентифицировались как добродетельные и порочные, соотношенность их с системой религиозной этики подавлялась социальной идентификацией. Психологическая идентификация еще не появилась. Ее только предвещало открытие предличности (Г. В. Вдовин).

Это XIX век открыл психологическую идентификацию. Колебания человека относительно его собственного Я и других стали основным объектом художественного воспроизведения — герой постоянно задается вопросами Я/не-Я, Я/Он, стремится постичь мотивации других, проникнуть в их внутренний мир, хотя он также занят распознаванием окружающего его мира. Событийность, можно сказать, отступает здесь на второй план. Также герой пытается проникнуть в свою собственную сущность. Так как идентичность неустойчива, он снова и снова начинает процесс распознавания самого себя. Конечный результат этого процесса не всегда бывает очевиден, так как герой находится в становлении. Он видит себя по-разному и совмещает разные точки зрения на себя самого. Автор ведет читателя от одной фазы развития личности к другой, позволяя увидеть ее глубинные изменения. Герою редко удается во всей полноте постичь себя и другого — на пути к истинной идентификации всегда происходит ряд идентификаций ложных.

Во всей полноте психологическая идентификация раскрывается в романах Достоевского. Конечно, она не единственна и поддерживается многими другими, например, идентификацией социальной, как в романе «Подросток». Социальная идентификация велась и в плане абсурда, как в повести Гоголя «Нос». Майор Ковалев, лишаясь носа, утрачивает присущую ему социальную характеристику, нос же ее приобретает.

Литература XX в. особое внимание уделяет тому, как другие участвуют в процессе идентификации личности. Как говорил М. М. Бахтин, Я существует всегда для другого и с помощью другого. Оно

даже «прячется в *другого* и *других*, хочет быть только другим для других, войти до конца в мир других как другой, сбросить с себя бремя единственного в мире я (*я-для-себя*)»⁷. Ученый также считал, что этот другой участвует в становлении самоосознания, хотя писал и о том, что «взглянув на себя глазами другого, мы в жизни снова всегда возвращаемся в себя самих»⁸.

Литературным героям порой не удается «вернуться в себя». Взгляды других будто раздавливают их, лишают собственного Я. Вот как об этом рассуждает герой романа В. Гомбровича «Ферды-дурке»: «Проклятие человечества состоит в том, что существование наше на этом свете не терпит никакой четкой и устойчивой иерархии, что, напротив, все постоянно течет, переливается, движется, и каждый должен быть прочувствован и оценен каждым, и представление о нас людей темных, ограниченных и тупых не менее важно, чем представление людей умных, светлых и тонких. Ибо человек крепчайшим образом скован своим отражением в душе другого человека, даже если это и душа кретина»⁹.

Во все времена процесс идентификации строится на основе оппозиции свой/чужой. Эта оппозиция определяет этническую, конфессиональную, социальную (классовую) принадлежность человека. Чужой — это иностранец, пугающий своей непонятной речью, одеждой, манерами. Он всегда идентифицируется в мифологическом плане, притом не только в народной культуре, ср. образ ростовщика в повести Гоголя «Портрет». Аналогично воспринимается представитель иной конфессии. Он определяется через отрицание чужой веры. Чужой — представитель враждебного мира. Как классовый враг он появляется на страницах романов социалистического реализма. В современной массовой культуре чужой превращается в инопланетянина. Чужим человек становится, когда его внутренний мир и внешнее поведение строятся вне зависимости от общепринятых норм. Такой вариант чужого просматривается уже в романтическом противопоставлении героя и толпы, с которой герой никак себя не идентифицирует и которого толпа не признает.

Чтобы определить себя и другого, как и окружающий мир, человек использует самые разные способы. В культуре они отложились в виде устойчивых мотивов распознавания. Они суть проекция механизма идентификации, который среди культуuroобразующих механизмов — один из важнейших. Кратко остановимся на некоторых из этих мотивов.

Один из них — мотив узнавания, который необязательно лежит на поверхности. Уже Аристотель требовал, чтобы узнавание тонуло в перипетиях. «Узнавание, как показывает и название, обозначает переход от незнания к знанию, (ведущий) или к дружбе, или ко вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью. Лучшее узнавание, когда его сопровождают перипетии, как это происходит в Эдипе. Бывают, конечно, и другие узнавания; именно оно может, как сказано, случиться по отношению к неодушевленным и вообще всякого рода предметам; возможно также узнать, совершил или не совершил кто-нибудь (что-либо)» (Поэтика. XI. Ст. 1079–1081).

Мотив узнавания сопровождается противопоставленным ему и связанным с ним мотивом сокрытия. Идентификация объекта или человека часто представляется затрудненной. Эту затрудненность символизирует маска, скрывающая человека от других. Она, с одной стороны, отграничивает его как от других, так и от пространства, в котором он пребывает. С другой — может способствовать сохранению его собственного Я, индивидуальности.

Маска выступает в своем собственном виде, когда автор уводит своих персонажей на карнавалы и маскарады («Маскарад» Лермонтова). Обычно это происходит в литературе и театре Средних веков, Ренессанса, барокко. Мотив маски всплывает, как видим, и в эпоху романтизма, для которой чрезвычайно значимым был принцип отчуждения героя, проводившийся в самых разных аспектах. Серебряный век русской литературы наполнил мотив маски новыми смыслами.

Герой скрывается под самыми различными масками, стремясь остаться неузнанным. Он притворяется другим. Надевает маску социальную или психологическую. Маска не только приводит к путанице, порой трагической. Она сливается с лицом и даже заменяет его. С помощью маски также можно передать безличность человека, как это сделал художник В. В. Дмитриев при постановке оперы Шостаковича «Нос». Он «нашел чрезвычайно резкое образное решение для выражения такой абстракции, как социальный статус, воплотив ее в маске. Потеря маски равна гибели человека, что было очень близко к реалиям жизни конца 20-х — начала 30-х годов»¹⁰. Лишиться маски — значит не только открыться, но и погибнуть в социальном плане.

Нетерпимость к маске, стремление к истинной идентификации другого запечатлены во фразеологическом обороте — срывание всех

и всяческих масок. Тогда центр тяжести с маскированного переносится на его окружение — мотив сокрытия заменяется противопоставленным ему мотивом разоблачения¹¹. В функции маски выступает костюм, меняющий внешний вид и социальный статус человека. Он же служит его распознаванию (Р. М. Кирсанова).

Итак, герой может скрывать свою идентичность и стремиться к ложной идентификации со стороны других. Они же пытаются верно его распознать, в чем им помогают бесчисленные аксессуары. Уже герои античных романов идентифицировались через аксессуар. У такого способа идентификации долгая жизнь. Невзирая на его полную условность, А. Н. Островский вводит его в пьесу «Таланты и поклонники», где мать узнает своего давно оставленного сына по медальону. Подобные аксессуары помогают соединиться персонажам современного кинематографа и массовой литературы или, напротив, — опознать чужого, врага. Включается в механизм распознавания телесный код¹² — шрам, родимое пятно многое могут сказать о герое, например, раскрыть его родственные связи, которые традиционно являются объектом идентификации.

Также портрет, зеркало — это знаки идентификации. Портрет и зеркало здесь неслучайно стоят рядом. «Всякая портретная форма, являющая заместителя, вне зависимости от степени сходства уподоблялась зеркалу. Сближение портрета и зеркала — не поэтическое уподобление, но семантическое тождество, рожденное функцией замещения, поскольку изображение, представляющее за изображенного, равное ему, мало чем отличается от зеркальной амальгамы, отражающей „оригинал“ и воспроизводящей персону»¹³.

Чрезвычайную трудность в процессе идентификации представляет похожесть или полное сходство объектов. Также сложно ответить на вопрос *кто есть кто*, когда объектом распознавания выступает пара не различимых между собой героев. Двойничество несет в себе архаические значения опасности, присутствующие и в культуре позднего времени. Например, тема двойничества особенно занимала Блока: «Много двойников развелось, постоянно душа тянет руку к другой душе — полуподобной себе, полувраждебной. Но ведь тут есть радость, хотя и проклятая»¹⁴. Поэт явно связывал двойничество с потусторонним миром: «В этом мире с нами близки ведь наши двойники; так порой ощутительно близки, что иногда кажется — вдруг становишься дряхлым и старым, и руки морщи-

нятся, и дрожит какой-то неверный посох, а ищешь вокруг кого-то слабыми, жалкими, слезящимися глазами; это-то они и проходят»¹⁵. Однажды Блок прямо назвал двойников демонами: человек, посвятивший себя искусству, «полон многих демонов (иначе называемых „двойниками“), из которых его злая творческая воля создает по произволу постоянно меняющиеся группы заговорщиков. В каждый момент он скрывает, при помощи таких заговоров, какую-нибудь часть души от себя самого. Благодаря этой сети обманов... он умеет сделать своим орудием каждого из демонов, связать контрактом каждого из двойников»¹⁶.

Двойники подвергаются идентификации и в настоящее время, пусть и в сниженном виде: в коммерческой массовой культуре двойниками, например, выступают близнецы, не знающие о существовании друг друга, персонажи, сделавшие пластическую операцию, чтобы стать похожими на другого.

Очевидно, что поиски идентичности касаются не только героя. Могут они быть направлены на его действия, непонятные для персонажей, на отдельные сюжетные ходы. Тогда персонажи, а также читатель разгадывают загадку, распутывают клубок ложных идентификаций — чаще всего это происходит в жанре детектива, выросшего из приключенческого романа. Авторы детективов всегда предпочитают развитие акционального плана произведения. Они редко сосредотачиваются на психологических характеристиках своих персонажей и характеризуют их через поступок, мотивация которого бывает скрыта. Это дает возможность участникам действия производить самые различные идентификации уже произошедшего, по-разному предполагать, что случится в будущем. Так детектив ведет читателя по ложному следу, заставляя его неверно идентифицировать как героев, так и отдельные сюжетные ситуации.

Иногда количество ложных идентификаций, которые то признаются верными, то отвергаются, представляется излишними. Кажется, что автор не знает меры и готов представлять истинное ложным по самым незначительным для развития сюжета поводам. Бесчисленные мнимые идентификации касаются второстепенных линий сюжета и ведущих их персонажей, которые позднее могут и не появляться на страницах романа. Но все же они не случайны. На самом деле эти излишние идентификации маркируют жанровую принадлежность текста, в котором присутствуют, а также замедляют движение сюжета, уводят читателя от верного пути. Детектив

всегда полон тайн и загадок, первостепенных и второстепенных. Первостепенные находятся как бы в раме избыточных идентификаций, практически не влияющих на развитие центральной линии сюжета. Он создает фон, на котором происходит разгадывание и распутывание детективных загадок и тайн.

Существуют не только проблемы идентичности литературного героя и способы его идентификации. Сами тексты также подлежат идентификации, проверки на идентичность. В этом состоит один из существенных подходов к ним. Идентичность текста определяет поэтика той эпохи, в которой он существует (или существовал). Такой вид идентичности определяет статус текста в культуре. В разные эпохи она строится на разных основаниях.

Например, в древнерусской культуре текст стремится к идентичности с предшествующими ему. Писание по образцам — норма для того времени. Тогда еще не было свода правил, по которым создавалось произведение. Перед автором был образец. Он должен был идентифицировать с ним свое произведение, оттолкнуться от него и одновременно подражать ему. Сочинение по образцам можно описать как повторение уже известного, не подлежащего изменению, как умножение «готового» слова. Писание по образцам во многом объясняется сакрализацией письменного слова, свойственного Древней Руси. Это слово целостно и неизменно, так как несет в себе истину. Эти свойства слова переносятся на текст, который воспринимается целиком и не подлежит разложению на отдельные элементы.

В выборе образца автор был относительно свободен, но отход от образца воспринимался негативно и свидетельствовал о неподготовленности автора к литературному труду. Не следует полагать, что писание по образцам выдерживалось идеально. Автор мог отступать от них, но не очень далеко. Принципиальные отклонения от образца были невозможны. Зато автор имел право сократить предписанный ему образец. Например, из посланий порой выпадали целые блоки, что существенно их не меняло. В целом благодаря идентификации с образцом литература оставалась статичной. Ее тексты воспринимались как заданные и законченные, как первоначальное явление.

Все древнерусское искусство стремилось к воспроизведению, но не к развитию. Сакральная его линия продолжалась и в дальнейшем. В иконописи «старые тексты продолжают „проектировать“ человека в соответствии с заложенными в них логиками го-

сударственного мессианизма, но с другой стороны... они не только не преодолевались, но получали дополнительную плотность и вес, опускаясь на самое дно сознания»¹⁷. Итак, древнерусский текст идентифицируется в опоре на целое.

Так как тексты вторили один другому, возникали особые отношения образца и копии. Копия сохраняла семантическую нагрузку образца и никогда не считалась подделкой (И. Бусева-Давыдова). Можно сказать, что так тиражировался образец, формальные признаки копии не принимались во внимание. Такова ситуация в сакральном круге культуры. Отношения копии и подлинника иначе выглядят в культуре светской, особенно в те эпохи, когда на первом плане оказывается индивидуальный стиль автора. Тогда копия воспринимается как вторичная и мнимая. Она отвергается и преследуется — ведь имя автора уже заняло свои твердые позиции. Тем не менее копия стремится занять место оригинала, присвоить его себе, объявить себя оригиналом, что вызывает ряд культурных конфликтов. Отношения копии и оригинала, следовательно, строятся на основе механизма идентификации, который действует в разные эпохи различно. Этот механизм может стать основой для построения текста внутри текста, который может быть мистификацией, о чем пишет Д. Рицци¹⁸. Автор среди подобных текстов выделяет текст-подделку. Подделки могут приписываться вымышленным авторам и иметь конкретные приметы известных литературных произведений.

Вернемся к писанию по образцам, чтобы сказать о том, что постепенно оно превратилось в набор повторов, в собрание цитат, на что указывали сами авторы, например, Иоанн Максимович: «Не туне писася, от многих собрася». Тексты начали освобождаться от идентичности с образцом, что произошло с появлением риторики. Теперь идентичности следовало добиваться в опоре на правила, свод которых можно представить как схему, заранее разобранную на части, как каркас, поддерживающий новый текст — если этого каркаса не будет, текст лишится своего статуса в системе культуры и просто развалится.

Древнерусские книжники, даже знавшие риторику, отвергали ее, так как она, с их точки зрения, нарушает священную незыблемость и неразложимость слова и, следовательно, текста. Но риторика вошла в свои права. Теперь текст подвергался анализу, чего не было при следовании образцам, которые — как мы уже сказали — воспринимались целостно. Автор в эпоху риторики не прово-

дил анализ самостоятельно. Он был ему предусмотрительно задан сводом правил и вдобавок объявлен нормой. Автору оставалось усвоить эти правила, а затем применить на практике. Следовательно, он имел перед собой не готовый образец, а правильно построенную модель текста. Он идентифицировал свое произведение именно с ней, а не с неким идеальным текстом. В данном случае текст идентифицируется не с другим текстом, а с правилами построения текста вообще, т. е. он порождается в опоре на расчлененную структуру.

Эти виды идентичности — по образцу и по правилам — сосуществовали довольно длительное время, так как в сакральном круге культуры писание по образцам продолжалось. В дальнейшем началось движение в сторону индивидуализации письма. Риторика утратила свое значение. Ее влияние проявлялось, по словам А. В. Михайлова, уже лишь в сфере второстепенной, затрагивало внешний слой текста.

В XIX в. авторы уже не подражали один другому. Подражание осуждалось и считалось эпигонством. Авторы не выполняли общих для всех правил и находили свои собственные средства художественного выражения. Это не значит, что они окончательно отвлеклись от чужих текстов. Напротив, они налаживали с ними отношения с помощью цитаты, в чем также сказывалось стремление к идентификации.

Через цитату выявляются очертания того культурного пространства, в которое автор стремится поместить свой текст. Если цитата дается в ироническом плане, то значит, автор, напротив, манифестирует свое противостояние другим текстам. Цитата в состоянии поднять ранг литературного произведения, приблизить к сакральному или ввести его в смеховую зону культуры. С цитатой ведется разноплановая литературная игра. Она не изолирована в тексте, а спаяна с ним. Следовательно, она вбирает в себя новые смыслы.

Оперируя цитатами, автор расставляет читателю и исследователю «ловушки». Их знания литературы и, шире, культуры должно быть достаточным для того, чтобы не оступиться и не попасть в эти «ловушки», ср. «Улисс» Джойса, «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева. Цитата необязательно бывает точной. Неполной и измененной приводят ее постмодернисты и всегда в большом количестве. Они практически выстраивают своего рода центоны. В случае с цитатой текст идентифицируется в широком смысле слова — как

принадлежащий некоему литературному направлению, эпохе в целом или дискутирующий с ними. Цитата многое может сказать и об авторе.

Относительно текста существует еще один важный вариант идентификации. Текст находится в динамических отношениях с автором и читателем, в них вмешивается и литературный герой. В этих разнонаправленных связях решается вопрос об идентичности автора и героя, героя и читателя, автора и читателя.

Образ автора способен распадаться, так как автор, создающий текст, отличается от образа автора, присутствующего в тексте. М. М. Бахтин различал автора первичного и автора вторичного. «Создающий образ (то есть первичный автор) никогда не может войти ни в какой созданный им образ»¹⁹, следовательно, и в образ автора, реконструируемый непосредственно на основе текста. Тем не менее читатель зачастую не отличает воображаемый образ автора от самого автора, приписывает последнему черты автора воображаемого. Такое совмещение автора реального и воображаемого характерно и для психологического направления в литературоведении.

Порой автор заранее скрывается от читателя, запутывает его, предлагая ложную идентификацию авторства, используя псевдонимы. Известно, что польский поэт эпохи романтизма З. Красиньский или не подписывал свои произведения, или использовал имена других литераторов. Однажды одно и то же произведение он приписал сразу трем авторам. М. Янион считает его самым замаскированным автором эпохи романтизма²⁰. Французский писатель XX в. Б. Виан вместо своего имени ставил имя вымышленного им Салливана.

Автор не только преднамеренно скрывает свое имя. Когда он называет себя, тем не менее в тексте он предлагает иной вариант авторства. Так он отчуждается от своего произведения, естественно, в игровом плане. Он делает вид, что занят пересказом, что публикует чужой текст. Так поступил Ч. Мэтьюрен в своем романе «Мельмот-Скиталец». Этот же прием использовал Я. Потоцкий, что и заявил в названии своего романа: «Рукопись, найденная в Сарагосе». Текст отдается другому повествователю или рассказчику во вставной новелле, в ссылке на воображаемого незнакомца, на его дневниковые записи. Так автор настаивает на своей ложной идентификации. Ему неважно, верит ему читатель или нет, так как он ведет с ним игру.

Читатель зачастую идентифицирует автора с героем, что чаще всего происходит при восприятии поэзии. Лирическое Я героя воспринимается тогда как авторское Я, которое никогда полностью не налагается на созданный автором образ. На самом деле автор находится с героем в отношении «напряженной вненаходимости» (М. М. Бахтин). Он видит героя целостным и завершенным и не соприкасается с ним даже в том случае, когда в произведении есть автобиографические черты. Польский исследователь Ст. Росек не столь резко отодвигает автора от героя. Он полагает, что автор и герой, действительно, разъединены, что между ними существует граница. Но для польского исследователя главное состоит в том, что вокруг этой границы, в том пограничье, где готовы встретиться автор и герой, ведется постоянная игра, передаваемая в том числе лингвистическими средствами²¹.

Читатель, как известно, занимает важнейшую позицию по отношению к тексту. Погружаясь в него, он его заново «оживляет», прочитывает по-своему, что и дало возможность Р. Барту говорить о смерти автора и ставить на первый план именно читателя. М. М. Бахтин подчеркивал, что читатель, «слушатель никогда не равен автору. У него свое, *незаместимое место* в событии художественного творчества; он должен занимать особую, притом *двустороннюю позицию* в нем: по отношению к автору и по отношению к герою, и эта позиция определяет стиль высказывания»²².

У читателя возникают сложные отношения с героем. Он сам охотно становится на его место, идентифицируется с ним, особенно в те эпохи, когда книга становится образцом для выстраивания жизненного поведения, что отражено на страницах «Евгения Онегина»: «Воображаясь героиней / Своих возлюбленных творцов / Кларисой, Юлией, Дельфиной, / Татьяна в тишине лесов / Одна с опасной книгой бродит, / Она в ней ищет и находит / Свой тайный жар, свои мечты, / Плоды сердечной полноты, / Вздыхает и, себе присвоя / Чужой восторг, чужую грусть, / В забвеньи шепчет наизусть / Письмо для милого героя...»

Известно, что романтическая культура предполагала подобный тип отношения к литературе. М. М. Бахтин, явно опираясь на современный ему тип восприятия текста, не одобрял такую читательскую позицию. Он считал, что она вызвана «нехудожественным» чтением, что такие читатели подменяют художественное восприятие «мечтой, но не свободной, а predetermined романо́м, пассивной мечтой, причем читатель вживается в главного

героя... переживает его жизнь так, как если бы он сам был героем ее»²³.

Аналогичной идентификации, по мнению некоторых исследователей, добиваются современные концептуалисты: «В какой-то момент зритель невольно (или вполне осознанно, из любопытства) может встать на место персонажа и взглянуть на все происходящее глазами любого героя»²⁴. Обычно такой вид идентификации предпочитает массовая культура, предлагая как некий образец не только художественный образ, но и, например, образ актера, его создавшего. Да и сам актер желает быть узнаваемым, потому зритель идентифицирует себя не только с героем, но и с актером в образе героя. Так в сознании воспринимающего искусство синтезируется образ актера и роль, им исполняемая.

Р. А. Борецкий в работе «Осторожно — телевидение» пишет о действии механизма идентификации в процессе, который можно назвать неявным (неосознанным) сближением зрителей и героев телеэфира. «Экранный персонаж давно уже стал образцом для массового подражания. Как вести себя, как произносить слова и строить речь, искать и находить выход из непростых ситуаций... вообще, как и для чего жить в этом, уже нашем, реально осязаемом мире», зритель учится на примерах, подаваемых с телеэкрана. ...Человека влечет прежде всего к себе подобным: располагает к себе, вызывает симпатию, сопереживание такой экранный герой, в котором угадывается некто, похожий на тебя, на твоих близких, на твою судьбу»²⁵.

Итак, процессы идентификации в культуре многослойны и противоречивы. Они касаются всего многообразия мира. Его явления в разные эпохи идентифицируются различно благодаря развитию точных и естественных наук, высвобождающих мир из-под власти мифа, который при этом продолжает занимать свое место в культуре.

Точно так же процессы идентификации чрезвычайно важны для человека, который стремится достичь идентичности и меняет ее с течением временем. Делает он это неосознанно или, напротив, целенаправленно, испытывая давление со стороны общества. Человек сам бывает заинтересован в том, чтобы опереться на мнение о себе других. Так он поддерживает свою самооценку или, напротив, утрачивает представление о себе как о представителе социума, как о профессионале и пр. Так как человек занимает в мире и в обществе не одну-единственную позицию и в зависимости от времени и мес-

та, в котором он пребывает, выступает в разных ракурсах, то вариантов идентичности он имеет несколько. Хотя существует мнение, что во всех случаях идентичности обязательно проступает хотя бы одна характерологическая черта человека. Также его внутренний мир переживает значительные изменения не только под воздействием внешних факторов, в результате чего меняется его личностная идентификация.

Тексты культуры не застывают в своей идентичности, так как по-разному воспринимаются читателями различных социальных групп и разной ментальности. Они заново прочитываются исследователями, идентифицируются в зависимости от поэтики той эпохи, в которую были созданы. Принципы их идентичности различны, потому к ним следует применять только им соответствующий инструментарий.

Вокруг текстов и внутри них выстраивается сеть отношений автора, читателя и героя, которые основаны на механизме идентификации. Он действует относительно автора, которого читатель готов воспринять как литературного героя. Литературный герой, в свою очередь, оказывает воздействие на читателя. Читатель пытается идентифицироваться с ним. Механизм идентификации действует и в отношениях автора с исследователем. Как полагает М. М. Бахтин, точная идентификация — это конечная цель исследователей в области естественных наук. Для гуманитариев она состоит в преодолении «чуждости чужого без превращения его в чисто свое»²⁶. Глубина проникновения исследователя в это «чужое» роднит его с художником, т. е. автором.

Авторы внутри текста проводят многочисленные операции идентификации, сталкивают ложные идентификации и истинные — их объектом прежде всего выступает герой, но не только. При этом они отнюдь не стремятся к единственной и точной идентификации. Идентификации различного вида наслаиваются одна на другую, вступают в противоречия, продолжая быть неотъемлемыми одна от другой, как бы свидетельствуя о непознаваемости мира и человека. Потому литературный герой не достигает однозначной идентичности. Исключением является герой массовой культуры, где человек принципиально однозначен. Идентичность героя вообще ускользает от читателя, так как зачастую бывает затруднена. Совершенно необязательно, что идентификация ведется в тексте последовательно и окончательно — автор может оставить читателя наедине с проблемой идентичности чего бы то ни было. На это он имеет право как

художник. Как пишет О. М. Фрейденберг, в искусстве «самое основное состоит в мелькании правды и обмана, в игре мнимого и настоящего, в подсовывании одного вместо другого»²⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Козлова Н. Н. Советские люди. Сцены из истории. М., 2005. С. 308.

² Цивьян Т. В. Взгляд на себя через посредника: «Себя, как в зеркале я вижу...» // Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 12.

³ Козлова Н. Н. Советские люди. С. 237.

⁴ Там же. С. 280.

⁵ Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968. С. 24.

⁶ Вдовин Г. В. Персона — Индивидуальность — Личность. Опыт самосознания в искусстве русского портрета XVIII века. М., 2005. С. 27.

⁷ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 352.

⁸ Там же. С. 17.

⁹ Гомбрович В. Фердидурка // Витольд Гомбрович. Космос. СПб., 2001. С. 37.

¹⁰ Струтинская Е. И. Маски в театре и живописи В. В. Дмитриева // Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков. М., 2000. С. 243–244.

¹¹ Сергеева Т. В. Маска в советской кинокомедии // Там же. С. 287.

¹² Буркхард Д. Шрам. Археология литературного мотива // Телесный код в славянской культуре. М., 2005. С. 77.

¹³ Вдовин Г. В. Персона — Индивидуальность — Личность. С. 76.

¹⁴ Блок А. Собрание сочинений. В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 185.

¹⁵ Там же. С. 32.

¹⁶ Там же. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 429.

¹⁷ Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Иконное дело в императорской России. М., 1995. С. 58–59.

¹⁸ Рицци Д. Вымышленный текст и мистификация: заметки об одном рассказе Владимира Набокова // Язык. Личность. Текст. М., 2005. С. 932.

¹⁹ Бахтин М. М. Эстетика... С. 353.

²⁰ Janion M. Zdarcie maski z lic // Maski. Т. II. Gdańsk, 1986. S. 194.

²¹ Rosiek St. Dzieło sztuki jako maska // Maski. Т. II. S. 238.

²² Волошинов В. Н. Слово в жизни и слово в поэзии. Цит. по: Примечания С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова // Бахтин М. М. Эстетика... С. 412.

²³ Бахтин М. М. Эстетика... С. 28.

²⁴ Лазебникова И. А. Автор и герой. Проблема презентации персонажа в творчестве Ильи Кабакова // Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков. С. 277.

²⁵ Борецкий Р. А. Осторожно — телевидение. М., 2000. С. 91.

²⁶ Бахтин М. М. Эстетика... С. 371.

²⁷ Фрейденберг О. М. Миф и театр. М., 1988. С. 38.

**Языки культуры
как средство
идентичности**

Маска как элемент культуры

Маска является одним из важных элементов культуры всех известных науке обществ и традиций. Роль маски (или с ней функционально сходных способов изменения лица с помощью косметики, татуировки, пластических операций) различна в зависимости от социальных, исторических, географических факторов. Но в какой-то мере маска всегда присутствует. Способность к изготовлению и применению маски или ее аналогов может быть признана одним из универсальных человеческих свойств. При сопоставлении функций и обликов масок в разных, часто удаленных друг от друга областях выявляются сходства, которые могут объясняться как типологически — параллельными путями развития, — так и взаимовлияниями, начинающимися в ранний период. Поэтому изучение масок представляет интерес для сравнительного анализа разных ареалов мировой культуры в их взаимосвязи.

Маска и семиотика культуры. Маска как знак

В этой статье маска как один из важных элементов культуры рассматривается прежде всего с точки зрения теории знаков — семиотики. Разработка этой последней является одним из главных достижений гуманитарной науки минувшего, XX века. Знак — это доступный одному (или нескольким) из наших органов восприятия (ушам, глазам) материальный объект, который сообщает нечто, отличное от себя самого, передает какое-то содержание или смысл. В случае маски доступный глазам зрительный ее облик представляет собой означающую сторону знака, а другую — означаемую сторону знака, значение маски, составляет ее социальная и индивидуальная функция. Человеческая культура использует не только знаки, находящиеся вне человека (как слова устного и письменного языка), хотя

и им порожденные, но и знаки, состоящие из отдельных частей тела и движений человека или животного (жесты) и, наконец, отдельных людей и животных как знаки. В этом последнем случае оказывается нужным сообщить с помощью особого, дополнительного знака, под какую общую или частную категорию подводится тот или иной человек. Для выполнения этой функции и служит маска. С ее помощью человек может оказаться воплощением божественного или демонического начала, приобщиться к миру зверей, теней или духов, а то и войти в человеческий мир, но при этом стать иной личностью, вовсе непохожей на того, кто под маской. Если маска не совпадает с какими-либо качествами того человека, который ее носит, то она помогает ему создать в ритуале, в театре или в необычных формах поведения (например, шутовского или бандитского) образ другого человека. Но она же может помочь в сохранении и продолжении его собственных черт, даже и тогда, когда человек умирает. Судя по известным сейчас данным археологии, эта функция засвидетельствована наиболее древними находками (другие функции могли существовать еще раньше, но следы их не сохранились).

От натурального макета к маске. Органопроекция

Типологически ранними являются формы преобразования скелета лица умершего, известные по древним археологическим памятникам, таким как минусинские. Для описания этих архаических прообразов маски представляется целесообразным использовать понятие «натурального макета», введенное в работах Столяра о происхождении искусства. Согласно этой теории, самые ранние образцы того, что позже становится искусством, можно видеть в таких композициях, которые представляют собой аранжировку частей тела убитого на охоте животного. По сути это явление, достаточно давно описанное в трудах по первобытному искусству, охоте и магии, типологически близко к принципам инсталляции в современном авангарде. На архаизм подобных приемов современного искусства обращал внимание С. М. Эйзенштейн¹, к пониманию маски у которого мы вернемся в дальнейшем.

Для первоначальных прототипов маски в архаическом обряде и ритуале, ему предшествующем, характерно рассечение животного с выделением отдельных его частей (их стандартный порядок по отношению к ряду древних индоевропейских традиций на основе работ по древним мифопоэтическим текстам выявлен Стефани Дже-

мисон и ее последователями²⁾). Для самых ранних традиций особенно существенно ритуальное отделение головы. Она может сама по себе служить знаком целого (принцип «часть вместо целого», *pars pro toto*, особенно важный для первобытного мышления с его логикой партиципации по Леви-Брюлю). В нашумевшей недавней находке изолированной и оттого хорошо сохранившейся палеолитической пещеры на юге Франции особенно интересной деталью представляется отдельный медвежий череп, стоявший на естественном постаменте в виде выступа скалы. Эта архаическая инсталляция согласуется с другими археологическими данными, позволяющими возвести к очень глубокой древности культ медведя, пережиточно сохраняющийся до нашего времени, например, у кетов и нивхов, а в совсем недавнем прошлом бывший одной из самых заметных примет повседневной жизни айнов — древнего населения острова Хоккайдо. Поздним выражением этого культа являются медвежьи маски у многих народов, в частности, сибирских. Такое же движение от рассеянного туловища животного, деформирующего его структуру, до обрядовой зооморфной маски прослеживается или реконструируется по отношению к некоторым другим зверям.

Натуральный макет в смысле Столяра может быть предположен и как главное объяснение тех прообразов маски, которые можно видеть в минусинских и им подобных погребальных комплексах. Их основное отличие от натуральных макетов Столяра состоит в использовании костей человеческого черепа, а не части скелета животного.

Появление маски вместо натурального макета связано с явлением, которое о. Павел Флоренский назвал органопроекцией. Культура вырабатывает такие орудия и приспособления, которые по своей функции соответствуют определенным частям тела. В рассуждении на эту именно тему Нильс Бор приводит в качестве примера палку, которая выполняет ту же функцию, что и рука. Маска с точки зрения органопроекции представляет собой аналог лица. Но — в отличие от лица — маска находится в свободном отношении к телу и личности человека. На техническом языке философии языка и этнологии такое отношение называется отчуждаемой принадлежностью: в отличие от лица, которое в каждый данный момент является неотъемлемой частью своего владельца, маска только временно и непрочно связана с тем, кто ее носит.

Наличие или отсутствие неотчуждаемой принадлежности представляется главным отличием маски от такого близкого к ней сред-

ства идентификации с социальной группой, как татуировка. Орнамент, который характеризует, например, татуировку племен Бразилии, исследованных в тех ранних работах Леви-Строса, которые были им выполнены, когда он сам жил в Бразилии, обладает той же принудительностью, которая отличает маски с аналогичной функцией отождествления лица с членом социальной группы. Но татуировка рассчитана на длительное пользование: не предполагается, что ее носителю понадобится другая татуировка, заменяющая данную, — она дается раз и навсегда. Ритуальная маска может иметь сходную с татуировкой функцию, но ее выполнение ограничивается тем временем, которым располагает ее носитель.

Погребальные маски

Предполагается, что минусинские макеты человеческих лиц исполняли роль, близкую к функции погребальных масок. Когда маска обнаружена в погребении, это с несомненностью указывает на ее связь с погребальным обрядом, но характер такой связи меняется в зависимости от типа погребения, деталей обряда и т. п.

В Восточном Средиземноморье в IV–II тыс. до н. э. обнаруживаются сходные черты в погребальных масках социально значимых лиц (вождей или царей), где в качестве материала используется золото. С этой точки зрения можно сопоставить не только микенские маски царей и известные египетские образцы типа знаменитой маски фараона Тутанхамона (период, прямо следующий за Амарнским), но и относящиеся к более раннему периоду маски остающейся загадкой древнебалканской культуры, прежде всего найденные в Варне и в других центрах этой культуры на территории Болгарии³ и сопредельных стран. Чисто типологическое объяснение наблюдаемых далеко идущих сходств едва ли возможно. Скорее речь может идти о постепенном распространении культурного обычая, связанного с двумя процессами: далеко зашедшей социальной дифференциацией и с развитием металлургии золота.

В Древнем Египте самые ранние погребальные маски царей известны начиная с V династии (середина III тыс. до н. э.). К собранию Голенищева в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина принадлежит замечательная раскрашенная маска царя Пиопе II (VI династия, царствование Ментесу/а II) из остатков погребального инвентаря в его пирамиде в Саккара. Полагают, что маска, изображающая его привлекательным молодым человеком,

была изготовлена после смерти Пиопе II, скончавшегося в возрасте около 100 лет. Поэтому о портретном сходстве едва ли может идти речь: совпадение со столь же низко (вплотную к переносице) посаженными глазами на одном из портретов этого царя в детстве может объясняться стилем времени⁴. Как и по отношению к другим египетским изображениям в погребениях, можно думать о том, что в масках сказывается специфически египетский подход к индивидуализированным и условным портретам⁵.

Основное предположение, которое можно было бы сделать по отношению к погребальным маскам разных культур, состоит в допущении, что маска так или иначе соотнесена с миром мертвых. Она может сама охранять покойного в этом новом мире, может служить знаком этого мира, где она заменяет прежнее лицо человека, наконец, она может символизировать одного из постоянных обитателей этого мира. Выбор из этих (и некоторых других) возможностей следует делать на основе других данных о заупокойном культе.

В отличие от других масок, погребальные, как правило, воспроизводят черты человека (а не зверя или фантастического звероподобного существа) и поэтому существенны для генеалогии портрета.

Зооморфные маски

Выше на примере, касающемся медвежьего культа, намечена цепь трансформаций, от инсталляции натурального макета или его части-головы ведущая к использованию зооморфной маски. Значимость этого вида масок в большинстве традиций зависит от роли животных-тотемов (часто, но не всегда связанных с охотничьими представлениями). В основе многих ритуалов тотемного характера лежит представление о тождестве человека (ради которого совершается ритуал) животному⁶. Это тождество может быть выражено посредством зооморфной маски.

Одной из важных функций зооморфных масок является устрашающая. Во время инициации роль маски состоит в символизации опасности, воплощаемой животным. Универсальный характер обряда инициации и его центральная роль в других ритуалах⁷ позволяет предположить, что устрашающая роль маски в этом обряде не только восходит к глубокой древности, но и могла быть общей для разных групп, составлявших древнюю область обитания человека.

Дальнейшее развитие применения зооморфных масок ведет к появлению специальных танцев, связанных с каждым из соответст-

вующих тотемных животных, по которым эти танцы называются (у хеттов и других народов Малой Азии, а также в таких центрально-азиатских традициях, как тохарские, в этом, как и во многих других случаях, воспроизводящих скорее всего индийский прототип).

Особый случай использования зооморфной маски представляет ее применение к другим животным, а не людям. У горно-алтайских скифов в Пазырыке обнаружены олени маски, надевавшиеся на коней. Существенно то, что это происходило в погребальном обряде. С ним могло быть связано символическое перенесение покойника на север, где оленя в области вечной мерзлоты разумнее использовать для транспорта, чем лошадь. Семантический сдвиг (аналогичный возможному в естественном языке) происходит между двумя домашними животными в семантическом поле, образованном зрительными символами и названиями этих и других домашних животных.

Маски мифологических существ

Достаточно рано документированы маски, комбинирующие черты разных животных (иногда и людей) в фантастическом образе, соотносящемся с одним из мифологических существ. Иногда эти существа могут условно называться именами животных, но их внешний вид настолько деформирован, что их нельзя считать зооморфными.

На северо-западном берегу северной Америки у индейских племен группы сэлиш и их соседей распространены маски мифологических существ, общую характеристику которых дал Леви-Строс в одной из последних своих книг, посвященной этим маскам: «Гораздо более крупные, чем лицо, эти маски округлены сверху, но их боковые стороны, сначала искривленные, сближаются или становятся параллельными или даже наклонными друг к другу; таким образом, последняя треть приблизительно принимает вид прямоугольника или перевернутой трапеции. По нижнему краю небольшое основание совершенно горизонтально, как если бы маску отпилили с основанием, изображающим осевшую нижнюю челюсть, в середине которой свисает большой язык с вырезанным на нем барельефом либо раскрашенный красным. Примерно на треть высоты маски выступает верхняя челюсть. Непосредственно сверху — нос, часто указанный схематично, либо даже отсутствующий, а чаще всего замещенный приставленной птичьей головкой с открытым или закрытым клювом; две или три похожих головки

возвышаются сверху маски подобно рогам. По вариациям в форме носа, в том числе и расположении рогов различаются разные типы масок, названные: Бобр, Крохаль, Ворон, Сова и Весенний Лосось. Но каков бы ни был этот тип, общая форма остается одинаковой, как и форма глаз в виде двух деревянных цилиндров, вырезанных из того же куска, либо приставленных и сильно выступающих из орбит»⁸. Форма этих масок вызывает недоумение ученого, озадаченного и в изумлении спрашивающего: «для чего этот широко открытый рот, эта отвисшая нижняя челюсть, выставляющая огромный язык? Для чего эти птичьи головки, по видимости не связанные с остальным и расположенные совсем иначе? Для чего эти выступающие глаза, образующие инвариантную черту всех типов? Отчего, наконец, этот демонический стиль, не сходный ни с чем в соседних культурах и даже в данной, где он зародился?»⁹. Мифы о происхождении этих масок различны: одни группы индейцев считают, что предки масок упали с неба, другие полагают, что они получены от водяных духов. В любом случае их природа чудодейственна и окружена мифами. Выступающие глаза связаны с тем, что эти маски нельзя ослепить.

Фантастические маски этого рода используются во многих более поздних традициях. Хотя, как в Тибете, у бурят, на Шри-Ланке и в Японии эти (отчасти напоминающие друг друга в каждой из названных областей) маски соотносятся с народными вариантами буддийских верований, их происхождение изначально не связано с ранним буддизмом. В каждом из ареалов распространения речь идет о явлении массовой культуры, тяготеющей к наглядным образам оккультного или магического содержания.

Маска архаического театра: античность и театр Но

Давно замеченное сходство ритуала с театром, в самое недавнее время детально изученное Тернером, особенно наглядно прослеживается в самых истоках античного театра. В растущей литературе о Дионисе показано, как элементы его культа (включая и маски как самого бога, так и его приверженцев) включились в процесс «рождения трагедии» (слова знаменитой книги Ницше). В этом частном случае кроме зооморфных образов (о роли которых говорит уже сама народная этимология греческого названия трагедии, повторенная в русском заглавии книги Вагинова «Козлиная песнь») на первый план выступают вегетативные: давнишняя догадка Анненского (в

одном из его эссе к его же переводам Еврипида) о значении древне-малоазиатского образа, где Дионис неотделим от опутывающей его ливы, подтверждена последними изысканиями о непосредственном источнике греческого бога — лувийском боге винограда и вина, чьи вегетативные образы на рубеже I и II тыс. до н. э. сопровождалась иероглифическими лувийскими надписями¹⁰.

Такой вегетативный образ можно было бы считать аналогом зооморфной маски, где место звериного компонента занимает растение.

Театральные маски, часто фиксирующие одно эмоциональное состояние (скажем, ужаса) человека, в последних веках до н. э. широко распространяются по всему Восточному Средиземноморью и Черному морю. Они связаны с тремя последовательными волнами колонизации — финикийской (в том числе позже и карфагенской, вовлекшей и Западное Средиземноморье в свою орбиту), греческой и этрусской. Их эстетическая функция состоит прежде всего в стандартизации способов передачи человеческого лица. Можно думать, что именно в восточно-средиземноморском ареале в связи с театральной маской формируется представление о роли и личности. На это указывает этимология этрусского *fersu* «маска» из греческого, откуда и лат. *persona* и позднейшие названия персональности, индивидуальности, личности¹¹.

Несомненна значительная типологическая близость масок японского театра Но и способов их использования, с одной стороны, и масок античного театра — с другой. Теоретически в духе широких сравнительных сопоставлений можно было бы говорить о наличии промежуточных звеньев между ними, так как греческий театр эллинистической поры повлиял на древнеиндийский, который, в свою очередь, способствовал развитию буддийских драматических представлений на основе сюжетов джатак в Центральной Азии. Но прямое сопоставление центрально-азиатских буддийских сюжетов с японскими возможно лишь в ограниченном числе случаев: тохарские драматические версии буддийской *Garbha Sutra* «Сутры эмбриона (= Рождения)» можно сопоставить с японскими уличными представлениями на ту же тему. Число же достоверных сопоставлений литературных сюжетов (как истории Потифара) еще меньше. Поэтому нельзя исключать и чисто типологического объяснения сходства конвергентным развитием.

Пути маски в Новом времени: карнавал

Как отмечал в своей книге о Рабле М. М. Бахтин, маска играет особую роль в карнавальной культуре. Начало использования маски в средневековой традиции (по Бахтину — смеховой, по Ле Гоффу — фольклорной, по Хейзинге — принадлежащей «человеку играющему») еще очень близко к античным истокам и вообще к древнему ритуалу и происходящему из него мистериальному театру. Нововведения, связываемые с предвозрожденческим временем, можно увидеть в таких смеховых мистериях, как чешская XIV в., где вводятся персонажи, не связанные с церковными канонами и говорящие на народных языках¹². По словам Бахтина, «маска связана с радостью смен и перевоплощений, с веселой относительностью, с веселым же отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой; маска связана с переходами, метаморфозами, нарушениями естественных границ, с осмеянием, с прозвищем (вместо имени); в маске воплощено игровое начало жизни, в основе ее лежит совсем особое взаимоотношение действительности и образа, характерное для древнейших обрядозрелищных форм»¹³.

Пути маски в Новом времени: маскарад

Если карнавальная маска средневековой и ренессансной культуры включалась в игровую жизнь в смысле Хейзинги, Ле Гоффа и Бахтина, то в природном маскараде осуществлялось как бы одомашнивание официальной системой тех же или сходных форм. В действительности провести границу между этими двумя принципиально различными явлениями не так легко. Разница касается не только социального их использования, соотношения трафаретных и импровизационных форм, но и стилистики образов. Гротескность, присущая карнавалу в бахтинском смысле, в маскарадных формах придворной жизни сводится к минимуму. Одной из важных сторон сравнительного изучения культуры Западной Европы и России в конце XVII — XVIII в. представляется выяснение преобладания маскарадных форм над карнавальными (в частности, в увеселениях, устраивавшихся Петром Великим). В историческом плане существенным было запрещение скоморошества на Руси.

Маски цирковые и клоунские

Как показано многими этнологами, смеховые гротескные черты, напоминающие будущий карнавал, содержатся в наиболее архаичных ритуалах¹⁴ и продолжают в массовых зрелищах, которые всегда использовали формы типа цирковых.

В упомянутых выше обрядах индейцев северо-западного побережья Америки участвуют церемониальные клоуны: они носят маски одного типа (раскрашенные в два цвета, как у арлекина) и нападают на другие маски (те, у которых выступающие глаза)¹⁵.

Клоуны в новоевропейском цирке продолжают эту древнюю традицию, которую можно было бы признать архетипической.

Театральные маски Нового времени

Средневековой театр в большой степени продолжал традицию античного, используя маску как средство передачи обобщенного, неиндивидуализированного символа. Такой была маска и в мистериальных представлениях Русской православной церкви, например, в хрестоматийном примере, с которого в старину начинались истории русского театра — мистериальном «Пещном действе». И сжигаемые в печи отроки, и их мучители переданы обобщенно.

Постепенно уже вне церкви, в повседневных представлениях светского типа после Возрождения выработалась система сложившихся стандартных театральных масок, из которых самая известная принадлежала итальянской *Commedia del'arte*.

Маски в литературе и драматургии романтизма и в поэзии и театре XX в.

В поэзии европейского романтизма, у Шелли и Лермонтова, маски, иногда, как в лермонтовском «Маскараде», в подчеркнута театральном преломлении, становились едва ли не главным приемом показа иной реальности.

На самой заре нового литературного направления один из его родоначальников Эдгар По в своей ранней предсимволистской прозе использовал образ устрашающей маски в рассказе «Маска Красной Смерти». При желании можно было бы увидеть в этом возрождение древнего архетипического образа грозной личины мифологического

существа. Но вместе с тем в романтическом гротеске маска отличается рядом свойств от более древних образов¹⁶.

На границе предсимволизма и символизма маску как второй образ залгавшегося человека использует Случевский в описании умершей женщины:

И маска на сторону сбилась...
Чего тем ртом не говорилось!
Теперь он первый раз не лжет.

В позднейшем символизме двоящийся мир предстает как собственная маска, как в строке Анненского:

Это маска твоя или ты?

Все, что описывает поэт-символист, представляется ему происходящим под маской. Об этом говорится в начале одного из лучших стихотворений второго тома Блока (недаром в его прозе можно найти столько высказываний о масках и их мировоззренческом смысле):

А под маской было звездно,
Улыбалась чья-то повесть,
Короталась тихо ночь...

К маске как ключевому образу в это время обращаются и поэты постсимволистических направлений. По словам Аполлинера:

В нашей судьбе было трагическое благородство
Маски греческого тирана
(Notre histoire était noble et tragique
Comme une masque d'un tiran).

Едва ли не наиболее интересной проблемой истории европейско-го и русского театра начала XX в. представляется его сознательная ориентация на уже сложившиеся формы использования театральных масок наряду с другими приемами театра прошлого времени. В России в начале века сознательная ориентация на ранние театральные формы объединяла таких режиссеров, друг с другом во многих отношениях несходных, как Евреинов (создавший целый театр для

решения задач реконструкции театрального прошлого), Таиров, Вахтангов и Мейерхольд. Последний обнаруживает особый интерес, с одной стороны, к традиционному дальневосточному театру (китайскому и японскому), подхваченный его учеником Эйзенштейном, с другой — стремление возродить многое из традиции *Commedia del'arte*. Особую вершину в этом движении представляет его постановка «Маскарада» и его игра в ней как актера.

В западноевропейских и американских театроведческих работах нередко 1917-й год представляется как решающий не по общеисторическим соображениям, а по тому, что в этом году был поставлен авангардный балет «Парад» с участием приглашенных Дягилевым Пикассо и Кокто. Не споря со значением этого балета (реконструкция которого в 1989 г. в Лос-Анджелесе не произвела, впрочем, чаемого эффекта), стоит тем не менее заметить, что для истории русского и европейского театра очень существенным было предложенное Мейерхольдом новое понимание лермонтовского «Маскарада» в стиле, соединявшем возрожденную *Commedia del'arte* с чертами того нового постсимволистского театра, который был создан в России на протяжении нескольких лет, следовавших за этой постановкой.

Новый русский театр формировался как антитеза школе Станиславского, у которого многие из его ведущих режиссеров учились. Для них вопрос заключался в том, нужно ли создавать систему психологических упражнений, подобных йогическим (на этой аналогии системе Станиславского настаивал Эйзенштейн), для того, чтобы актер вошел сам в то состояние, которое при альтернативном подходе достигается его внешне воспринимаемой игрой. Эта дилемма (в развитие известного диалога Дидро) обсуждалась в замечательной статье психолога Выготского о психологии актера. При первом подходе места для маски не остается, при втором она может оказаться столь же действенной, как в традиционном дальневосточном театре.

Маска как эстетический объект

В Новое и Новейшее время в изобразительном искусстве маска утрачивает свое первоначальное значение, эстетизируется и становится объектом эстетического восприятия и изображения. Начало этого процесса можно отнести еще к античному времени, когда на статуэтке изображался актер (чаще всего комедийный), держащий

театральную маску, последняя выступала как предмет для изображения. То же самое можно сказать и об изображениях масок на керамических сосудах.

В XX в. маски как атрибут изображаемого (а не как самостоятельный образ, несущий собственную функцию) используются художниками-сюрреалистами.

Учитывая постоянное значение для масок средств массовой культуры, их вновь и вновь использующих, особый интерес представляет применение маски в кино.

Карнавальные маски в кино

Фильм Эйзенштейна «!Que viva Mexico!» (великим режиссером снятый, но из-за вмешательства Сталина не смонтированный) использует в предполагавшейся финальной части образность мексиканского народного праздника Дня Мертвых. Во время этого праздника дети пользуются масками, изображающими череп (это было отражено и в мексиканской графике — у Прасады¹⁷).

В более позднем фильме, во второй серии «Ивана Грозного» (японская) маска, запечатленная и на одном из его рисунков, вводится в сцене пира опричников. К этому времени Эйзенштейн теоретически много работает над вопросами, связанными с пониманием маски в искусстве и с анализом тех противопоставлений (как мужской/женский), для карнавального переворачивания которых маски используются.

Следует также отметить, что в предшествующей этой сцене части фильма Эйзенштейн реконструирует (совсем в духе Евреинова!) древнерусскую церковную мистериальную сцену «Пещное действо». Иначе говоря, в фильме даны разные версии использования масок и приемов, с ними связанных, разработанных в истории театра.

Заметим, что масками Эйзенштейн пользовался начиная с первого своего полнометражного фильма «Стачка», где зооморфные маски и клички относятся к разоблачаемым провокаторам. Это возрождение архетипических образов в новом политическом контексте напоминает об иллюстрации к идее современного тотемизма в книге Леви-Строса «Мысль дикаря». Там использована французская политическая карикатура позапрошлого века, где вводились образы животных, подобные тотемным маскам.

Свой общетеоретический трактат об искусстве и «основной его проблеме» Эйзенштейн начинает с рассуждения о цирке как о самом

неумирающем искусстве¹⁸. Основание этому он видел в принципиальной ориентированности цирка на подсознание зрителя, исключавшее какие-либо виды идеологического контроля. Естественно значение для ранней его системы аттракционов прямой клоунады, которая видна и в его театральной постановке «Мудреца» и в частично сохранившейся киноленте «Дневник Глумова», которой спектакль кончался. Мне представляется продуктивным сопоставить этот клоунский цирковой фильм начинающего великого кинорежиссера с телевизионным фильмом «Клоуны» другого великого режиссера — Феллини, чьи совпадения с Эйзенштейном бросаются в глаза (в частности, их объединяло мышление в зрительных образах, отраженных в фильмах и рисунках; есть и немногие содержательные аналогии — маски черепов в мексиканском фильме напоминают множество черепов в фильме «Рим», но здесь сходство могло быть порождено католической образностью, по сути архетипической). В обоих сопоставляемых фильмах широко используется цирковая техника (у Феллини в особенности в эпизоде «Похороны клоуна»), в том числе клоунские маски. Но есть и любопытное различие — Феллини считает клоунаду отживающей, как и все ее атрибуты. Эйзенштейн, напротив, видит в цирке и клоунаде (а значит, и в маске) залог жизненности искусства. Было бы интересно узнать, как сложится судьба цирковых и клоунских приемов, в том числе и масок, в ближайшем будущем, и кто из двух гениев окажется победителем в этом споре. Роль масок в таких популярных сериях, как посвященных Фантомасу, делает вероятным предположение, что массовое сознание, как и в предшествующие века, будет пользоваться масками.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Метод*. Т. 1. Grundproblem. Т. 2. Тайны мастеров. М., 2002.; *Иванов Вяч. Вс.* Эстетика Эйзенштейна // Избр. тр. по семиотике и истории культуры. М., 1998. Т. 1. С. 141–378, 244.

² *Watkins C.* How to kill a Dragon. Oxford, 1995; *Ivanov Vyach. V.* Traces of Indo-European medical magic in an Old English charm // *Interdigitations. Essays for Irmengard Rauch* / Ed. by G. F. Carr, W. Harbert & L. Zhang. N. Y., 1999. P. 1–24.

³ Я имел возможность познакомиться с собранием соответствующих материалов благодаря трудам археолога П. Христовой, которая в посвященных этой теме дипломной и других работах предполагает историческую связь восточно-средиземноморского типа с натуральным макетом.

⁴ Берлев О. Д., Ходжаши С. И. Скульптура Древнего Египта в собрании Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. М., 2004. С. 69; изображение маски там же, с. 68 и наверху на корешке переплета.

⁵ Большаков А. О. Человек и его двойник. Изобразительность и мировоззрение в Египте Старого Царства. СПб., 2001. С. 150–196.

⁶ Подробный анализ отождествлений этого типа дан в исследовании: Hocart A. M. Kings and Councillors. Chicago; London, 1970.

⁷ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946; Hocart A. M. Kingship. Oxford, 1927.

⁸ Леви-Строс К. Путь масок // Леви-Строс К. Путь масок. М., 2000. С. 19–156, 24.

⁹ Там же.

¹⁰ Hawkins J. D. Hieroglyphic Luwian Inscriptions. London, 2000. Vol. I–III.

¹¹ Если согласиться с выводом академика В. В. Виноградова об отсутствии обозначения «личности» в древнерусском языке (Виноградов В. В. История слов. М., 1999. С. 271–309), то можно поставить вопрос о том, в какой мере дальнейшее развитие было замедлено, в частности, и из-за темпов усвоения русским театром западноевропейских нововведений. Из дополнений, касающихся слов, рассмотренных Виноградовым, можно было бы заметить, что *лице* (Там же. С. 279; ср. материалы А. В. Кокорева на с. 305) в древненовгородском и древнепсковском (по словарю Фенне) имело значение «образец, образец (товара)»: Зализняк А. А. Древненовгородский диалект. М., 2004. С. 629.

¹² Jakobson R. Czech Medieval Mock Mystery // Leo Spitzer-Festschrift. Bern, 1958 (также переиздано в Selected Writings).

¹³ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 46–47.

¹⁴ Hocart A. M. Kings and Councillors. Chicago; London, 1970.

¹⁵ Леви-Строс К. Путь масок. С. 19–156, 28, 32, 88–89. В недавно напечатанных специальных работах выявлены пространственно-временные границы распространения этих масок. Оказалось, что их возраст — порядка нескольких тысячелетий.

¹⁶ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. С. 47.

¹⁷ Sayer Ch. (ed.). The Mexican Day of the Dead: An Anthology. Boston; London, 1994.

¹⁸ Метод. Т. 1. Grundproblem. Т. 2. Тайны мастеров.

Язык как форма реализации культурной идентичности

Если обратиться к энциклопедическому или толковому словарю с целью найти точное определение идентичности, то в любом из этих определений будет актуализироваться, как правило, идея тождественности, одинаковости, на что указывает и значение лат. «*identicus*» ‘тождественность, одинаковость’¹.

При этом идентичность (а точнее, идентификация) трактуется как важнейший механизм социализации человека. Он проявляется в том, что человек в процессе воспитания усваивает культурные образцы (или социальные роли) и модели поведения. В ходе этой социальной идентификации происходит отождествление человека с культурной традицией, благодаря чему достигается преэминентность культуры.

В формировании социальной идентичности знаково-символическими ресурсами культуры важная роль принадлежит языку, ибо познать себя во времени, осознать свою идентичность с носителями той или иной культуры можно через столкновение с текстами, благодаря которым субъект получает осмысленный доступ к самому себе. В связи с этим невозможно не вспомнить слова Э. Сепира о том, что «культуру можно определить как то, *что* данное общество делает и думает, язык же есть то, *как* думает»².

Именно язык способствует идентификации объектов окружающего мира, их классификации и упорядочению сведений о нем, облегчая тем самым адаптацию человека в условиях окружающей среды, организацию и координацию человеческой деятельности. Благодаря языку человек приобщается к системе общественной идеологии, усваивает культурные нормы и социальные роли, без которых его жизнь в обществе невозможна.

Будучи инструментом культуры, язык формирует не только представления о реальном, окружающем человека мире, но и саму лич-

ность, которая, погружаясь в определенную культурную наследственность, через язык воспринимает традиции, обычаи, мораль, систему норм и ценностей своего народа, специфический культурный образ мира, осознавая постепенно и свое место в нем. Так через язык происходит «оживление» культурно-исторического опыта, формирование культурной идентичности субъекта, его самоотождествление с идеями, ценностями, традициями своей культуры.

А поскольку культура определяет план содержания языка (благодаря чему формируется язык той или иной культуры — знаки, символы, тексты), то именно язык позволяет субъектам не только вступать в коммуникативные связи друг с другом, но и ориентироваться в пространстве и времени культуры. Благодаря этой универсальной форме осмысления реальности происходит культурный диалог как по вертикали (т. е. диалог между культурами разных эпох), так и по горизонтали (диалог разных культур, существующих одновременно).

Попытаюсь проиллюстрировать эту мысль на примере такого интересного концепта русской традиционной культуры, как ИГРА.

В существующих в различных энциклопедических словарях и справочниках определениях игры актуализируются, как правило, два момента: первый — это характеристика игровой деятельности как **непродуктивной** (и в этом смысле игра противопоставлена труду), а второй — указание на **цель игры** — «для развлечения, забавы» (в этом случае она противопоставляется Жизни)³. Оба момента оказываются важными в осмыслении этого понятия языком русской традиционной культуры, хотя следует сразу сказать, что это противопоставление является относительным, так как игра (так же, впрочем, как и труд) — это культурная форма жизнедеятельности человека, и в своих истоках концепты ИГРА и ТРУД были изначально связаны (предохранительная магическая функция игры до сих пор сохраняется в круговых танцах-оберегах при первом выгоне скота в поле, во время сезонных сельскохозяйственных работ, засухи или града, мора скота и т. п.).

При этом каждая культура облекает игру в свои «одежды», поскольку каждая культура реализует себя в языке, где она живет и развивается, и содержание культуры диктует характер и состояние ее языковой оболочки.

В связи с этим следует сразу же отметить, что язык традиционной культуры не приемлет формулы языка элитарной культуры, согласно которой «Что наша жизнь? — Игра», хотя и допускает

некое иррациональное толкование, в соответствии с которым человек является не субъектом, а лишь объектом игры (ср. *играть в дуды, заиграть в дуды* 'о необыкновенном счастье'. Смол.: *Его Бог заиграл в дуды*, т. е. 'ему повезло' СРНГ 12: 67; *поиграет чье-то счастье* 'посчастливиться кому-то' Курск., СРНГ 28: 344).

Прежде чем говорить об этнокультурной интерпретации семантики ИГРЫ в языке традиционной духовной культуры, остановимся на смысловой базе этого имени.

В русских диалектах семантический диапазон ИГРЫ чрезвычайно широк. В нем отчетливо выделяется несколько семантических регистров — онтологический, метафорический и даже коммуникативный.

В онтологическом регистре выявляется денотативная функция игры. Эта функция определяет ИГРУ как **антропоморфное явление**: в русском языковом сознании она соотносится прежде всего с **человеком**, с его развлечениями и забавами. ИГРА в языке русской традиционной культуры — это прежде всего **праздник**. В псковских говорах, например, *игра* — это 'торжество, праздник' Пск., СРНГ 12: 65, ср. также *игрища, игрище* 'праздничное гуляние с песнями, плясками, играми' Орл.: *В большие праздники устраивали игрища* СОГ 4: 132; Волог., СВГ 3: 4; *поиграны* 'праздничные игры, гуляние с музыкой' Вят., СРНГ 28: 344), с **песнями** (ср. *играть* 'петь песни' Ряз., Моск., Калуж., Орл., Курск., Тамб., Ворон., Саратов., Симб., Казан., Брян., Смол., Куйбыш., Пенз., Рост., Астрах., Дон., Терск., Оренб., Пск., Костром., Влад., Нижегород., Южн. Сиб., СРНГ 12: 67; Орл.: *А за что он меня любил, я дюже песни играла* СОГ 4: 132), **плясками** (ср. *играть* 'плясать' Арх., Олон., Ленингр., Волог., Яросл., Вят.: *Без гармонии и играть не хочется* СРНГ 12: 67; *разыграть улицу* 'попеть и поплясать на молодежном гулянье' Курск., СРНГ 34: 81; *игра* 'пляска, танцы' Арх., Сев.-Двин., Терск; 'хоровод' Курск., Арх., Киров., СРНГ 12: 65; *игрище* 'хороводная игра с песнями и плясками' СРГП 1: 287; *игрушка* 'пляски, танцы' Сев.-Двин., СРНГ 12: 75), **игрой на музыкальных инструментах** (ср. *грать* 'играть на музыкальном инструменте' Южн. Кубан., Сев. Кавказ., Курск., СРНГ 7: 116; *игра* 'музыкальная пьеса' Карел., СРГК 2: 265; *поиграться* 'поиграть на гармонии' Курск., Ряз., СРНГ 28: 344).

В языковом сознании русского народа ИГРА устойчиво связана с развлечениями, весельем и гуляньями **молодежи** (ср. *игранчик* 'дневное гуляние молодежи' Амур., СРНГ 12: 67; *игранье* 'собрание

молодежи для игры, забав' Арх., СРНГ 12: 67; *играшки* 'игрища' Курган., Урал, СРНГ 12: 67; *игриня* 'игрище' Твер., СРНГ 12: 71; *игрище* 'молодежное гулянье с песнями' Печ., СРГП 1: 287; Перм., Карел., Заонеж., Арх., Ленингр., Костром., Вят., Брян., Смол., Ряз., Орл., Пенз., Новосиб., СРНГ 12: 71; *игра-гульба* Новг., Терск.: *Пить и есть не хочется, игра-гульба на ум не идет* СРНГ 12: 65; 'собрание молодежи для игр, танцев и др. развлечений' НОС 3: 110), **вечеринками, посиделками**, особенно в зимнее время (ср. *игра* 'вечеринка, посиделки' Сев.-Двин., СРНГ 12: 65; Волог.: *Ноне все танцы, а раньше игры были* СВГ 3: 4; *игрища* 'посиделки, собрание молодежи в осеннее или зимнее время' Нижегород., Смол.,-Арх., Киров., Брян., Охан., Перм., Вят., Волог., Новг., Тул., Курск., Дон., Новосиб., Новг., СРНГ 12: 71; *игримая беседа* 'вечеринка молодежи, посиделки с играми и танцами' Олон., Карел., СРНГ 12: 71; *игрушка* 'вечеринка' Сев.-Двин., СРНГ 12: 75; *игрима, играма игримица* 'вечеринка молодежи, устраиваемая для развлечения в зимнее время' Карел., СРГК 2: 266; *игранье* 'вечернее собрание молодежи в осеннее и зимнее время для игр и плясок и других забав, посиделки' Волог.: *Девки пойдут на игранье* СВГ 3: 4).

Соответственно и **место**, где происходили эти гулянья, в номинативном плане оказывалось производным от Игры (ср. *игрище* 'место сбора молодежи для игр, гулянья' Олон., Карел., Сев.-Двин., Арх., Ленингр., Новг., Брян., Моск., Тул., Калуж., Ворон., Перм., Новосиб. // 'дом, в котором молодежь собирается по вечерам в зимнее время' Ворон., Новосиб., СРНГ 112: 71; Волог., СВГ 3: 4; *игральчик* 'место сбора молодежи для игр, гулянья' Иркут.: *Побежали девки на игральчик, тамака уж все собрались* СРНГ 12: 66; *игранчик* 'место сбора молодежи для игр, гулянья' Иркут., СРНГ 12: 67; *игримица* 'место, где проводилось гулянье' Карел., СРГК 2: 266).

В МЕТАФОРИЧЕСКОМ РЕГИСТРЕ обнаруживается символическая функция ИГРЫ, свидетельствующая о том, что в языковом сознании человека это понятие может соотноситься и с **миром природы**, так как ИГРА является устойчивой метафорой **движения** (ср. *играть* 'двигаться, смещаться' Карел., СРГК 2: 265), причем, как правило, довольно **интенсивного** (ср. *играть* 'проявляться с большой силой, интенсивностью' Якут., Ленингр.: *Сподохи играют 'бушевать' Арх., Ряз.: Ветер играет, валяет, повивает и сверху, и снизу* СРНГ 12: 67 'бурлить, пениться (о воде)' Карел.; экспр. 'быстро двигаться, мелькать' Карел.; СРГК 2: 265; *заиграть* 'быстро побежать' (о воде) Олон., Орл., СРНГ 10: 101).

Метафорический образ ИГРЫ как движения просматривается, например, в номинациях, объясняющих изменение погоды (ср. *солнце играет* 'о перемене погоды' Семейск., СГС: 442; *играть* 'проясняться (о погоде)' Арх., СРНГ 12: 67; *обыгаться* 'установиться (о хорошей погоде, солнечных днях)' Тамб., Курск.: *Обыгались дни хорошие, солнечные, сено живо просохнет* СРНГ 22: 283; *погода взыгралась* Тул., СРНГ 4: 270). С игрой ассоциируется удары молнии (ср. *игрнуть* 'ударить о молнии' Карел.: *У Клавдии гроза игрнула в матицу, потом в двери вышла* СРГК 2: 266), порывы ветра (*Ветер взыгрался, из дому не выйдешь* Тул., СРНГ 4: 279), блеск зарниц (*Как важно сегодня зорянка играет* Олон., Новг., СРНГ 10: 341), движение воздуха (*Полдни играют* 'о движении воздуха в жаркий день' Дон., СРНГ 28: 42), появление первого снега (ср. *заигрыш* 'первый снег' Волог.: *Первый снежный заигрыш был 12 сентября, а второй заигрыш — 2 октября* СРНГ 10: 101), пробуждение от зимнего сна рек, половодье (ср. *играть* 'разливаться во время паводка' Смол.: *Вода играет во время весны крепко*; 'наполняться водой в половодье (о водоемах, оврагах, рвах)' Дон.: *Балки играют* СРНГ 12: 67; *заиграть* 'начать бурно течь (о реках, ручьях во время половодья)' Смол., Свердл., Тул., ср., например, народное название 16 апреля по ст. стилю *Ирины урви берега, заиграй овражки* СРНГ 10: 101; *отыграть* 'кончить разливаться (о половодье)' Вят., СРНГ 25: 15).

Игра проявляется и в мире живой природы, в частности, с игрой устойчиво связывается характеристика сексуального поведения животных (ср. *играть* 'о случке животных' Ряз., СРНГ 12: 67; 'быть в брачной поре, случаться' Печ., СРГП 1: 287; *игрище* 'токование тетеревов или глухарей' Свердл., Иркут., 12: 71; *обыгаться* 'стать стельной (о корове)' Ряз., СРНГ 22: 283), их способность по-своему «играть, веселиться» (ср. *игрунок* 'снеток, играющий возле берега в хорошую погоду' Волхов., Ильмень., СРНГ 12: 74) и «петь» (ср. *играть* 'издавать свист, шелканье (о птицах)' Орл.: *Перепел играя хорошо* СОГ 4: 132; *В вишнике соловей играет* Курск., СРНГ 4: 311; *заиграть* 'начать петь (о птицах)' Смол., СРНГ 10: 101).

В коммуникативном регистре ИГРА может выполнять контактоустанавливающую функцию, поскольку производные имена с корнем *игр-* могут использоваться при обращении (ср. *игрушечка* 'ласковое обращение к любимой' Пск.: *Душечка, игрушечка моя* СРНГ 12: 75; *игривый* 'милый, влюбленный' Волог., СРНГ 12: 71;

игровенький 'миленький, любимый' Волог., Пск., Новг., СРНГ 12: 73; ср. также приглашение к столу в Воронежских говорах: *Пора играть в ложки* Ворон., СРНГ 17: 109).

«Словесный портрет» Игры будет, однако, неполным, если учитывать лишь эти поверхностные **этически нейтральные семантические пласты**, которые реализуются в многочисленных номинациях игры. Для понимания ее сущностных основ в языке традиционной духовной культуры следует обратиться к ее глубинным смыслам, которые выявляются на уровне мотивационного значения. Именно здесь содержится интерпретационный компонент Игры, связанный с ее оценкой с точки зрения жизненных ценностей и поведенческих установок традиционной духовной культуры.

И здесь чрезвычайно показательными являются номинации ИГРЫ, соотносящиеся с другими корнями, которые формируют своеобразный «контекст», вне которого она не воспринимается. Именно эти имена позволяют обнаружить коннотативный компонент глубинной семантики Игры (ср. *гулять* 1) 'играть' Олон., Смол., Брян., Орл., Курск., Тул., Калуж., Южн., Дон.; 2) 'насмехаться' Нижегород.; 3) 'заниматься разбоем' Курск., СРНГ 7: 224; *дурить* 1) 'играть в какую-либо игру' *Пойдемте в пряталки дурить* Петерб.; 2) 'обманывать, надувать' Курск., Краснодар., СРНГ 8: 264; *дичать* 1) 'играть'; 2) 'распутничать' Перм.: *Баба совсем испортилась, дичит да и только* СРНГ 8: 68; *жировня* 'игра, возня с шумом и хохотом' Пенз., Тамб., Курск., СРНГ 9: 185 и *жировать* 'предаться разгулу' Арх., Ворон., СРНГ 9: 184).

Этот глубинный аспект семантики Игры подсказывает пути ее осмысления языком традиционной духовной культуры. Все эти имена содержат этнолингвистически значимые факты, ибо они позволяют обнаружить не только позицию субъекта, но и приоритетные установки русской традиционной культуры.

И здесь мы должны признать, что с точки зрения **нравственных императивов** этой культуры **Игра** явно входит в **противоречие с этическими нормами, принятыми в обществе**, так как человек, обнаруживающий склонность к игре, отторгается социумом как не отвечающий его нравственным устоям (ср. *игреливый* 'ветреный, легкомысленный, безнравственный' Дон., СРНГ 12: 70; *игрец* м. и ж. 'прозвище грубого невоспитанного человека' Тамб., Вят.: *Ишь какая чванливая, все лается по-собачьи, уж така игрец, право игрец* СРНГ 12: 70), ибо он нарушает этику межличностных социальных взаимодействий (ср. *играть* 'насмехаться, издеваться'

Карел., СРГК 2: 265 // 'издеваться, злорадствовать, тешиться' Арх., Ряз.: *А знает, никакой у меня заступы нет, он весь век надо мной играет*; 'обманывать' Ряз., СРНГ 12: 67; *играться* 'глумится, насмехаться, издеваться' Арх.: СРНГ 12: 69; *выгальяться* 'играть, шутить, насмехаться' Пск., СРНГ 5: 263).

Мир игры в языковом сознании человека традиционной культуры предстает как мир во многом придуманный, в этом мире «как будто» нет ничего настоящего, поэтому и чувства в нем лишь «разыгрываются», в результате чего обнаруживается их **несоответствие этическим нормам** общества (ср. *играть* 'находиться в близких, интимных отношениях' Север., Олон., Новг., Твер., Перм., Урал., Челябин., Ряз.: *Уж как играл с Манькой... его в армию взяли, она с ним поехала и ночевала там, а он ее всю испытал и изуверил и взял Клашку, ведь играл с ней, думали ведь как жена, а вот не взял*; 'флиртовать, волочиться за кем-либо' Тамб., Свердлов., СРНГ 12: 67; *в лоботу играть* 'быть в любовных отношениях' Ярослав., СРНГ 17: 289; *игральщик* 1) 'молодой человек, ухаживающий за девушкой' Ярослав., Иван.: *Вот какая дура девка: по игральнице ревет*; 2) 'любовник' Вят., Костром., СРНГ 12: 66; *заигристый* 'влюбчивый' Ряз.: *За мужиками, за ребятами бегают, эта вот заигристая* СРНГ 10: 101).

Особенно ярко эта отрицательная коннотация Игры предстает в наименованиях, находящихся на периферии ментального поля Игры, но соотносенных с нею по смыслу (ср. *баловать* 1) 'заигрывать' Ярослав., Ряз.; 2) 'дурно вести себя, распутничать, бесчинствовать' Вят., Костром., Петерб., Арх., Сев.-Двин., Ярослав., Нижегород., Саратов.; 3) 'вступать в незаконную связь с женщиной' Ярослав., СРНГ 2: 84; *баловень* 1) 'любовник' Арх.; 2) 'распутник, негодяй' Ярослав., Курск., СРНГ 2: 85; *баловка* 'женщина дурного поведения' Новг., СРНГ 2: 85; *жировать* — это не только играть, но и 1) 'волочиться за женщинами' Кубан., Калуж., Ворон., Брян.; 2) 'находиться в любовной связи с кем-либо' Тамб., СРНГ 9: 184, а *жировик* — это 'внебрачный ребенок' СРНГ 9: 185).

В этом отношении Игра дает ключ к пониманию нравственности как важнейшей социально-психологической категории национального самосознания. Эти номинации свидетельствуют о том, что «играть в лоботу» до вступления в брак было «позором и бесчестием» не только для девушки, но и всей ее семьи, и «непозволенные любовные связи считались непростительным и незамоленным грехом»⁴.

Соотнесенность Игры с социальными нормами общества особенно явственно предстает в ее отношении к производительной деятельности человека, а именно к ТРУДУ. По своей природе ИГРА не утилитарна, она не является практически полезной деятельностью, поэтому **противопологается труду как деятельность бесполезная**, не связанная с удовлетворением жизненных потребностей человека (если только это не сезонные сельскохозяйственные игры, выполняющие особую, магическую функцию), и в этом смысле она оценивается отрицательно (ср. *барыньку играть* 'ничего не делать' Костром., СРНГ 12: 67; *вертуна играть* 'уклоняться от дела' Пск., СРНГ 4: 155; *гулять* 'сидеть без дела' Тул.: *Сидит тетка Матрена с Панькой и говорит: «Иди к нам гулять, Митя, иди к нам в избу гулять»* СРНГ 7: 224; *гуляга* 'лентяй' Твер., Пск., СРНГ 7: 222; *гуляшки* 'праздное времяпрепровождение' Волог., Брян.: *Гуляшками век не пробавишься: ныне гуляшки, завтра гуляшки, находишься без рубашки* СРНГ 7: 226; *жириться* 'бездельничать, тунеядствовать' Оренб., СРНГ 9: 182; *красоваться* 1) 'идти гулять, играть' Волог.; 2) 'жить, не занимаясь тяжелым трудом' Смол., СРНГ 15: 197; *ваганиться* 'играть' Волог., СРНГ 4: 10; *ваган* 'прозвище ленивого человека' Волог., Арх., СРНГ 4: 9; *потешный* 'живущий в удовольствиях' Смол., СРНГ 30: 281).

Чем же объясняются эти отрицательные коннотации, сопутствующие семантике Игры? Почему несмотря на то, что ИГРА — это веселье и радость, имена, попавшие в семантическое поле ИГРЫ, приобретают, как правило, отрицательные коннотации?

Думается, что корни такого отношения к ИГРЕ следует искать в тех вековых традициях, которые были привиты русской культуре христианством. Мир русской культуры, и особенно культуры традиционной, окажется непознанным, если не принять во внимание место и значение, отводимое в нем христианству.

В соответствии с христианскими традициями всякая ИГРА воспринималась как **бесовское наваждение** (ср. др.-рус. *игрець* 'дьявол' СРЯ XI–XVII 6: 83), как проявление язычества (ср. др.-рус. *игра* 'ритуальные языческие песни, пляски' СРЯ XI–XVII 6: 79; *игранне* 'исполнение ритуальных языческих песен, плясок' СРЯ XI–XVII 6: 81; *игрище* 'празднество с играми, забавами, песнями как ритуальный языческий обряд': *схожахуся... на плясанье и на вся вѣсовская игрища и тѹ ѹмыкаху жены собѹ*, — говорится в Повести временных лет, СРЯ XI–XVII 6: 83; *играти* 'участвовать в играх, плясках как ритуальных языческих обрядах' СРЯ XI–XVII 6:

81). Поэтому «церковное песнопение, обращенное к Богу, несомненно чище игранья и бесовского пенья и блудного глумленья с плясаньем и плесканьем в ладоши в „Ответах“ Иоанна 1080 г.»⁵, ср. в связи с этим следующий пример, иллюстрирующий глагол *играть* ‘петь песни’ в сегодняшней жизни: *Поют только в церкви, в других случаях играют, играют и печальные песни* (Дон., СРНГ 12: 67).

Такой взгляд на ИГРУ до сих пор сохраняется в диалектах, о чем говорит устойчивое соотношение ИГРЫ с нечистой силой (ср. *игрец* ‘нечистый или злой дух, бес, домовый’ Орл., Курск., Ворон., Тул., Тамб., Пенз., Дон., Ряз., СРНГ 12: 70; *жировик* ‘нечистый дух, домовый’ Олон., СРНГ 9: 185; *дурной* ‘злой дух, нечистая сила’ Ворон., СРНГ 8: 270; *дурнач* ‘черт’ Калуж., СРНГ 8: 268).

С точки зрения народного сознания эта одержимость злым духом разрушает человека, становясь причиной его болезней (ср. *игрец* 1) ‘истерический припадок, сопровождаемый криком’ Курск.; 2) ‘паралич ног’ Дон., Ряз., СРНГ 12: 70; *выигратъся из ума* ‘сойти с ума’ Вят., СРНГ 5: 285; *дурной* 1) ‘нездоровый, больной’ Юрьев., Влад., Калуж.; 2) ‘сумасшедший, ненормальный’ Вят., Волог., Сев.-Двин., Тобол., Иркут., СРНГ 8: 270).

Эта соотнесенность ИГРЫ со злом проявляется и в различных формулах проклятий (ср. *Игрец тебя возьми (изломай, подыграй)* ‘черт тебя возьми’; *Игрец ее знает* ‘черт ее знает’ Ворон.; *Игрец с тобой* ‘черт с тобой’ Ряз., СРНГ 12: 70 и др.).

Думается, что это отрицательное отношение христианства к ИГРЕ, дошедшее к нам из глубины веков, связано не только с влиянием византийской аскетической литературы и монашеско-аскетической морали, осуждавшей светские развлечения⁶, но и с **нарушением человеком личной идентичности**, так как в игре происходит искажение и в конечном итоге разрушение того божественного Образа в *лице*, который был дан человеку от рождения. Эта способность менять свой *облик*, принимать различные *личины* осмысляется как свойство нечистой силы. Не случайно старообрядцы до сих пор считают, что «*песни и пляски от сатаны*»⁷, ср. в связи с этим и русскую пословицу: *Бог дал пона, а черт — скомороха* (Даль. Пословицы). О том, что в языке русской культуры это явление оценивалось отрицательно, пожалуй, лучше всего говорит семантика существительного **лицемѣръ**, которое этимологизируется М. Фасмером (II: 506) как композит с корнями **lic-* и **mĕp-*, т. е. «меняющий лица, двуличный», так же как и **лицедѣи**, буквально «делающий лицо кого-либо

другого»: в древнерусском языке это слово также имело значение 'лицемер' (СРЯ XI–XVII 8: 252).

Знаменательно, что и в истории слова *личность* победила апелляция к *лицу*, а не к *персоне* или *особе*, хотя такой путь развития также был возможен⁸, что говорит о том, что именно лицо являлось символом самотождественности человека, его внутренней неделимости, целостности и индивидуальной неповторимости. Характерно, что именно с личной идентичностью устойчиво связывались этические нормы русской культуры (ср. в др.-рус. языке к *лицу* 'пристойно', *лическы* 'прилично' СРЯ XI–XVII 8: 252 или современные выражения *не к лицу*, *приличия*, *обличать*, т. е. вскрывать, выявлять истинную сущность чего-либо, в том числе и человека, скрытую под маской приличия). Отсюда стремление человека *не потерять своего лица*, *не ударить в грязь лицом*, которые говорят о значимости идеи личной идентичности для языка русской культуры.

О связи игры с миром языческих увеселений свидетельствуют и многочисленные номинации различных языческих **праздников** (ср. *игрища* 'святки, праздничное время от рождества до крещения' *Игрища были зимой, две недели после рождества. Вот игрища пройдут и начиналось веселье, гаданье* Орл., СОГ 4: 133; *переигры* 1) 'неделя вслед за троицыным днем' Калуж.; 2) 'первый день «русальской» недели, предшествующей троицыну дню' Калуж.; 3) 'игры и песни русалок, которыми заканчивается по народному поверью последний день их жизни в лесу' Орл., СРНГ 26: 111; *заигрыш* 'народное название вторника масляничной недели' Пск., Смол., СРНГ 10: 101) или **праздничных языческих гуляний** (ср. *игрище* 'святочное гулянье' Нижегород., Смол., Вят., Пск., Брян., Костром., Волог.: *На игрищах бывают и ряженые* СРНГ 12: 71; *жирово* 'колядки' Свердл., СРНГ 9: 185) со всеми их **атрибутами** (ср. *обыгранное дерево* 'украшенное дерево, вокруг которого на Троицу водят хороводы, а затем бросают в реку' Волж., СРНГ 22: 283; *игорка* (в *игорки* ходить) 'рядиться, ходить ряжеными' Карел.: *В святки-то ходили в игорки* СРГК 2: 265; *гуляльщик* 'ряженный в святки' Арх., СРНГ 7: 222).

К языческим обрядам относятся и бытующие до сих пор на Руси игры, характерные для «переходных точек календаря (периода солнцеворота, начала и конца года, сельскохозяйственных работ, сезона выгона скота и т. п.) и кризисных и „переходных“ ситуаций в жизни социума и отдельной личности (рождение, смерть, бо-

лезнь, вступление в брак или в более престижную социовозрастную группу)»⁹, ср., например, игры, в которых изображается процесс выращивания и обработки сельскохозяйственных культур (*засевать просо, помолотки, жнивные игры*) или весенние игры с обрядовым деревцем — *завивать березку, заламывать березку, завивать косу, поскотину ломать* и др.).

К языческим игровым сценариям восходят и существующие **свадебные обряды**: само слово *игра* в псковских говорах до сих пор имеет значение 'свадьба' (ср. *игра* 'свадьба'; 'свадебная песня' Пск., СРНГ 12: 65; *гулянье* 'свадьба' Пенз., Смол., СРНГ 7: 222), ср. также *переиграть* 'справлять свадьбу, соблюдая старые обряды' Арх., СРНГ 26: 111; *заигрывать игру* 'начинать свадьбу' Пск.: *Благослови, Христос, игру заигрывать, игру свадебную* СРНГ 10: 101; *обыгравание* 'песни, величающие гостей на свадьбе' Тамб., СРНГ 22: 283; *обыгранная песня* 'величальная песня, ее поют на смотринах' Пск., СРНГ 22: 283), а выражение «*играть свадьбу*» является древним осколком языческого восприятия брака¹⁰, ибо в представлении древнерусского человека «не освященный церковью брак — всего лишь *таинопоимание* и потому недействителен»¹¹.

С игрой связано '**отмечание помолвки жениха и невесты**' (*помолок играть* Дон., СРНГ 29: 222; *играть пьяницу* 'в свадебном обряде «пропивание» невесты во время сговора' Дон., СРНГ 33: 208), '**гуляние молодежи в доме жениха накануне свадьбы**' (*игрище* Волог., СВГ 3: 4), '**свадебный обряд прощания с невестой**' (ср. *игра свадебная* Перм., СРНГ 12: 65; *обыгрывать невесту* 'прощаться с невестой, исполняя свадебные песни' Казаки-некрасовцы, Дон., СРНГ 22: 283; *зори играть* 'обряд прощания невесты с подругами на заре' Урал., СРНГ 11: 345) '**последний день свадебного гуляния у невесты**' (*игра* Орл.: *Это последняя гулянка у невесты, последняя у невесты игра* СОГ 4: 132), названия различных **свадебных персонажей** (ср. *поигрица* 'в свадебном обряде подруга невесты' Смол., СРНГ 28: 344; *игрица* 'женщина, приглашенная на свадьбу для исполнения песен, частушек' СОГ 4: 133) и т. д.

Следует, однако, признать, что этот языческий подтекст ИГРЫ как в свадебном обряде, так и в различных календарных праздниках уже не воспринимается языковым сознанием русского народа: игры и пляски продолжают существовать, хотя их языческого смысла никто уже не понимает.

Отрицательно-оценочная семантика, устойчиво сопровождающая как имена с корнем *игр-*, так и с другими корнями, обнаружил-

вающими семантические параллели с игрой, свидетельствует о том, что в языке русской традиционной культуры Игра не имеет высокого статуса, и в этом смысле народная культура остается верной аскетической этике православия, в которой ИГРА и веселье в целом не получали одобрения (ср. в связи с этим наставление св. Ефрема Сирина: *не въ игръхъ весели, а въ наказаннихъ дрясени СРЯ XI–XVII 6: 84*). А в одном из поучений XVI в. прямо говорится: *вогъ повелѣ намъ каятися о грѣхъ нашихъ и плакати, мы же смѣемся и дровичся (гордимся) и ѹслажаемся, яко съвинны (СРЯ XI–XVII 4: 359)*.

И «Домострой» изгоняет из быта «любые игровые проявления, будь то языческие игрища или игры типа шахмат, относя все это к сфере бесовского. Единственный признаваемый вид праздника — пир — и тот рассматривается не с точки зрения удовольствия и отдыха, а с точки зрения забот хозяина дома по его устройению и его благолепия»¹².

Поэтому 'играть' в русских диалектах — это *дурить* (ср. также *дуравий* 'веселый, радостный' Петерб., СРНГ 8: 263), *баловать*, а жизнь, полная Игры, — это *баловство* (ср. *баловство* 'разгульная жизнь, кутеж, воровство' Моск., Костром., СРНГ 2: 85).

О влиянии христианской традиции на формирование семантического поля ИГРЫ свидетельствует и тот факт, что Игры (в том числе и свадебные) в традиционной культуре были строго регламентированы во времени: так, в частности, запрещались игры во время поста, после Крещения и Русальского заговения, во время праздничной заутрени и т. д.: «У русских известны рассказы о провалившейся под землю избе с молодежью, игравшей во время поста»¹³, поэтому в языке традиционной культуры встречается немало названий игр, маркированных во времени (ср., например, *лубок* 'пасхальная игра катания яиц по желобку' Дон., СРНГ 17: 173 или святочные игры *олень, лось, лошадь, межовка, мельница* и др.).

Однако отрицательное отношение к игре объясняется не только влиянием христианства. Оно лежит в самой основе традиционной культуры, ибо эта культура является прежде всего культурой хозяйственной деятельности, и опыт хозяйствования, ТРУД являются базой ее созидательных ценностей (в то время как ИГРА — это **непродуктивная** деятельность человека, и такая характеристика содержится в самом ее определении). Не случайно *жить* в языке русской традиционной культуры — это 'работать' (Калуж., Свердловл.:

Она в больнице живет медсестрой), 'иметься, быть в наличии' (Твер., Арх., КАССР, Беломор., Краснояр.: *Оногды в кооперативе живут крендели* СРНГ 9: 194), а *жительство*м жить 'обзаводиться хозяйством' (Иркут., СРНГ 9: 198) и *житье-бытье* 'имущество, богатство' Олон., Арх. (ср. *А двенадцать годов по кабакам он гулял, пропил-промотал все житье-бытье свое*) СРНГ 3: 356).

Характерно, что в семантическом поле «Жизнь» представлены такие смыслы, как 'дом' 'имущество' 'домашнее хозяйство' 'скот' 'лошади' 'достаток' (ср. *жизнь* 1) 'имущество' Смол., Ряз.: *Всю жизнь распродали*; 2) 'средства к существованию, необходимые для жизни' Влад., Калуж., Моск.: *Чем ни торгуют на ярмарке! Там всё, вся жизнь*; СРНГ 9: 172; *живот* 1) 'жизнь' Волог., Беломор., Арх., Влад., Тул., Костром., Урал., Том., Ворон.; 2) 'имущество, пожитки' Ряз., Ворон., Моск., Влад., Нижегород., Яросл., Новг., Петерб., Онеж., Арх., печор., Север., Волог., Вят., Перм., Свердл., Челяб., Урал., Том., Тобол., Енис.; 3) 'домашний скот (преимущественно лошади)' Яросл., Костром., Арх., Онеж., Ленингр., Вят., Белозер., Новг., Твер., Великолукск., Пск., Смол., Пенз., Тул., Курск., Орл., Ворон., Оренб., Перм., Краснояр., СРНГ 9: 156; *животина* 'имущество, пожитки' Ряз., СРНГ 9: 159; *живность* 1) 'жизнь' Олон., Сев.-Двин., Арх., Яросл., Костром., Смол., Моск., Тул., Перм., Свердл., Амур., Иркут.; 2) 'домашнее имущество' Ряз., СРНГ 9: 152; *жира* 1) 'жизнь, существование' Олон., Волог.; 2) 'домашнее хозяйство' Олон., Онеж., Арх., СРНГ 9: 181; *жирушка* 'жизнь, житье' Олон., СРНГ 9: 187 и *жирья* *жить* 'жить в полном довольстве' Арх., Новг., СРНГ 9: 187; *жирушка* 'изба' Север., СРНГ 9: 187; *жирова* 'имущество, состояние' Арх., Волог., Олон., Волог., СРНГ 9: 183; *прожитки* 'состояние, имущество' Олон., Волог., Пск., Краснодар., СРНГ 32: 136; *прожиточно* 'богато, зажиточно' Волог., Арх., СРНГ 32: 136). С этими смыслами связана и внутренняя форм слов *пожитки* и *нажительство* Моск., Ворон.; *нажить* Новг.; *нажитье* 'то, что нажито, приобретено' Ворон., СРНГ 19: 272. *Проигратся* же — это 'прожиться, издержаться' (Тамб., СРНГ 32: 144).

Поэтому праздное времяпрепровождение как **основа жизни** в традиционной русской культуре не одобряется (ср. русскую поговорку: *Играть не устать, не ушло бы дело* — Даль, ср. также *ваган* 'прозвище ленивого человека' Волог., Арх., СРНГ 4: 9 и *ваганиться* 'играть' Волог., СРНГ 4: 10; *погульливый* 'любящий погулять, попраздновать' Том., Тобол.: *Девки-то больно погульливы* СРНГ 37: 318; *празднователь* 'гуляка' Иван., СРНГ 31: 64).

Не случайно антропоморфные дериваты от глагола *гулять*, обнаруживающего семантический параллелизм с глаголом *играть*, имеют чаще всего отрицательные коннотации (ср. *гуля* 'беспечный, праздный человек' Свердлов., СРНГ 7: 221; *гулява* 'гуляка, любитель гулять' Волог., СРНГ 7: 221; *гулявица* 'гулящая женщина' Волж., СРНГ 7: 221; *гуляга* 1) 'пьяница, гуляка' Пск., Твер.; 2) 'лентяй' Пск., Твер., СРНГ 7: 222; *гулян* 'гуляка' Иван., СРНГ 7: 222; *гулящик* 1) 'гуляка' Пск.; 2) 'пьяница' Ср. Урал, СРНГ 7: 223; *гуляха* 'гулящая женщина' Яросл., СРНГ 7: 225; *гуляшка* 'развратная женщина' Олон., Ср. Урал, СРНГ 7: 226 и др.), и эти отрицательные коннотации, как правило, устойчиво сохраняются во всех именах, втянутых в семантическое поле ИГРЫ (ср. *продувенить* 'проиграть' Пск., Твер., СРНГ 32: 126 и *продувень* 'ловкач, проныра' Калинин., СРНГ 32: 126; *прожогнуть* 'проиграть, прогулять' Сев.-Двин., СРНГ 32: 137 и *прожога* 'хитрый, изворотливый человек, обманщик' Арх., Пск., Забайк., СРНГ 32: 137).

Игра в этом случае является нарушением культурной идентичности, так как утрачивается чувство включенности человека в социально-культурную традицию.

Итак, язык русской традиционной духовной культуры свидетельствует о том, что **отношение к Игре в этой культуре неоднозначное**.

С одной стороны, игра воспринимается как веселье и праздник жизни, в отличие от будней с их тяжелыми заботами о хлебе насущном. Способствуя реализации жизненных сил человека, она доставляет ему радость и в этом смысле предстает как одна из ценностей его бытия.

С другой стороны, с точки зрения жизненных и поведенческих установок традиционной духовной культуры Игра противопоставляется самой жизни, в которой существование человека — это борьба за самосохранение и выживание, поэтому главной ценностью в иерархической структуре ценностных ориентаций и практических установок традиционной культуры является ТРУД, а не ИГРА. Отсюда стремление отграничить дело от игры. Не случайно игра (как и любой праздник) имеет свои временные ограничения (о чем, пожалуй, лучше всего свидетельствуют русские пословицы: *Делу время — потехе час* или *Пели пели, да есть захотели, жить весело, да есть нечего* — Даль. Пословицы).

И хотя ТРУД — это мучения и страдания человека (ср. *трудиться* 'долго быть больным, страдать какой-либо тяжкою болезнью' Волог., Пск., Опыт, 1852: 233; *трудождаться* 'мучиться, долго страдать' Волог., Даль IV: 437, а глагол *страдать*, *страдовать* в севернорусских диалектах имеет значение 'усиленно работать, трудиться'), и само «время его — *страда* — своим обозначением отсылает к теме страдания, т. е. он понимается как нечто вынужденное, принудительное (*нужда*, *нудить*), и в этом смысле он не просто бремя, но и проклятие человеческой жизни»¹⁴, однако именно труд, а не игра является культурной нормой жизни (попутно заметим, что **функциональное назначение** игры — это снятие **трудового** перенапряжения). В представлениях языка традиционной культуры ТРУД составляет основу не только благополучия, но и нравственности человека, ибо он формирует глубинный стандарт поведения, и человек, не обнаруживающий склонности к труду, т. е. нарушающий трудовую этику, отторгается социумом как не отвечающий нравственным устоям общества.

Таким образом, игра в языке русской традиционной культуры — внутренне коллизийна, ибо в ее осмыслении переплелись сакральное и профанное. Сакральное апеллирует прежде всего к **этическим нормам** бытия человека, в **архетипе межличностных отношений** которого ИГРЕ нет места, ибо здесь все ненастоящее (ср. *наигрыш* 'фальшь' Урал.; *наигрыш вести* 'хитрить, фальшивить' Урал, СРНГ 19: 294), отсюда устойчивая неприязнь ко всякому лицемерию (*лицемерщик* 'лицемер' Саратов., Нижегород., Ярослав.: *Правду говорит пословица, что лицемерщики богу молятся, а чертям веруют* СРНГ 17: 85), а профанное — к прагматическим, ибо в языковом сознании человека традиционной культуры именно Труд является основой его жизни.

Игра же нарушает социально-этические нормы этой культуры. В многочисленных номинациях, входящих в лексико-семантическое поле Игры, эта норма ощущается интуитивно, как некий «спущенный» кем-то императив, однако усвоение, принятие этой нормы — свидетельство обретения субъектом идентичности.

Таким образом, концепт Игры является убедительным доказательством того, что в процессе идентификации огромное значение имеют нравственные установки, религиозная практика, обычаи и нравы той или иной культуры, способы организации труда и быта человека. Все эти формы социальной и культурной деятельности оказывают влияние на формирование лексического и фразеологиче-

ского фонда языка, его оценочно-смыслового наполнения. «Погружаясь» в определенную культурную наследственность, которую индивид усваивает вместе с языком, этим важнейшим репрессивным элементом культуры, отражающим ее нормы и запреты, человек вырабатывает культурную самоидентификацию, отождествляя себя с теми или иными типологическими формами культурного устройства, прежде всего с конкретной культурной традицией. А поскольку русская традиционная духовная культура — это культура синкретическая, сохраняющая преемственность, идущую из глубины веков, то в языковой концептуализации феномена ИГРЫ полнокровно проявилась и языческая, и христианская традиция русской культуры.

Принятые сокращения

Даль — *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1978–1980. Т. 1–4.

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

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

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

СОГ — Словарь орловских говоров. Ярославль; Орел, 1989–2001. Вып. 1–12.

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

СРНГ — Словарь русских народных говоров. М.; Л. (СПб.), 1965–2003. Вып. 1–37.

СРЯ — Словарь русского языка XI–XVII вв. М., 1975. Т. 1–25.

СЭС — Советский энциклопедический словарь. М., 1979.

ФЭС — Философский энциклопедический словарь. М., 1997.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ср., например, следующее определение в «Философском энциклопедическом словаре»: **идентичность** 'тождественность, одинаковость, полное совпадение чего-н. с чем-н.' (из лат. *identicus* 'тождественность, одинаковость' (ФЭС 1997: 170) или МАС I: 630: **идентичный** 'полностью совпадающий или точно соответствующий чему-л., тождественный').

² Сепир Э. Язык, раса, культура // Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993. С. 193.

³ Ср., например, определение Игры в «Философском энциклопедическом словаре»: *Игра — это непродуктивная деятельность, которая осуществляется не ради практических целей, а служит для развлечения и забавы, доставляя радость сама по себе* (ФЭС 1997: 168); или в «Советском энциклопедическом словаре»: *Игра — вид непродуктивной деятельности, мотив которой заключается не в ее результатах, а в самом процессе* (СЭС 1979: 480).

⁴ Забылин М. Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. М., 1880. Ср. в связи с этим следующие этнографические свидетельства: «Из многочисленных и разнообразных источников XIX в. четко выступает решительное осуждение русским крестьянством добрачных связей. Если такое и случалось, то как исключение, и всегда повсеместно встречало отрицательную оценку общественного мнения деревни, ибо потеря девственности считалась большим грехом... Если же рождался внебрачный ребенок, то в течение года после его рождения грешницу... не пускали на беседу (т. е. на собрание молодежи, посиделки. — Т. В., см. СРНГ 2: 262). Да и по истечении года другие девушки „чурались дружить с ней“, опасаясь, что про них может пойти дурная слава. Ее могли вывести из беседы со словами: «Тебе, родихе, здесь не место» (Громыко М. М., Буганов А. В. О воззрениях русского народа. М., 2000. С. 353).

⁵ Колесов В. В. Древняя Русь: наследие в слове: Добро и Зло. СПб., 2001. С. 16.

⁶ Гальковский Н. М. Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси. М., 2000. С. 316, 330, 332.

⁷ Там же. С. 329.

⁸ Виноградов В. В. История слов. М., 1999. С. 271.

⁹ Морозов И. А. Игры народные // Славянские древности. М., 1999. Т. 2. С. 381.

¹⁰ Так, в частности, «из правил митрополита Иоанна II известно, что в поколениях внуков и правнуков Владимира венчание оставалось прерогативой социальной элиты. Простой же народ продолжал „играть“ свадьбы без попа (показательно, что этот глагол употребляется только с существительным „свадьба“ и не применяется ни к какому другому празднику)» (Панченко А. М. О русской истории и культуре. СПб., 2000. С. 322).

¹¹ Колесов В. В. Указ. соч. С. 17.

¹² Найденова Л. П. Мир русского человека XVI–XVII вв. М., 2003. С. 139.

¹³ Морозов И. А. Указ. соч. С. 381.

¹⁴ Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1995. Т. I. С. 704.

Социальная идентичность и дискурс людей среднего класса *

Как известно, современное российское общество характеризуется кризисом социальной идентичности. «Кризис идентичности можно определить как особую ситуацию массового сознания, когда большинство социальных категорий, посредством которых человек определяет себя и свое место в обществе, кажутся утратившими свои границы и свою ценность. <...> В определении идентичности важен не столько факт объективной принадлежности человека к определенной социальной группе, сколько его самоотождествление с нею. Немаловажное обстоятельство при этом — *позитивная* оценка человеком своей группы принадлежности. Утрата позитивных представлений о „своей“ группе также способствует кризису идентичности, что влияет на построение образа общества»¹.

У человека есть естественная потребность в положительной идентичности. С конструированием собственной сложной идентичности — идентичности человека, который стремится совладать с обстоятельствами и в то же время быть понятым другими, — связана мозаичность речи², соположение разностилевых элементов в речи одного человека. Говорящий примеряет на себя сразу несколько социальных масок и испытывает собеседника — его социокультурный фон, ценностные ориентации. Столь распространенное в наше время использование словечек *как бы* и *типа*, ломка клише, применение кавычек (причем из американской культуры активно заимствуется и соответствующий жест — сгибаются средний и указательный пальцы обеих рук) как указания на дополнительные смыслы в сообщаемом, каламбур, простое нарушение правил и множество других

* Автор благодарит за критическое прочтение варианта этой статьи американского лингвиста профессора Ольгу Йокояма (Университет Калифорнии в Лос-Анджелесе).

иронически-карнавалных приемов, ставящих речь говорящего на границу допустимого и понятного, имеют одну цель — привлечь внимание потенциального собеседника и в конечном счете сформировать *мы-чувство*, чувство некой социальной общности, найти «своих». (Ср. наблюдение Т. М. Николаевой о том, что цель употребления клишированных речений — социализация личности³.) Стремление стать над неопределенностью социальной реальности роднит такой дискурс с поэтическим текстом, требующим специальной расшифровки. В связи с трудностями и самоидентификации, и категоризации партнера сегодня построение межличностного контакта представляет собой скорее решение творческой задачи, нежели реализацию усвоенного норматива⁴.

В то же время мы можем наблюдать и нарождающийся новый тип дискурса особой категории носителей русского языка — людей среднего класса, ядро которого составляют те, кого называют «новыми людьми» или «новыми средними», — наемные работники, занятые в фирмах и компаниях⁵. «Дискурс этой группы, ее стиливые стандарты и ценностные нормы представляют интерес, поскольку, как мы полагаем, именно эта группа сейчас становится интродуктором новых социальных образцов, принимаемых обществом в качестве общезначимых»⁶.

Ядро российского среднего класса — успешно интегрирующихся в современное общество россиян — объединяет общность отношения к миру и к себе: позитивное индивидуалистское мышление. Формируется новая для России мораль, предполагающая социально успешную деятельность индивида. Ценности среднего класса — рациональный взгляд на мир, опора на самого себя, ориентация на семью, детей. Понятно, что столь отличающаяся от других социальную категорию характеризует специфический дискурс: речевое поведение этих людей и со «своими», и с «чужими» контрастирует с намеченным выше кризисным ироническим типом дискурса. В данной статье мы попытаемся определить пути изучения дискурса «новых средних», исходя из анализа случаев, вызывающих эмоциональную реакцию окружающих: от одобрения и удивления до неприятия и непонимания.

Интересно наблюдение относительно языкового поведения «новых средних», сделанное исследователями российской службы изучения общественного мнения «Комкон», работавшими в 1999–2000 гг. над проектом «Стиль жизни и потребление среднего класса»: «В качестве высших ценностей они („средние русские“, как

называет их автор, или „новые средние“ в принятой нами терминологии. — М. О.) называют независимость, личную свободу, возможность самому определять свою судьбу. Для них характерна высокая самооценка, уверенность в себе и чувство собственного достоинства. Такие качества, заметим, редко вызывают одобрение в российском народе и были бы уместнее где-нибудь на Западе. <...> „Средний русский“ предпочтет сказать „я зарабатываю“ вместо „мне платят зарплату“ и „я устроился на работу“ вместо „меня взяли на работу“» («Коммерсантъ — Деньги». 18 октября 2000. № 41. С. 33. В этой публикации «средние русские» выделяются в том числе и на основе сравнительно высоких доходов).

Подчеркнем, что нас в данном случае интересуют контексты, объективно допускающие и активную (*Я устроился на работу*), и пассивную (*Меня взяли на работу*) интерпретацию реальности говорящим, связанную исключительно с его психологической установкой. В терминах психологии, подобные контексты позволяют говорящему продемонстрировать интернальный, предполагающий ответственность говорящего за происходящее, или экстернальный локус контроля, предполагающий, что говорящий приписывает первостепенную значимость внешним обстоятельствам. Речь не идет о расширении употребления местоимения я, вызываемом принципиальным расширением сфер деятельности индивида, таких как творческая деятельность (хотя употребление я вместо мы, например, в научных текстах часто имеет и чисто стилистическую функцию ⁷) или бизнес ⁸.

В то же время многие постсоветские индивиды, так же как и советские, склонны избегать принятия решений на свою личную ответственность, т. е. брать на себя смелость говорить «я». Ср. следующее наблюдение, сделанное в СССР в перестроечные времена конца 1980-х гг. американским психологом: «Современные советские граждане вообще „оценивают“ гипотезы о реальности посредством согласия, консенсуса. В случае неуверенности в том, как в действительности обстоят дела в мире, советские люди склонны спрашивать друзей. Если у нескольких людей они встречают одно и то же мнение, валидность считается установленной. Я заметил эту склонность у людей как не умудренных в научном методе, так и среди ученых» ⁹. О базисной и повседневной тактике перекалывания на других ответственности за сделанное (составляющей, возможно, известную фигуру «загадочной славянской души») говорит социолог Б. Дубин ¹⁰.

Психологи считают связь речевого поведения с психологической установкой говорящего настолько значимой, что используют речевые особенности для того, чтобы напрямую влиять на перемещение локуса контроля у собеседника. Чтобы вызвать ощущение большей вовлеченности в происходящие события, испытуемому намеренно задают вопросы, предполагающие я-ответы, например, «Танцевали ли вы с Питером?», а не «Танцевал ли Питер с вами?»¹¹. На этом же принципе основаны различные методики, как, например, нейролингвистическое программирование, применение которых психологами направлено, в частности, на нейтрализацию синдрома выученной беспомощности, получившего особенно широкое распространение у жителей нашей страны в послеперестроечные годы.

Здесь уместен следующий лингвистический комментарий. Известна отмеченная А. Вежбицкой «иррациональность» русского синтаксиса, предпочитающего конструкции с невыраженным субъектом другим языковым средствам, а именно агентивной личной модели. Это отражает «преобладающую в русской культурной традиции тенденцию рассматривать мир как совокупность событий, не поддающихся ни человеческому контролю, ни человеческому разумению...»¹². (Ср. конструкции вроде *мне хочется* вместо *я хочу*.) Это наблюдение приводят и этнопсихологи, говоря о лингвистических свидетельствах специфики русской ментальности¹³. Между тем предпочтительные употребления вроде *Я зарабатываю*, *Я устроился на работу*, возможно, являются свидетельством наметившегося в этой области сдвига, пока — на уровне языкового поведения, отражающего осознаваемую языковым субъектом личную ответственность за происходящее.

Как считают «новые средние», все, чего они добились, является их личной заслугой, и добились они этого не преступая человеческих законов, «что позволяет среднему классу ощущать себя в основном благополучно с точки зрения взаимоотношений с общественной моралью»¹⁴. В словаре «нового среднего» есть место словам *трудоголик* (калька-гибрид с англ. *workaholic*), *профи* (словообразование последнего ср. с *комму* 'коммунист', *капи* 'капиталист' в романе В. Аксенова «Остров Крым») — в этосе среднего класса профессионализм занимает центральное место. Понятие карьеры как средства достижения успеха, т. е. положительной социальной оценки деятельности индивида, имеет позитивное содержание, что расходится с русской культурной традицией. Примечательно, что, по данным И. Г. Дубова, полученным в результате проведения ас-

социативного эксперимента, в обыденном массовом сознании современных россиян успех связывается с упорным трудом как его причиной¹⁵.

Сегодня карьера может значить не только продвижение вперед по служебной лестнице — это профессиональный рост и ожидаемые пути получения удовлетворения от работы. Посетителям сайта www.career.ural.ru сотрудники агентства по трудоустройству желают *успехов в карьере*, а не в труде, как было бы сказано раньше. Карьера может обозначать и продвижение вперед по однажды выбранному пути личностной реализации, так что речь может идти и о *карьере жены и матери* (ср. нормальное в американском английском употребление *my career as a full-time mother*), что обсуждается на многочисленных интернет-сайтах. Таким образом, рус. *карьера* сближается с позитивным содержанием амер. англ. *career* 'one's progress through life or in one's work' (Webster 212).

Важно иметь в виду, что содержание понятий в обыденном сознании может отличаться от картины, представляемой литературным русским языком, где слово *карьера* помимо коннотаций, унаследованных от советских времен, оказывается связанным с имеющим негативную оценку производным *карьерист* (впрочем, и амер. англ. *careerist* 'a person interested chiefly in succeeding in a career, to the neglect of other things' несет негативную оценку: Webster 212). Правда, даже сопряженная с последним словом социальная оценка, видимо, меняется: пример тому интернет-реклама «Энциклопедии карьериста», журнала *молодого карьериста*, который должен получить каждый выпускник вуза, *школы молодого карьериста*, справочника *карьериста* и даже салона офисной мебели с названием «Карьерист».

Далее, как не входящие в сферу непосредственной личной ответственности «нового среднего» подвергаются переосмыслению ценностные категории, относящиеся к семантико-коммуникативной сфере родины, отечества. Происходит определенное эмоциональное дистанцирование от этих понятий. «Новый средний» скажет не только *у нас*, но и *в этой стране* (англ. *in this country*), причем не только в контекстах с негативной информацией. Это словоупотребление ширится в том числе в речи людей, непосредственный контакт которых с английским языком маловероятен или исключен: ср. (речь идет о возможном наступлении на демократическую прессу) *В этот момент мы с тобой поймем, что в этой стране наступила очередная степень несвободы. Нет, я не хочу этого, и никакая по-*

пулярность, никакое признание не стоят того, чтобы в этой стране жить стало хуже, потому что это НАША страна («Новая газета». 4–10 ноября 2004. № 82. С. 24); Я вот живу уже довольно много лет и в результате этого процесса все больше убеждаюсь: мы в этой стране все такие странные, что, видимо, так нам и надо. Гимн уже прежний, Дзержинский скоро, похоже, вернется — что дальше? («Иностранец». 24 сент. 2002. № 35. С. 38); артист Л. Ярмольник, телеинтервью 26 марта 2003 г.: (о работе продюсера) В этой стране это не бизнес...; (О виновных в гибели журналиста Влада Листьева) На уровне жителя этой страны я жду, когда ответят...; телеинтервью 10 марта 2004 г. Татьяны Никитиной, артистки, жены барда Сергея Никитина: Так получилось, как будто бы какой-то слой населения просто исчез в этой стране; артист и кинорежиссер Эльдар Рязанов, телеинтервью 23 ноября 2001 г.: Никто в этой стране дальше следующего хода не видит. О бытующей негативной оценке выражения в этой стране говорится в работе И. Т. Вепревой¹⁶.

Авторы следующих высказываний считают необходимым встать на защиту своего словоупотребления: «Как вы смеете говорить „эта страна“? Кто сказал „мать“ при новобрачных? А почему, собственно, не сказать так? <...> Я, например, слово „россиянин“ не люблю всей душой. Мне кажется оно искусственным, как-то чуждым строю русского языка, оно неуклюжее какое-то, непонятно, как его склонять. Мне больше нравится „граждане России“, „соотечественники“, „сограждане“, „жители этой страны“ — кто угодно» (журналист Сергей Пархоменко, 15 декабря 2004); Виктор Шендерович в той же передаче: «Мне почему нравится „эта страна“? Потому что, когда мы говорим „Россия“, то глаза начинают застилаться слезами, да? Дыхание перехватывает — очень часто». Авторами приведенных высказываний эта страна ощущается как нейтральное обозначение, а Россия — как пафосное.

Словоупотребление в этой стране предполагает, что говорящий ставит Россию, свою родную страну, в один ряд с другими странами — этих стран может быть много, в зависимости от местонахождения говорящего. В русском же языковом сознании подобное соположение принижает свою собственную страну — Россию. В русском языковом сознании родная страна, родина может быть только одна, она уникальна и не подлежит соположению с чем бы то ни было, о чем косвенным образом свидетельствуют толкования слов *родина* и *отечество* в толковых словарях.

В МАС III 723; БТСРЯ 1125 *родина* определяется как 'страна, в которой человек родился и гражданином которой является'; аналогичным образом *отечество* толкуется как 'страна, где родился человек и гражданином которой является' (МАС II 677; БТСРЯ 745). В энциклопедических словарях — см. «Советский энциклопедический словарь» (1132) и «Новый энциклопедический словарь» (1032) — *родина* определяется как 'место, страна, где человек родился' (слово *отечество* в этих словарях отсутствует), т. е. компонент гражданства, предполагающий реальное пребывание в стране, как необходимый сюда не включен.

Англоамериканское языковое сознание допускает включение компонента реального пребывания в стране в значение слов рассматриваемого круга, но этот компонент является факультативным. «Webster» (ориентированный также и на энциклопедическую информацию) дает такие определения: слову *motherland* — 'one's native land or, sometimes, the land of one's ancestors' (Webster 886), *homeland* — 'the country in which one was born or makes one's home' (Webster 645) (в отличие от русского 'страна, в которой человек родился и гражданином которой является'). Ориентированный на узус «Longman» определяет *homeland* как 'the country where you were born' (Longman 380), не включая в толкование компонент реального пребывания в стране. Из сказанного вытекает, что англоамериканское языковое сознание в принципе допускает ситуацию, при которой родиться можно в одной стране, а жить — в другой. Следовательно, можно и говорить *in this country* по отношению к стране актуального пребывания.

По словам А. Вежбицкой, «всякий, кто знаком как с англосаксонской культурой (в любой из ее разновидностей), так и с русской культурой, интуитивно знает, что *родина* представляет собою (или, по крайней мере, представляла собою до недавнего времени) общеупотребительное русское слово и что закодированный в нем концепт культурно значим в значительно большей степени, нежели английское слово *homeland* и закодированный в нем концепт»¹⁷.

Компонент гражданства, или, менее жестко, реального пребывания в стране, составляет специфику русского языка и входит — или до недавнего времени входил — в структуру прототипического значения (мыслительного содержания, выражаемого в языке) слов *родина* и *отечество*.

Одна из естественных установок человека — положительное отношение к стране рождения/пребывания, а поскольку «мы представляем собой сумму всех наших установок»¹⁸, понятие «своего» неизбежно затрагивает категории, напрямую связанные с идентичностью. Употребление *в этой стране*, как кажется многим носителям русского языка, исключает понятие «родина» из категории «своего», о чем говорит следующий пример: *Чтобы продолжать жить в этой стране (только не одергивайте меня: я уже давно не ощущаю «эту» страну своей), надо ко многому привыкать* («Иностранец». 3 ноября 2003. № 41. С. 3). Однако русское языковое сознание, видимо, сдвигается в сторону смягчения требований к обязательному наличию компонента гражданства/пребывания в стране — по крайней мере на уровне языкового поведения части носителей русского языка, что мы видим на примере употребления выражения *в этой стране*.

Дополнительная опорная точка социальной идентичности «новых средних», отличающая их от других общественных страт, опирающихся лишь на общегражданскую идентичность и семью, — корпоративная (организационная) идентичность. Корпоративная культура предполагает существование собственного словаря, сленга, включающего общеупотребительную бизнес-лексику и индивидуальные приметы конкретной организации. Это лексика общения со «своими». Ср. в качестве примера «Словарь великорусского языка делового общения» (Москва, март 2004, изд. 3, доп. и перераб.) с особо вынесенным «Словарем ринглиша», а также «Словарь бизнес-сленга компании Schwarzkopf в России» на сайте <http://romsan.bankir.ru>.

Специфика дискурса людей среднего класса диктуется и спецификой практик потребления. Сюжеты, обсуждаемые «новыми средними», далеко не всегда понятны потребителю с более низкими доходами. Ср. *бойлерная*, или *стирочная*, — названия помещения в доме (коттедже), где стоит стиральная машина (отмечаемые в том числе в речи риэлторов), ср., далее, *односпальная квартира*, *односпальная*, то есть *двухкомнатная квартира*, *четырёхспальный дом с бассейном*, *двухспальная квартира с просторной гостиной*, *2–3-«бедрумная»* (по-нашему, соответственно, 3–4-комнатная) *квартирка* (речь идет о недвижимости на Кипре и в Испании: «Иностранец». 24 ноября 2003. № 44. С. 17, 22; 19 апреля 2004. № 15. С. 17; 17 мая 2004. № 18. С. 17) — отражение конструкций англ. *one-bedroom apartment* и т. д., предполагающих счет не на комнаты, а на спальни.

Далее, оценить нижеследующую шутку может только человек, знающий, что такое *внедорожник* (джип нового поколения, из англ. offroad vehicle, хотя ближайшим семантическим аналогом русского слова служит англ. SUV — sport utility vehicle), ср. заголовок «Усидчивый *дорожник*»: [требуется] усидчивый и уравновешенный профессионал с опытом работы на строительстве крупных дорог («Большой город». 21 марта 2003. № 9. С. 31, раздел «Карьера»).

К сфере способов проведения досуга относятся, например, данные с несомненной любовью и также далеко не всем понятные названия *нырляки* (на корпоративном сленге) 'дайвинг, подводная охота' («Деньги». 16–22 февраля 2004. № 6. С. 103), *покайтушки* 'кайтинг, передвижение по воде, снегу или песку с воздушным змеем' («The Middle Class». 2 марта 2004. С. 11), ср. англ. *kiting*.

Необычайно широкое распространение получило заимствование новых значений из английского языка ранее заимствованными словами, что многими носителями русского языка, в том числе лингвистами, воспринимается как ошибка. Ср. устоявшиеся употребления *традиционный глобальный ужин* 'полный' (англ. global), *актуальный ресторан* 'модный' (actual), *стандартные трудовоголики и профи* 'обычный' (standard), *специальные цены и предложения* 'особый' (special), кальки *текущий руководитель* и *текущие возможности* 'нынешний' (current), *продвинутое пиво, продвинутый дизайн, продвинутая школа и продвинутые родители* 'качества лучше среднего' (advanced), *концепция пожизненного образования* 'имеющий место в течение всей жизни' (lifelong).

Понятно, что такое словоупотребление может возникать только в речи людей, сталкивающихся с соответствующими реалиями и уверенными в том, что они будут поняты «своими». Однако «вещный антураж и подобные ему потребительские символы, включая образование детей, здоровье семьи, формы отдыха и пр., имеют для среднего класса не обычное практическое или престижно-показное, но особенное символическое значение. Оно состоит, во-первых, в том, что это действительно идеал, т. е. культурно и социально закреплённый стандарт, заложенный в национальное общественное сознание как цель. Во-вторых, для них он представляет собой стандарт, который при их доходах и ресурсах может быть практически реализован, воплощен. В-третьих, самое главное, — ими этот идеал *достигнут*»¹⁹.

Совершенно очевиден источник, из которого черпаются практики потребления (вместе с соответствующими словами) «новых сред-

них», — это западные или, уже, англосаксонские традиции. Но перемены в практиках потребления людей среднего класса, имеющие «видимость моды или заурядного заимствования чужих манер, <...> представляют собой внешнюю манифестацию весьма глубоких перемен, затрагивающих ни много ни мало модальный антропологический тип, или то, что зовется национальным характером»²⁰.

Нельзя не сказать, что массовое употребление заимствований из английского в случае наличия русского дублета объясняется понятным стремлением говорящих избежать семантического выветривания своих привычных слов: иностранные слова были защищены от аксиологических изменений последних лет.

Индикатором того, как именно какая-то категория людей генерирует *я*-концепцию, служит специфика употребления ее членами слова *мы*: последнее указывает на то, к каким именно группам человек сам себя относит. Людей среднего класса можно определить как индивидов, *мы*-чувство которых основано не на противопоставлении или даже антагонизме с группами, определяемыми как *они*, а на личных отношениях с равными «другими» (см. наблюдения С. Климовой²¹). Иными словами, тот, кто не боится сказать *я*, о чем шла речь в начале этой статьи, может себе позволить говорить *мы*. Это резко контрастирует с отмечаемым многими исследователями социальным одиночеством постсоветского человека, связанным с отсутствием ориентации «на множество независимых и самодостаточных других, которые могли бы быть партнерами, заинтересованными в тех или иных действиях индивида, для кого последний обладает ценностью и важностью»²². За позитивное *мы* может спрятаться далеко не каждый житель современной России.

Таким образом, «новые средние», реализующие новые ценностные ориентации, успешно выстраивают новую идентичность. Идентификация представителей среднего класса со своей группой носит положительную эмоциональную окраску²³. «Новых средних» характеризует «мир и лад с собой, не привычный для всего, что мы знаем о состоянии „народной души“ с 1990-х гг. и по сей день»²⁴.

Анализ ценностных изменений и идентификационных структур с привлечением лингвистических материалов представляет интерес и для лингвистики — таким образом просматриваются потенциальные изменения категорий, пока не получившие системно-языковой валоризации, и для социальной психологии — результаты такого анализа позволяют установить содержательное наполне-

ние понятийных категорий. Показателен вывод социопсихолога: в условиях социальной нестабильности, предполагающей рассогласованность социальных изменений, особое внимание должно быть уделено языку, при помощи которого оформляются категории²⁵.

Принятые сокращения

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

МАС — Словарь русского языка (= Малый академический словарь) / Под ред. А. П. Евгеньевой. 2-е изд. М., 1981–1984. Т. I–IV.

Новый энциклопедический словарь — Новый энциклопедический словарь. М., 2004.

Советский энциклопедический словарь — Советский энциклопедический словарь. М., 1988.

Longman — Longman Dictionary of American English: Your Complete Guide to American English (reprinted; second edition 1997). Cayfosa; Quebecor: Spain, 2000.

Webster — Webster's New World College Dictionary, Neufeldt. 3-d edition. Macmillan: USA, 1996.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Андреева Г. М. Трудности социального познания: «образ мира» или реальный мир? // Социальная психология в современном мире. М., 2002. С. 187.

² Термин, используемый в кн: Земская Е. А. Язык как деятельность: Морфема. Слово. Речь. М., 2004. С. 531.

³ Николаева Т. М. От звука к тексту. М., 2000. С. 151, 153.

⁴ Петровская Л. А. Гуманистический контекст психологической помощи // Социальная психология в современном мире. М., 2002. С. 331–332.

⁵ Левинсон А., Стучевская О., Шукин Я. О тех, кто называет себя «средний класс» // Вестник общественного мнения. 2004. № 5. С. 56–57, 61. Здесь же обсуждаются критерии выделения среднего класса.

⁶ Там же. С. 57.

⁷ Кормилицына М. А. Усиление личностного начала в русской речи последних лет // Русский язык сегодня 2 / Под ред. Л. П. Крысина. М., 2003. С. 465–475.

⁸ См.: Милехина Т. А. Речь предпринимателя в деловой публицистике // Проблемы речевой коммуникации. Саратов, 2003. С. 81–91. В этой

работе отмечается частотность конструкций вроде *я считаю, я создал, я построил* в речи предпринимателя.

⁹ Солсо Р. Л. Когнитивная психология / Пер. с англ. М., 1996. С. 453. Характерно, что редактор русского издания книги Р. Л. Солсо не согласился с этим замечанием.

¹⁰ Дубин Б. О привычном и чрезвычайном // Интеллектуальные группы и символические формы: Очерки социологии современной культуры. М., 2004. С. 167.

¹¹ Майерс Д. Социальная психология. Интенсивный курс. Пер. с англ. 4-е международное издание. СПб.; М., 2004. С. 152.

¹² Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М., 1997. С. 76.

¹³ Стефаненко Т. Г. Этнопсихология: Учебник для вузов. 3-е изд., испр. и доп. М., 2003. С. 149.

¹⁴ Левинсон А., Стучевская О., Щукин Я. Указ. соч. С. 58, 61.

¹⁵ Дубов И. Г. Анализ смысловых наполнений понятий, обозначающих ценности // Базовые ценности россиян: Социальные установки. Жизненные стратегии. Символы. Мифы. М., 2003. С. 263.

¹⁶ Вепрева И. Т. Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху. Екатеринбург, 2002. С. 301.

¹⁷ Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. М., 1999. С. 280.

¹⁸ Зимбардо Ф., Ляйпне М. Социальное влияние. Пер. с англ. СПб., 2001. С. 50.

¹⁹ Левинсон А., Стучевская О., Щукин Я. Указ. соч. С. 61.

²⁰ Там же. С. 61.

²¹ Климова С. Ломка социальных идентичностей, или «Мы» и «Они» вчера и сегодня // Отечественные записки. Журнал для медленного чтения. 2002. № 3; www.strana-oz.ru.

²² Гудков Л. К проблеме негативной идентификации // Негативная идентичность: Статьи 1997–2002 гг. М., 2004. С. 296. Ср. мнение Алексея Левинсона об объективных причинах, порождающих страх перед словом «мы», высказанное в интервью «Хорошо то, что не случилось ничего плохого», посвященном итогам 2005 г., на сайте www.polit.ru 27 декабря 2005 г.: «Понимание новой жизни, где каждый за себя, — это очень существенная черта, которая нас отличает от советских времен радикально. Но, утратив советский коллективизм, новые гражданские формы объединений мы не нашли. Но может быть, это — в том числе феномен испуга по отношению к любым формам коллективизма, такое встречалось, скажем, в Германии среди молодых людей, поколения детей, не переживших фашизм. <...> У них был страх, что любой коллективизм ведет к фашизму. Я не исключаю, что такого рода сентимент есть и среди наших молодых людей. Мол, лучше уж каждый пусть сам по себе».

²³ Богомолова Н. Н., Донцов А. И., Фоломеева Т. В. Психология больших социальных групп: новые судьбы, новые подходы // Социальная психология в современном мире. М., 2002. С. 143.

²⁴ Левинсон А., Стучевская О., Шукин Я. Указ. соч. С. 62.

²⁵ Андреева Г. М. Психология социального познания. 2-е изд. М., 2000. С. 256–258.

Костюм как средство самоидентификации

Ф. М. Достоевский устами князя Мышкина говорит: «Люди друга на глаз сортируют». Официальная форма, шелковое платье, ношенный армяк, а в современных условиях пиджак от Армани или пальто из узорчатой парчи от Зайцева — один из способов *сортировки*. Разумеется, что социальное для писателя Достоевского менее значимо, нежели нравственное. Нет сомнений, что индивидуальный культурный опыт каждого человека определяет и верность, и быстроту оценки, уточняемую только сопоставлением с фактами, реалиями повседневной жизни, когда речь заходит об удаленных от нас эпохах.

«Современный человек в своей обстановке и уборе ищет самого себя или показывает себя другим, афиширует, выставляет свою личность и потому заботится о том, чтобы все, чем он себя окружает и убирает, шло ему к лицу. Если исключить редких чудаков, мы обыкновенно стараемся окружить и выставить себя в лучшем виде, показаться себе самим и другим даже лучше, чем мы на самом деле. Вы скажете: это суетность, тщеславие, притворство. Так, совершенно так. Только позвольте обратить ваше внимание на два очень симпатичные побуждения. Во-первых, стараясь показаться себе самим лучше, чем мы на деле, мы этим обнаруживаем стремление к самоусовершенствованию, показываем, что хотя мы и не то, чем хотим казаться, но желали бы стать тем, чем притворяемся. А во-вторых, этим притворством мы хотим показаться свету, произвести наилучшее впечатление на общество, т. е. выражаем уважение к людскому мнению, свидетельствуем почтение к ближнему, следовательно, заботимся об умножении удобств и приятностей общежития, стараемся увеличить в нем количество приятных впечатлений»¹.

Лекция, прочитанная историком В. О. Ключевским в 1897 г., справедлива по своим выводам как для предшествующих эпох, так

и для нашего времени. По сути дела, известный историк не сказал ничего такого, что бы выходило за границы определения костюма, данное П. Г. Богатыревым, — костюм представляет собой *пучок функций*, каждая из которых (или группа функций) может доминировать в разных культурных обстоятельствах².

Историк описал современную ему ситуацию, но как в предшествующие эпохи, так и в дальнейшем подобные функции костюма, бесспорно, существовали, хотя и не были вербализованы, не отражены в текстах (или пока таковые неизвестны исследователям).

Число его функций довольно велико, и они позволяют детализировать национальную принадлежность, сословный статус, материальные возможности, культурный уровень, представления о красоте, свойственные человеку той или иной культуры. Ни одна из функций костюма не может быть изъята; каждая дополняет и усиливает *звучание* другой.

Посетившая Россию в начале XIX в. Марта Вильмот записала в своем дневнике: «Служанки-рукодельницы могут точно скопировать любой новый фасон для своих господ; что же касается одежды простого народа, то она настолько традиционна, что в каждой деревне по покрою платья можно пришлых людей отличить от коренных обитателей. Костюм тверских крестьян, например, так же отличен от московских или петербургских, как одежда индейца от европейского платья»³.

По сути дела, в наблюдениях молодой англичанки зафиксирована способность костюма детализировать этническую принадлежность не только в самых общих чертах, но и в подробностях — не только Россия, но и губерния; не только губерния, но и уезд и даже деревня, что можно считать адресом, местом проживания обладателя одежды строго в соответствии с таким определением костюма, которое сделала этнограф Т. Гаген-Торн в первой половине XX в. — *костюм это паспорт*.

Имя можно указать с помощью родового герба или монограммы на платке. В японском театре Кабуки, например, кимоно *мон-цуки* (гербоносное) сообщало зрителям не только имя актера-исполнителя, но и имя персонажа. Для этого использовался орнамент. Изображение сосны соответствует имени героя *Мацу-омару* — этот прием основан на особенностях японского языка. В других странах складывались иные знаки.

В русской народной традиции замужня женщина была обязана полностью закрывать волосы. Этот обычай особого дамского голов-

ного убора был сохранен и в городской дворянской культуре. Только роль старинного *повойника* выполнял нарядный чепец. Простые горожанки начали носить платочки, а дворянки — кружевные наколки и чепцы. Значит, появился еще один сословный знак, отличающий знатную замужнюю женщину от простолюдинки.

То же можно сказать о других ухищрениях моды позапрошлого века. *Турнюр*, особая конструкция в дамской юбке, в европейских странах, прежде всего во Франции, где он впервые появился в мастерской знаменитого портного Чарльза Во́рта (1825–1895), не означал ничего, кроме строгого следования моде. Впрочем, соответствие модной картинке тоже было особым знаком, так как являлось социальной обязанностью дамы из общества. На русской культурной почве *турнюр* могли носить только замужние, и эта сравнительно новая деталь в истории моды или ее отсутствие означала одновременно и возраст, и семейное положение. Хотя формально *турнюр* исчез из моды к концу столетия, знать сохраняла его в своем гардеробе. Посетившая выставку «Современное искусство», открывшуюся 26 января 1903 г., великая княгиня Мария Павловна из-за следования аристократической моде — сознательного отставания от рекомендаций модных журналов — попала в забавную ситуацию. Один из организаторов выставки, князь С. Щербатов, так описывает этот случай: «С этой комнатой (оформленной Л. Бакстом. — Р. К.) был связан эпизод, о котором со смехом говорили в Петербурге. Великая княгиня Мария Павловна (старшая), супруга великого князя Владимира Александровича, довольно полная, уселась в бакстовское кресло, а когда поднялась, унесла его „на себе“, настолько оно было легкое и узкое. Бакст побежал „снимать“ с нее кресло. Веселая и забавная, великая княгиня страшно рассмеялась, но все же укоризненно погрозила бывшему у нее в большом фаворе Баксту пальцем: „Извольте, *cher maître*, написать при входе в ваш *adorable boudoir*: „Садиться запрещено таким, как я, — только для *сильфид*“, к ним, как видите, не принадлежу“»⁴.

Изящный стул остался на турнюре знатной дамы, она даже этого не почувствовала, потому что турнюр мог быть — и скорее всего был в данном случае — жесткой стальной конструкцией.

Хотелось бы указать на способности костюма обозначать место человека на социальной лестнице не только с точки зрения реальной бытовой жизни, но и на его возможность выступать социальным знаком на театральной сцене.

Все виды и жанры искусства, изображающие человека, опираются на систему знаков, сложившуюся в повседневной жизни для

того, чтобы *озвучить* нужное — показать потомкам великолепие и высокий статус предка, если речь заходит о портрете; круг общения и формы досуга, столь же значимые, если перед нами жанровые полотна.

Традиционно высокий статус театрального персонажа изображался великолепными одеждами. В английском театре времен Елизаветы I актеры шекспировского «Глобуса» исполняли роли знатных господ в жалованных костюмах. Театру жертвовали свои пышные одеяния важные особы, поэтому существовал запрет на ношение сценических костюмов за пределами театра. Нарушение этого запрета влекло за собой суровое наказание, поскольку вне театра ношение одежды другого сословия приравнивалось к присвоению чужого социального статуса. «Актеры (на сцене. — Р. К.) одеты очень богато и элегантно, потому что в Англии существует обычай: когда умирают именитые дворяне или рыцари, самые лучшие их одежды отдаются их слугам, а так как последним не подобает носить такие одежды, то они продают их актерам за небольшую плату»⁵. Зрелище, вне всякого сомнения, было великолепным — так роскошны подлинные костюмы той эпохи, так великолепны герцоги, графы и баронеты в парче, шелке, бархате с портретов. Перед началом спектаклей в труппе Мольера у зрителей была возможность рассмотреть великолепие нарядов из костюмерной, выставленных тут же, на сцене, специально для всеобщего обозрения.

Стоит напомнить, что время и место действия пьесы никак не обозначалось изобразительными средствами — все костюмы совсем недавно были модными одеяниями значительной части зрителей. Потребность в костюме как способе обозначить время и место появилась лишь в XVIII в. и в самом конце столетия реализовалась в конкретных спектаклях с участием Франсуа Тальма, который первым на европейской сцене явился перед зрителями в античном наряде, сделанном по эскизам его друга художника Давида. Это произошло в 1791 г., но понадобилось еще столетие, чтобы драматический спектакль полностью был *одет* достаточно близко к историческому времени. С этой точки зрения символичным выглядит то обстоятельство, что пьеса А. Грибоедова «Горе от ума» была впервые поставлена в костюмах 1820-х гг. только в 1891 г. Чтобы ощутить значимость события, следует вспомнить, что пьеса была известна читающей публике до 1825 г., и в XX в. режиссеры (Г. Товстоногов, например) обыгрывали исторические аллюзии

(зеленые лампы на столах, гвардейские офицеры в блестящих мундирах на вечере у Фамусова), а сюртуки и кринолины времен М. С. Щепкина меняли общую атмосферу спектакля и были способом иного прочтения текста знаменитой комедии.

Если обратиться к живописи давно ушедших эпох, то нельзя не увидеть, что портретируемый всегда изображен в костюме, главная функция которого — свидетельствовать о том, что перед нами очень знатная персона. Невозможно представить себе, что какой-то портрет был написан летом, а другой осенью — никаких намеков на *сезонность* жизни и изображенного, и художника. Тяжелые ткани, обилие драгоценностей, меха воспринимаются и сегодня в музейных экспозициях как верный признак сословной значимости. В одной из первых *историй костюма* конца XVI в. изображение жительницы Москвы сопровождалось поэтическим описанием ее наряда, в котором говорилось, что зимой и летом она не растает с мехами, предметом ее особой гордости⁶. Смена времен года, тепло и холод, дом и улица, город и поместье — все это требовало постоянной смены одежд теоретически, но в портретной живописи это никак не отражалось.

В XVII столетии произошло весьма существенное событие — появился первый модный журнал «*Mercur de Galante*», в котором впервые была признана смена времен года. Читателям советовали носить более легкие и светлые ткани летом, а зимой и осенью сукна других оттенков. Это привело к тому, что различия в качестве материала, поддерживаемые средневековыми установлениями о *дозволенных* тканях и оттенках цвета, утратили свое значение. Исследователю живописи стоит пожалеть об отмене этих указов, потому что они помогали устанавливать социальный статус изображенного, время создания живописного произведения и даже — имя изображенного⁷.

В результате *признания* смен времен года одежда различных слоев общества уже не противопоставлялась столь прямо, что особенно было заметно в живописи и гравюре; сословная же функция костюма приобрела более изощренные формы. Примером такой *изощренности* можно считать появление в XVII столетии *летних* и *зимних* кружев, что абсолютно бессмысленно с точки зрения практической функции, но очень значимо для обозначения социального статуса. Можно купить самый модный костюм, но быть допущенным в определенную социальную среду без знания мельчайших подробностей и свидетельств истинной знатности — затруднительно.

Россия, нашедшая свое место в западноевропейском культурном контексте, приняла европейский костюм. До конца XVIII столетия качество шитья, совершенство кроя и высокий сорт ткани не имели особого значения — противопоставление европейского и традиционного и было указанием на сословный статус. Ориентироваться во всем разнообразии новых способов выражения своего материального и сословного положения могли только современники. Ярким примером тому может быть сценическая судьба пьесы Д. И. Фонвизина «Недоросль» (1782), начинающаяся сценой примерки кафтана. Один из персонажей — Скотинин — утверждает, что кафтан Митрофанушки шит *изряднѣхонько*; Простакова и Прѣстаков спорят, узок он или *мешковат*. Но уже к концу XVIII в. некогда модные камзолы воспринимались как анахронизм, старомодное чудачество; сцена примерки кафтана не вызвала эмоций публики, ожидаемых автором. На долгое время эта пьеса сошла со сцены и была популярна лишь в учебных заведениях, где исполнялась силами учеников, для которых содержание пьесы имело большее значение, нежели сценографические тонкости.

Распространение исторических знаний, успехи археологии и этнографии, расширение представлений о материальной культуре прошлого способствовали тому, что театральные спектакли зачастую становились сценической иллюстрацией на историческую тему. Этот процесс затронул режиссеров всех стран. Вместе с тем театральная практика показала, что академически точное воспроизведение на сцене деталей костюма и предметов быта конкретной исторической эпохи не дает того художественного эффекта, на который рассчитывают режиссер и художник-постановщик. «Музейность» спектаклей оказывалась неуместной и из-за особенностей театрального освещения. Восхищенные гастролями мейнингенцев, поразивших русскую публику редкой слаженностью всех выразительных средств театрального зрелища, в России многие решились использовать этот опыт и с тем же тщанием воспроизвести на сцене историческую обстановку и костюм⁸.

Археологическая точность, так впечатлившая публику, оказалась нежизнеспособной. Об этом периоде своей жизни К. С. Станиславский подробно рассказывает в воспоминаниях «Моя жизнь в искусстве», в том числе и об усилиях, предпринятых труппой, чтобы добиться впечатления, равного цельности художественного зрелища, достигнутого гастролерами. Для этого было совершено длительное путешествие по Волге и на монастырских распродажах, на

ярмарках в маленьких приволжских городах были сделаны многочисленные покупки.

Попробовав внести на сцену подлинные старинные ткани, купленные для «Царя Федора Иоанновича», Станиславский убедился, что бутафория — единственный выход для сцены, если авторы хотят создать красочное сценическое зрелище.

О том, что представляет собой бутафорская роскошь на сцене, очень хорошо писал С. Щербатов: «При этом нельзя забыть, что изобразительное искусство для театра есть до известной степени компромиссное искусство, основанное на трюках, эффектах, расчетах и приспособлениях (светотень, рампа, красочное, меняющееся освещение, вуали, расчет соотношения „задника“ и кулис) и, наконец, что весьма важно, на специальной фактуре раскраски декораций клеевыми красками, рассчитанной на расстояние и общий эффект. То же относится и к костюмам. У нас (и это в смысле экономии явилось остроумной новинкой) при широком размахе наших грандиозных постановок трюк в исполнении костюмов был доведен до совершенства: окраска дерюги под парчу и шелк и тому подобное. Вблизи все отвратительно: лица, обстановка, одежда — издали все превращается в сказочное видение. Вульгарный материал, ловко трюкированный, грубая роспись грубой краской холстов давали на расстоянии фантастику. К подобному обману техника, ремесло художников, оперирующих за станковой живописью благородной масляной краской, должно приспособиться, а ремесло их неминуемо снизится, если они, как часто было у нас, сами являются исполнителями, а не только руководителями»⁹.

То, что Щербатов называет «трюкированием», не было новостью и существовало в старинном театре. Например, в описи «убору камедианского», составленного в связи с «Делом о пожитках царевны Натальи Алексеевны», упомянуты «11 кафтанов с мишурным круживом, французских» и еще «8 передников крашенных, с круживами мишурными»¹⁰. *Кружево мишурное* из описи имущества означает имитацию *золотого* (металлического) кружева, которое как ввозилось в Россию, так и производилось в мастерских Московского Кремля.

Изображение представителей высших сословий на сцене часто являлось камнем преткновения для публики (которую во многом поддерживала критика) и актеров. Критика не прощала ни единого промаха ни в манерах, ни в выборе костюма, строго соотнося социальные градации, к которым принадлежали сценические персонажи,

с их пластическим обликом. Все знали, что актеры сами создают сценические наряды для современных пьес и, долгое время, на свои средства. Ситуация изменилась лишь с созданием МХАТ, когда К. С. Станиславский в 1901 г. пригласил для работы в театре знаменитую московскую портниху Н. П. Ламанову (1861–1941). Как говорил режиссер, ему хотелось, чтобы зрители по покрою платья могли бы определить, к какому общественному кругу принадлежит сценический персонаж. Ламанова, открывшая свою собственную мастерскую в 1885 г., вполне соответствовала потребностям нового театра — она знала мельчайшие подробности модного костюма и имела подлинный талант. Обычно она работала в театре по чужим эскизам (А. Головина, А. Бенуа и др.), но для спектакля «Анна Каренина», с А. К. Тарасовой в главной роли, инициативы Ламановой никто не сдерживал, и она с большой стилистической точностью воссоздала костюмы 1870–1880-х гг. (роман был опубликован в 1877 г.). Безусловно, это ее лучшие театральные костюмы, определившие на долгие годы эталон как замысла, так и его воплощения. С этой точки зрения особенно любопытно высказывание А. А. Ахматовой, которая сочла эти костюмы не отражающими стиль и манеры высшего света. «Заговорили мы об „Анне Карениной“ во МХАТе. Ругая этот спектакль, я сказала, что публику в нем более всего привлекает возможность увидеть „роскошную жизнь высшего света“. Исторически это совершенно неверно, — сказала Анна Андреевна. — Именно роскошь высшего света никогда не существовала. Светские люди одевались весьма скромно: черные перчатки, черный закрытый воротник... Никогда не одевались по моде: отставание по крайней мере на пять лет было обязательно. Если все носили вот такие шляпы, то светские дамы надевали маленькие, скромные. Я много их видела в Царском: роскошные ландо с гербами, кучер в мехах — а на сиденье дама, вся в черном, в митенках и с кислым выражением лица... Это и есть аристократка... А роскошно одевались, по последней моде, и ходили в золотых туфлях жены знаменитых адвокатов, артистки, кокетки. Светские люди держали себя в обществе очень спокойно, свободно, просто... Но тут уж театр не виноват: на сцене изобразить скромность и некоторую старомодность невозможно...»¹¹.

Личные впечатления Ахматовой, родившейся в 1889 г., могут относиться к концу 1900-х — началу 1910-х гг., но они не совсем справедливы по отношению к историческому и сценическому времени романа и спектакля «Анна Каренина», поставленного во МХАТе в 1937 г. В. И. Немировичем-Данченко.

Из этого следует, что *костюмные* представления о социальной значимости постоянно менялись. Культурный опыт художницы и поэтессы, которых разделяет во времени чуть менее тридцати лет, уже не совпадает в представлениях и оценках. Из этого также следует, что академически точное воспроизведение на сцене деталей костюма и предметов быта конкретной исторической эпохи не дает того художественного эффекта, на который рассчитывают режиссер и художник-постановщик. Одна из причин этого — утрата языка костюма во всем *лексическом* объеме, что и порождает *разночтения*. Поэтому, даже если речь заходит о недавнем историческом прошлом, возникает проблема перевода с одного языка внешних образов на другой, соответствующий сиюминутному представлению об исторической правде — и эмоциональной, и вещной.

Автор сценической инсценировки и режиссер-постановщик спектакля по роману Л. Н. Толстого, взявшись за постановку, ориентировался на свое представление об эпохе. «Еще на „Травиате“ я удивился: как будоражит его воображение платья 70-х гг., прически в духе императрицы Евгении, как многое идет от этого... как ему важен мотив театра — полукруг разузоренных золотом лож на сцене, как для него знаком конца и смерти читается то, что в последнем акте нежный бархат лож укрыт холстиной (так всегда после конца спектаклей укрывают).

Глядя на дивный синий бархат Дмитриева (Дмитриев В. В. — художник-постановщик „Анны Карениной“. — Р. К.) в постановке Толстого, на лоск палисандра, на отобранность немногих, но подлинных предметов, на опять построенные на сцене театральные ложи, я думал о том же. Тут не один лишь выбор нужных для спектакля вещей; вещи стали — подсказал мне кто-то — „сюжетообразующими“. Кажется, что это до „Анны Карениной“ режиссера мучило и „Анне Карениной“ было отдано: край платформы и тоска железнодорожных огней, темное, в снежке пространство прежде и после всех интерьеров. Кажется, Владимира Ивановича безотносительно к роману волнует все, что есть поздний, александровский (не Александра I, а Александра II и Александра III) императорский Петербург, и он словно бы вызывает из прошлого в своем письме: „золотом шитые мундиры, кавалергардский блеск, тяжелые ризы священнослужителей, пышные туалеты полуголеных красавиц, фарисейские слова, лицемерные улыбки, жреческую нахмуренность, с тайным развратом во всех углах этого импозантного строения“»¹².

Взгляды на одну эпоху представителей одного поколения — режиссера В. И. Немировича-Данченко (1858–1943) и модельера Н. П. Ламановой (1861–1941) совпали. Они сходно понимали пластические задачи и оказались понятыми молодым художником-постановщиком В. В. Дмитриевым (1900–1948), но оказались чуждыми Анне Ахматовой. Это свидетельствует об изощренности языка костюма и предметной среды, которая утрачивается с невероятной легкостью.

Воспоминания К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» впервые вышли по-английски в Америке в 1924 г. Начало этого текста может служить очень выразительной иллюстрацией к постоянному ускорению ритма жизни. Можно сказать даже, что *время спрессовывается* до такой степени, что, отбрасывая ненужные предметы, теряет слова, их означающие, и их значения. «Я родился в Москве в 1863 г. — на рубеже двух эпох. Я еще помню остатки крепостного права, сальные свечи, карселевые лампы, тарантасы, дормезы, эстафеты, кремневые ружья, маленькие пушки, наподобие игрушечных.

На моих глазах возникали в России железные дороги с курьерскими поездами, пароходы, создавались электрические прожекторы, автомобили, аэропланы, дредноуты, подводные лодки, телефоны — проволочные, беспроволочные, радиотелеграфы, двенадцатидюймовые орудия»¹³.

Выразить пластическими средствами социальную значимость сценического героя мишурным блеском и картонной короной с крашеным кроликом на плечах можно только в пьесах, сюжеты которых относятся к давно прошедшему времени. Изощренность форм выражения социальной функции каждого человека и соответствующей этой функции одежды заставляет вспомнить о другом способе самоидентификации — пластике и языке жеста, которые зависят от внутреннего самоощущения и самооценки гораздо больше, нежели вкус при выборе социальных (не форменных, а светских) знаков различия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Ключевский В. О.* Взгляд художника на обстановку и убор изображаемого им лица // Исторические портреты. М., 1991. С. 31–32.

² *Богатырев П. Г.* Функция народного костюма в Моравской Словакии // *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 345–346.

³ Письма Марты Вильмот (1803–1805 гг.) // *Даикова Е. Р.* Записки. Письма сестер М. и К. Вильмот из России. М., 1987. С. 229.

⁴ *Кн. С. Щербатов.* Художник в ушедшей России. М., 2000. С. 170.

⁵ Свидетельство Томаса Платтера. Цит. по: *Чернова А.* Все краски мира, кроме желтой. М., 1987. С. 40.

⁶ *Amman J.* Das Frauentrachtenbuch. 1591. Доступное издание: *Amman J.* Das Frauentrachtenbuch. Leipzig, 1972. P. 73.

⁷ Я имею в виду так называемый Графтонский портрет Шекспира из Национальной портретной галереи в Лондоне, датированный 1588 г. «Стиль костюма — это причина, по которой мы полагаем, что на Графтонском портрете не Шекспир: платье очень искусно сделано и стоило дорого. Алый цвет по тогдашним законам о расходах носили только люди высших рангов. Мы не знаем, сколько стоил такой портрет, как этот, но проблема не в том, что Шекспир не мог заказать себе его, а в том, что он не мог позволить себе такую одежду». Интервью с куратором отдела XVI века Т. Купер // *Московский комсомолец.* 1 ноября 2005. С. 7.

⁸ В 1885 и 1890 гг. немецкая труппа из города Мейнингена (герцогство Саксен-Мейнингенское) под руководством Л. Кронка посетила Россию и давала представления в Петербурге и Москве.

⁹ *Кн. С. Щербатов.* Указ. соч. С. 133.

¹⁰ Дело о пожитках Государыни Царевны Натальи Алексеевны // *Старина и Новизна.* Кн. XVII. 1914. С. 227.

¹¹ *Чуковская Л. К.* Записки об Анне Ахматовой. 1938–1941 // *Нева.* 1989. № 7. С. 108.

¹² *Соловьева И.* Немирович-Данченко. М., 1979. С. 391.

¹³ *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. М., 1980. С. 7.

**Варианты
национальной
идентификации**

Образ врага в польской повстанческой поэзии 1830–1831 гг. *

Польское восстание 1830–1831 гг., начавшееся с заговора подхорунжих, стихийно поддержанное армией и народом и переросшее в войну с Россией за свободу и независимость Польши, решительно определило развитие польского национального сознания. По словам свидетеля и участника тех событий М. Мохнацкого, восстание явилось «наиболее доблестным проявлением национального духа, духа Польши»¹. Романтический порыв молодых заговорщиков, обеспокоенных судьбой родины, единение нации, сплотившейся в борьбе за отделение от самодержавной Российской империи, несмотря на разницу в мировоззрении старшего и младшего поколений, аристократических и демократических кругов, — все это стало решающим опытом польской нации, продемонстрировало ее зрелость и дало полякам четкое представление о собственной идентичности.

Восстание способствовало утверждению романтического автостереотипа польской нации как бастиона европейской свободы, защитницы республиканских ценностей (считалось, что война с восставшей Польшей отвлекла Россию от подавления революций во Франции и Бельгии). Литература отразила и закрепила этот образ, воспев героизм, вольнолюбие и страдания поляков, представив Польшу Христом народов (А. Мицкевич) или «Винкельридом» — героем, который ценой смерти помог соратникам одержать победу (Ю. Словацкий). Одновременно утверждался и образ России как врага, чему также во многом способствовала литература.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ «Польша и Россия в первой трети XIX в. Из истории автономного Королевства Польского (1815–1830)». Проект № 05-01-01119а.

Предшествующий восстанию период истории — 1815–1830 гг. — был временем, когда Россия, участница разделов и противник польских легионов Наполеона в войне 1812 г., превратилась для поляков в господствующую титульную нацию. Польским королем стал самодержавный российский император, государственным гербом Королевства Польского — черный российский двуглавый орел с маленьким белым на груди. Несмотря на наличие у Королевства Польского всех атрибутов национальной государственности и «дарованную» ему Александром I самую либеральную в Европе конституцию, присутствие России на этом маленьком национальном островке ощущалось очень отчетливо. В Варшаве были дислоцированы части русской армии. Наместником *de facto* был великий князь Константин Павлович, внедривший в польскую жизнь тайный сыск, жестокие дознания и преследование за свободомыслие. Пугающими для поляков стали слова «кнут» и «Сибирь», куда ссылали осужденных за политические преступления. К тому же часть бывших польских земель после 1795 г. входила непосредственно в состав России и управлялась по ее законам.

В эти годы в польском общественном сознании Россия ассоциировалась прежде всего с деспотической властью, сопротивление которой вменялось почти в обязанность истинному патриоту. Подобное видение, характерное прежде всего для молодого поколения — носителя романтической культурной парадигмы, романтического взгляда на мир и место человека в нем, — определяло преобладающий тип поведения, негласную этику. Преданность власти, сотрудничество с ней считались несовместимыми с позицией патриота, сопротивление же — участие в тайных заговорах и конспиративном движении — героизировалось и романтизировалось. Можно говорить о том, что черты образа русской власти как врага уже тогда присутствовали в национальном сознании — это находило выражение в умонастроениях, запечатленных многими мемуаристами, а также в литературе. Последняя могла отразить это скрытое противостояние лишь в завуалированных формах, не наделяя врага исторически-конкретными чертами («Конрад Валленрод» А. Мицкевича) или в неподцензурных произведениях (например, «Пиршество мести» С. Гошиньского).

Ситуация изменилась с началом восстания, в ходе которого Николай I решением сейма был низложен с польского престола и страна более чем на восемь месяцев вернула себе независимость. Создалась возможность открыто выражать национальные чувства:

демонстрация враждебности по отношению к России из опасного фрондерства превратилась в патриотический долг. Достоянием гласности стали деятельность в Королевстве Польском тайной полиции и ее осведомителей, а также попытки конспиративных организаций противодействовать властям (в том числе заговор во время коронации 1829 г., предусматривавший покушение на царя). Таким образом, утвердился такой ретроспективный взгляд на историю Конгрессового Королевства Польского, в свете которого основное содержание этой истории сводилось к гнету деспотизма и борьбе с ним поляков. К тому же само вооруженное противостояние и его конечная цель — добиться национальной независимости — требовали четкой идентификации врага и способствовали заострению уже сложившегося в польском сознании негативного стереотипа России.

В условиях войны, когда русская армия двигалась на Польшу, образ врага должен был стать «апеллятивным фактором, мобилизующим всех членов сообщества к солидарности и сплочению»². Чтобы консолидировать общество, ему требовалось дать представление о том, что за сила противостоит польской армии, представить эту силу как угрожающую базовым ценностям польского национального сообщества — культуре и традициям, свободе личности, ощущению цивилизационной продвинутости и принадлежности к Европе. В связи с этим перед литературой стояла задача показать смертельную опасность, исходящую от России, характер и масштаб угрозы, которую несет подавление восстания русскими войсками.

Эту задачу выполнила поэзия 1830–1831 гг. В Ноябрьском восстании приняло участие более ста литераторов, из которых половина отозвалась на злободневную проблематику. Среди поэтов-воинов были Стефан Гарчиньский, Константин Гашиньский, Антоний Горецкий, Северин Гоциньский, Райнольд Суходольский, Винцентий Польш, Бруно Кичиньский и др. Поддержали восстание своим творчеством Адам Мицкевич и Юлиуш Словацкий. Стихи переписывались, распространялись в листовках, печатались в прессе, издавались отдельными книгами, публиковались в альманахе «Бард освобожденной Польши» (1830–1831).

В современном польском литературоведении принято считать, что восстание создало свою собственную литературу, отличающуюся проблематикой и выразительными средствами. Утвердилось даже предложенное С. Скварчиньской понятие «ноябрьская поэтика»,

под которым подразумевается набор идейных и художественных установок, объединявших эту литературу. Она развивалась одновременно с восстанием, прославляла поляков как «апостолов новой веры», несущих «свет свободы», подчеркивала республиканский характер восстания, воспевала общеевропейское и общечеловеческое значение польской революции и звала к борьбе не на жизнь а на смерть. Адресована повстанческая поэзия была солдатам и часто принимала форму солдатской песни в ритме народных мелодий — полонеза, мазурки, краковяка. В ней сочетались различные поэтические приемы и литературные традиции, в том числе классицистические, но своей оригинальностью и неповторимым колоритом эта поэзия обязана прежде всего романтизму. Именно произведения поэтов-романтиков придали лирике Ноябрьского восстания, как пишет А. Витковская, в целом романтический характер³.

На образ врага, созданный поэтами Ноябрьского восстания, во многом повлиял художественный язык романтизма. Это проявилось, в частности, в предельной индивидуализации врага, выразившейся в пристальном внимании многих поэтов к фигуре царя. Исторически противником восставшей Польши действительно являлся российский император, законный монарх Королевства Польского, низложенный в 1830 г. с польского престола и стремящийся восстановить свою власть над мятежной страной. Но если в реальной политике самодержец фигурировал как представитель своего государства и его строя, то романтики видели в нем прежде всего человека, личность.

С одной стороны, наличие в стихах антимонархических мотивов должно было подчеркнуть республиканскую направленность восстания, показать солидарность поляков с антимонархическими революциями в Европе:

Вывите из неумелых рук скипетры,
Сбросьте со старых голов короны, тяжелые от вековой пыли!
А когда мир превратится в одну семью,
Именами королей станут пугать детей.

(С. Гарчиньский [165])⁴

С другой — в поэзии Ноябрьского восстания речь идет о личном конфликте поляков с властелином России, пытавшимся преступить полномочия конституционного монарха и распространить свою абсолютную власть и на Польшу:

Кто вероломно попрал договор?
Чье клятвопреступление требует Божьей кары?
Кто нарушил чужие права?
Кто насмеялся над чистейшими добродетелями? [252]

Вспомним, что для романтиков человек, по словам З. Красиньского, был единственной поэтической темой в мире, шла ли речь о человеке созидающем или разрушающем, действующем во имя Бога или против него⁵. В зеркале художественного сознания царь предстал личностью, сосредоточившей в себе крайнюю враждебность по отношению к Польше, ее индивидуальным врагом.

Мир проклянет тебя, гордый человек,
Ты виновен во всех несчастьях,
Тебя будут проклипать во всех веках
Так, как сегодня прокликает тебя моя песня.
Погибай, убийца Польши и Литвы —
Вот конец моей молитвы! —

обращается к Николаю I С. Гарчиньский [177].

Особо подчеркивались властолюбие, вселенские амбиции и надменность монарха.

...Я захвачу весь мир — дрожи, Лондон, дрожи, гнусный Париж,
Победив, я положу целый народ себе под ноги.
Все народы бросятся к императорским стопам,
А я со своего трона, как Господь Бог в церкви,
Мечом напишу законы народам Европы, —

провозглашает С. Гарчиньский устами российского императора [165].

В глазах поэтов царь чужд объединяющим нацию нравственным ценностям: он не в состоянии понять ни сути польского духа, ни романтического мировосприятия:

Свободу, честь, законы ставить выше жизни,
В представлении царя значит быть бунтовщиками, —

пишет анонимный автор [252].

Если бы царь мог понять,
 Как прекрасна смерть,
 Когда вольный муж
 Ради отчизны принимает крестные муки;
 Он бы вскоре узнал,
 Что напрасны все усилия
 И нельзя по праву завоевателя усмирить
 Непокоренный народ, —

утверждает немецкий поэт Август фон Платен [256]. (Произведения иностранных поэтов, посвященных восстанию 1830–1831 гг., также отражали особенности «ноябрьской поэтики».)

Невероятная сила и могущество царя возвеличивает польскую нацию, вступившую в неравную борьбу с «самодержцем половины мира» (А. Мицкевич [224]). Непримируемая личная вражда с ним перерастает в героическое противостояние поляков деспотизму («против царя — чамара»⁶; «наш спор с царем Севера»).

Знаковым событием стал день детронизации Николая I, когда русский царь решением сейма был свергнут с польского престола. В этом акте виделась исключительная роль Польши в борьбе с деспотизмом. С. Гарчиньский, прославляя в связи с этим поляков, в воодушевлении приписывает им деяние, какого мир не видел тысячу лет, забывая даже о французской революции и свержении Людовика XVI:

На голове царя больше нет короны!
 С его висков сорвано краденое золото.
 Польский воин вырвал у него скипетр... [164]

Когда штык твой увидав, турок еще дышит,
 А посольство Франции стопы твои лижет, —
 Лишь Варшава на тебя смотрит непреклонно
 И грозит стащить с твоей головы корону —
 Ту, в которой Казимир по наследству правил,
 Ту, что ты, Василья сын, украв, окровавил, —

воскликает Мицкевич в стихотворении «Редут Ордона»⁷.

Стихотворение обращено к императору Николаю Павловичу, сыном же Василя может быть только Иван Грозный. Таким обра-

зом, в глазах поэта тогдашний монарх России как бы аккумулировал в себе все зло, причиненное Польше его предшественниками, рассматривался как наследник и продолжатель российских тиранов — исторических врагов Речи Посполитой. Учитывая, что русские имена Василий и Иван в период восстания, как и слово «москаль», использовались с оскорбительным оттенком. Ч. Клак даже предполагает, что «сын Василья» в данном контексте значит то же, что «сукин сын»⁸.

Особую роль в польском национальном сознании играла анти-теза «царь — король». Соединение в одном лице неограниченного властителя рабской, в польском понимании, страны, тирана, сравнимого лишь с восточными, и короля свободного народа, казалось оскорбительным:

Дважды тиран всходил на славный престол
На вечный позор Лехитов.

Дважды наш белый орел, храбрая птица,
Плакал кровавыми слезами.

Разве могут внуки Готторпов и Екатерины
Восседать на троне Пястов?

Дикие сыновья подлых немцев

Не могут повелевать свободными!

(И. Гумницкий [79])

«Властитель Севера» оказался несовместим с национальной традицией и цивилизацией, ибо «жаждет иметь крепостных и хочет быть королем не свободных граждан, а невольников» (Б. Кичиньский [104]). Тема насилия, таким образом, являлась главной темой, связанной с мотивом царя, что позволяло сформировать максимально яркий и угрожающий образ врага. Исходящая от него опасность ассоциировалась с унижением нации, поруганием ее прошлого, препятствием к достойному будущему. Противопоставление царю польской нации указывало на национальную идею как на силу, с которой связывался положительный для поляков исход борьбы.

Механизм идентификации врага, действующий через оппозицию свой/чужой, часто включает в себя приписывание враждебному чужому черт не-человека, отождествление его с нечистой силой. Враг в этом случае выводится за рамки общности, объединенной

одной верой, попадает под власть дьявола, что порождает ощущение превосходства по отношению к нему. В этом смысле показательно приписывание русскому царю черт Антихриста. Демонизация образа врага вообще характерна для массового сознания во времена политических и военных конфликтов. Но имея дело с польскими текстами 30-х гг. XIX в., следует учитывать романтическое развитие этой темы, видение врага сквозь призму мистики, романтическую гиперболизацию его могущества и злых намерений, мессианские мотивы, призванные возвеличить польский народ, вступивший в единоборство с врагом.

Так, в стихотворении «Антихрист свободы» восстание приравнено С. Гощинским к Страшному суду, когда «раскрываются могилы» и, как на зов трубы архангела, выходят полчища мстителей и на земле устанавливается «край свободы», а царь «с душой черта» назван Антихристом. Знак его помазания — не что иное, как злодейское пятно Каина, по его лицу стекает кровь Авеля — Польши. Царь — это «преступник», ищущий поддержки адских сил, владеющий войском, готовым «купаться в крови» и мечтающий «насытить свою царскую гордыню»,

...полмира заключить в могилу,
обмануть другую половину.

(С. Гощинский [87])

Подобным образом для Мицкевича царь — это «властитель сильный как Бог, злой как Сатана» [224]. «Из преисподней родом», согласно Р. Суходольскому, Екатерина II [41].

Знаком идентичности «государства царей» является для поляков его эмблема — российский двуглавый орел. Борьба двух орлов — российского черного и польского белого — стала излюбленным мотивом польской повстанческой поэзии. Дело в том, что утвержденный Александром I герб Королевства Польского сразу же вызвал сопротивление поляков и очень быстро превратился в орудие политической пропаганды, ибо напоминал о зависимости Польши от могущественного соседа, о ее принадлежности к самодержавной династии Романовых, о том, что государство урезано и его политическая структура является результатом решений конгресса иностранных держав.

С. Гощинский писал о том, что в течение пятнадцати лет над поляками

Чернел разбойничий орел угнетателей.
С молниями в когтях, с распростертыми крыльями
Подждал он кровавую добычу,
Грозил остальным народам судьбой нашей святой страны.

Его присутствие, как дурное видение,
Печатью тревоги лежало на наших лицах;
Тени его грязных крыльев,
Как саван, покрывали нашу благословенную землю.

Подобно зиме он сковывал наши прекрасные стремления,
Сковывал мысли как головокружение,
Сковывал тело, как летаргический сон [90].

Двуглавого орла называли ублюдком, выродком, уродом, «кровавой птицей». Он символизировал мощь российской державы и опасную в глазах поляков имперскую идею, господствующую роль России в Священном Союзе императоров. По словам Б. Кичиньского, видевшего в государственной символике тайные смыслы, двуглавая птица главенствует в «собрании черных орлов» — так назван поэтом Священный Союз, состоявший из государств, в гербы которых входил черный орел.

Надменная двуглавая птица сеяла страх всюду, куда ни взглянет;
Движение ее когтей вселяло тревогу в других орлов.
Она простерла свои сильные крылья над Черным морем,
Над стенами Царьграда и над Трапезундом;
И над местом, где прибило к берегу Ноев ковчег.
И поднявшись над землей древних греков,
Она дала почувствовать ненавистное бремя своей власти [109].

Согласно Б. Кичиньскому, белый польский орел должен был по велению черного «нести оковы» его жертвам, в том числе богине свободы — Франции, — и сам обречь себя на вечную неволю, но он освободился и реет в смелом полете [107–109]. Черный орел, который «в когтях держит оковы» (Ю. Словацкий [4]) и хочет заковать в них просвещенные народы (Б. Кичиньский [109]), — это устойчивый образ польской поэзии, связывающий Россию с приметами рабства. Эти приметы, которые Россия, согласно польским поэтам, стремилась распространить и на их отечество, — тюрьмы, оковы,

цепи, узы, кнут — становятся своего рода символами. Они соотносятся с культом узника и страданий — обратной стороной романтической идеи свободы. Очевидно, что Россия прочно ассоциируется с идеей неволи, как и все те пятнадцать лет, что польское государство существовало в ее составе, — это в польском сознании эпоха не-свободы. Жизнь в неволе для романтика равноценна смерти, следовательно, эпоха Конгрессового Королевства — это «перерыв в истории» (С. Гарчинский [180]).

Символ Польши — белый орел, напротив, служил знаком национальной идентичности и воплощал идею отчизны. История белого орла символизировала историю Польши: еще в поэзии легионов воспевались серебристые орлы, летящие за золотыми орлами Наполеона⁹. В поэзии Ноябрьского восстания мотив орла стал одним из главных, о чем говорят сами названия стихотворений: «К орлу» (И. Кунашевский), «Белый орел» (С. Гошинский) и «Белый орел» (В. Польш), «К польскому орлу». Поэты воспевают храбрую и гордую птицу, ее «историю», веки которой в стихотворении С. Гошинского знаменуют историю польского государства: эпоху могущества Речи Посполитой, разделы, наполеоновские войны и, наконец, годы Конгрессового Королевства, когда «двуглавый урод» предложил белому орлу «гнездо на своей груди». В эти годы Россия сдерживала полет белого орла, «предъявляя еще и права на его благодарность»¹⁰. В стихах 1830–1831 гг. противостояние Польши и России представлялось как схватка двух орлов — сюжет, восходящий к античному. Была создана целая галерея образов орлов, летящих в Литву, чтобы соединиться с Погоней — гербом Великого Княжества Литовского.

Когда, согласно Д. Магнушевскому, «северный колосс / Держал старого орла в морозной ночи / И студил сердца и затуманивал головы» полякам, польский национальный символ должен был «покоиться на груди двуглавой птицы» [57–58]. В эти пятнадцать лет, что легли на поляков тяжелой ношей, только молодежь «взрастила молодого орла, / А школа подхорунжих научила его летать» [58]. Тогда новый Феникс взвился ввысь и изгнал тирана.

Высвобождение белого орла из плена черного и бегство последнего стало сюжетом стихотворения Ю. Словацкого, по которому российский двуглавый орел, ослепленный светом свободы, стал искать тени и улетел в северную тьму [4]. Согласно Р. Суходольскому, в «день воскресения Польши» разразилась гроза и русский орел «пал — рассыпался от собственной злости прямо под ноги поль-

скому», погибнув от молний, которые держал в когтях, — и миру явилась прекрасная белая птица, милая сердцу каждого поляка:

Белее, грознее наш молодой орел,
Что преобразился на останках разбойника [91].

К черному орлу обращены слова:

Чужая птица, ты к нам
Уже не вернешься,
Не свяжешь нам руки
И не опечалишь сердца [92].

Главнокомандующего Я. Сквинецкого поэт просит последним выстрелом прекратить предсмертные муки «подстреленного двуглавого уroda, чтобы он больше не шатался по польской земле» [96].

По словам К. Гашиньского, двуглавый орел, «покинув Польшу, унес с собой ее кандалы» [151]. Белый же орел летит вперед, отряхнувшись от черных перьев [149]. Свободный полет белого орла прославляли Р. Суходольский («Долго белый орел спал, Но пробудился и вспомнил, Что когда-то был вольным» [30]), В. Поль («При Костюшко, — говорили люди, — Уже видели такого орла» [200]).

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

Как замечает исследователь, в борьбе света и тьмы столкновение двух орлов играло символическую роль: «Естественной средой обитания черного орла были тьма и холод — основные, согласно распространенной среди романтиков символике, признаки ада. Белый же орел обитал на небе, там, где свет и солнце — словом, в божественном пространстве»¹¹. Столь важная для романтиков цветовая символика связывала белого орла с чистотой, молодостью, жизнью; черного — с грязью и смертью. Польская поэзия, таким образом, интерпретировала борьбу поляков с российским государством как столкновение двух начал: христианского, гуманного, де-

мократического и деспотического, рабского, знаком которого служил черный орел.

Другим знаком идентификации врага, тесно связанным с мотивом тьмы, является мотив Севера. «Ментальная география» первой половины XIX в. отождествляла Россию с Севером: можно говорить применительно к этому времени о слове «Север» как о политической метафоре России. Она вошла в польскую литературу в конце XVIII в., а в рассматриваемое время использовалась повсеместно, так что после восстания цензура перестала пропускать слово «Север», употребляемое в политическом или патриотическом контексте. Эта метафора позволяла создавать особое мифопоэтическое пространство, основными чертами которого были холод, мороз, льды и снега, тьма. Важной, таким образом, становится локализация российского государства в пространстве.

М. Гославский, например, писал:

Если Север нас одолеет,
Тогда прощай, солнце Европы,
Тебя скроет тьма [134].

Русская армия описывается как «толпы, пригнанные из обледенелых пустынь» [111]; Петербург — «столица льдов» (С. Гощинский [87]), распоряжения тирана сопровождаются метелью и снегом [165]. «Холодный» образ России был развит Мицкевичем в поэме «Дзяды», что позволило ему представить ее как «нижний мир», страну не-живых¹².

Поэты Ноябрьского восстания пишут о «вихрях Севера» («Польша, как молодая яблоня без подпорки, сдерживает вихри Севера» (Б. Кичиньский, [111]), заслоняет от них Европу [157]; о «северной дикости», об императоре как «владельце Севера», которому сопротивляются поляки [114]; о «деспотическом влиянии Севера на Европу» [117], о России как о «северном колоссе» (распространенная в европейской литературе политическая метафора, гиперболизирующая мощь российского государства и выводящая Россию за рамки цивилизованного мира, — Север здесь противопоставляется не столько Югу, сколько Западу).

В лирике Ноябрьского восстания, так же как и в польском общественном сознании тех лет, образ врага распадается на две составные части: царь, стремящийся поработить Польшу, и покорная ему толпа невольников-«москалей». И тот, и другие представляют

собой «врага без рыцарских черт, врага, которого нельзя уважать... если же этот враг победит, его нужно презирать»¹³. Подобный образ создается путем развития оппозиций свобода/неволя и цивилизация/дикость, с помощью которых реализуется оппозиция свой/чужой. В образе жестокого захватчика, попирающего свободу Польши, сливаются и деспот, и исполнители его воли, представляющие один член данных оппозиций, через которые выражается чувство нравственного и цивилизационного превосходства поляков над русскими.

Характерно, что русские как этнос почти не вызывают негативных эмоций у польских поэтов. Во всяком случае, на отсутствие в большинстве стихов ненависти к русскому народу обращают внимание исследователи¹⁴. Исключение представляют стихи, обращенные к русским шпионам, и отдельные произведения: «Туча» и «Песнь польского народа» С. Гошиньского и «Поле битвы под Вавром» В. Поля. В стихотворении С. Гошиньского туча отказывается утолить жажду раненного «москаля», а герой В. Поля добывает поверженных врагов, чтобы перед смертью заслужить прощение грехов. Но сквозящая в этих произведениях ненависть обращена все же не к нации, а к противнику на поле боя. К тому же они, по словам Я. Знамировской, существенно отличаясь от свойственного лирике 1830–1831 гг. отношения к русским, составляют такой ничтожный процент, что теряются среди основного корпуса стихов¹⁵. В большинстве же стихотворений, обращенных к «москалям» (таких как «Кацап, или Прощание» Я. Мацеевского, «Казак», «К москалям» безымянного автора), выражается лишь стереотипный взгляд на русских как на народ, безропотно сносящий неволю.

Если сравнить польское восприятие русских и немцев, то негативное отношение более явно выражено к немцам. Именно с ненавистным полякам немецким влиянием ассоциируется правящая в России династия, а также верхушка командования. Родословная русских царей («внуки Готторпов») и немецкие фамилии генералов («бродяги в русской шкуре Дибичи и Толи» [126]) свидетельствуют в глазах поэтов о заражении России немецкой отравой. Что же касается основной массы солдат, то польская оптика чаще всего видит в них азиатов: татар, калмыков, башкир.

Редка в лирике Ноябрьского восстания идентификация русских через славянское родство. Противостояние перечеркивает идею племенного братства, популярную в первые годы существования Конгрессового Королевства:

Врагам страны я не подам братской руки
(Л. Доманьский) 16;

Кто сказал, что москали
Это братья нас, лехитов,
Тому первый в лоб пальну я
У костела кармелитов.

(Р. Суходольский [36])

Напоминание о нем может служить лишь укором русским, которые

Стоят на пепелище народа,
Политом братской кровью.
Вольность свою и нашу
Слепо дали в ней утопить.

(К. Бродзиньский [27])

Отличает русских от поляков прежде всего отношение к свободе — если последние служат ей и воплощают ее идеалы в европейских масштабах, то первые даже не знают, что это такое:

Они своим невольничьим горлом
Поют наши песни
И, глядя на печальную картину,
Издеваются над свободой,
Которой не знают.

(К. Бродзиньский [28])

Основная черта русских — слепая преданность царю и рабское исполнение его воли. Подобный образ создается использованием слова «государь», выражения «пасть к стопам царя», повторением заклинания «Ура! Ура! Царь!» (В. Поль «Московский лагерь под Ковно»). Мысль о невольничьей натуре русских усиливает обращение к этимологии. В. Поль, вкладывая в уста русских солдат слово «рабята» (искаженное «ребята»), в примечании указывает на его происхождение от слова «раб» [203].

Русская армия описывается (что стало абсолютно общим местом для польской литературы того времени) как толпа рабов («zgraja niewolnicza», «tłum służalców»), насильственно «пригнан-

ных жертв северного трона» [103], бесчувственная солдатня, которая «послушна воле царя, как соломинка ветру» [170], «поток слякоти болотной» (выражение А. Мицкевича из стихотворения «Редут Ордона» [222]). Согласно Мицкевичу, русский солдат «выполняет свою повинность без мысли, чувства и памяти» [225]. Командующие же, офицеры, — «это платные слуги», наемники, немецкое происхождение которых должно свидетельствовать о том, что они, как и солдаты, — бездейные орудия российской государственной машины.

Противопоставление полякам русских как носителей не-свободы позволяет ярче высветить центральную идею, объединяющую лирику Ноябрьского восстания. Культ свободы пронизывает все стихи этого периода. Поляки представлены в них как апостолы и защитники вольности, ее «дети», перед которыми открыт «рай свободы», по словам С. Гошиньского [88]. С идеей свободы тесно связаны мессианистские мотивы, отразившие характерное для польского общественного сознания 1830–1831 гг. убеждение, что историческая миссия Польши состоит в том, чтобы отвоевать свободу не только для себя, но и для всех народов Европы. Б. Кичиньский в связи с этим указывает соотечественникам на их миссионерское и апостольское призвание:

Сегодня народы-невольники —
Это для нас язычники.
Мы, новые христиане,
Понесем им свет свободы [102].

Миссия Польши виделась не только в том, что она приняла на себя удар, предназначенный Западной Европе, и тем самым спасла ее от экспансии деспотизма, но и в распространении «света свободы» и на подданных русского царя. Вспоминая о траурной процессии, состоявшейся в Варшаве в 1831 г. в память о казненных декабристах, И. Гумницкий гордо заявляет русским:

Мы понесем вам обретенную свободу,
Если будете ее достойны [79].

В лирике Ноябрьского восстания, проникнутой ощущением превосходства над врагом, проскальзывают надежды на пробуждение у него чувства солидарности с восставшими:

Громче, рыцари, пойте,
Чтоб потряс гимн свободы
Башни старой Москвы!
Песней воли разрушу
Лед гранитной Невы.

Люди есть ведь и там, что имеют душу.

(Ю. Словацкий «Гимн» («Богородица! Дева!...»)¹⁷

Сочувствие к «слугам тирана» присутствует в стихотворении В. Поля «Московский лагерь под Ковно», в котором казачьего ротмистра за отказ выпить «за гибель Польши» моментально отправляют в Сибирь. В «Мазурке» неизвестный автор велит соотечественникам гнать «москалей» только до границы с Польшей: отступив за нее, они вместе с поляками запоют «И мы свободны!»¹⁸.

Образ рабской и деспотической России, обусловленный ее восприятием через оппозицию свобода/неволя, был характерен не только для польской, но и для западноевропейской мысли (А. де Кюстин, Ж. Мишле, Ж. де Местр). Для поляков же в период восстания такой образ России служил тому, чтобы в сравнении отчетливее выявить собственное лицо — придать ему черты просвещенной европейской нации, отстаивающей идеалы свободы и демократии. Образ врага, который является, по выражению С. Гоциньского, «врагом и просвещения, и добродетели» [99], призван был не только сплотить нацию, но и возвеличить национальную идею, обосновать историческую миссию Польши как защитницы Европы.

Вышеназванные черты врага, приданные ему художественным сознанием, его идентификация через могущественную личность, которой приписываются демонические черты, через мотив Севера, борьбу света и тьмы и оппозицию свобода/неволя имели романтические смысловые коннотации и сложились в устойчивый образ в польской литературе после 1831 г. Этот образ был развит А. Мицкевичем, Ю. Словацким, З. Красиньским, создавшими польский канон видения России, прочно вошедший в историческую память последующих поколений. Недавнее исследование Э. Погоновской, посвященное образу советской России в польской антибольшевистской поэзии 1917–1932 гг., показало, что для польских поэтов и во время польско-советской войны 1920 г. оставались актуальными не только темы русской дикости, отсталости, татаро-монгольского происхождения русской нации, но также темы царя, Антихриста, бесов, ада, который теперь стал большевистским. Большевистские

лидеры описывались как преемники Романовых, на карикатурах присутствовали царь с кнутом, Ленин с Иваном Грозным и чертом в преисподней.

«Варшава сражается с большевиком как прежде с царем», — писал Артур Оппман в 1921 г., а Антоний Орловский в том же году в стихотворении «Исторические аналогии» заключал: «С тех пор как Москва вышла из-под татарского ига и встала на кровавый путь царей, / Ее государство имеет одно лицо: / Подлое, хищное и Польше враждебное»¹⁹. «Перед нами армия Антихриста кровавая / За нами дрожащая как лист Варшава», — комментировал события войны 1920 г. ксендз Юзеф Марковский. Подобные примеры свидетельствуют и об общей схеме построения образа врага, и о долгой жизни в польском сознании стереотипов XIX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Mochnicki M.* Powstanie narodu polskiego w roku 1830 i 1831. Warszawa, 1984. Т. 1. S. 55.

² *Гудков Л.* Идеологема «врага»: «Враги» как массовый синдром и механизм социокультурной интеграции // *Образ врага.* М., 2005.

³ *Witkowska A.* Romantyzm // *Witkowska A., Przybylski R.* Romantyzm. Warszawa, 2003. S. 223.

⁴ Ссылки на поэзию Ноябрьского восстания даются по изданию: *Poezja powstania listopadowego / Wybrał i opracował A. Zieliński.* Wrocław, 1971. Цифры в квадратных скобках указывают страницы. Построчный перевод стихов мой. — *Н. Ф.*

⁵ Цит. по: *Софронова Л. А.* Польская романтическая драма. М., 1992. С. 16.

⁶ То есть польская национальная одежда.

⁷ *Мицкевич А.* Избранная поэзия. М., 2000. С. 165. (Перевод С. Кирсанова.)

⁸ *Klak Cz.* Romantyczne tematy i dylematy. Echa powstania listopadowego w literaturze, historiografii i publicystyce. Rzeszów, 1992. S. 19.

⁹ *Znamirowska J.* Liryka powstania listopadowego. Warszawa, 1930. S. 10.

¹⁰ Цит. по: *Ibidem.* S. 11.

¹¹ *Przybylski R.* Symbolika powstania listopadowego // *Powstanie listopadowe 1830–1831. Geneza — uwarunkowania — bilans — porównania.* Wrocław; Warszawa; Kraków, 1983. S. 363.

¹² *Софронова Л. А.* «Отрывок III части Дзядов»: русские и Россия // *Studia polonica.* К 70-летию В. А. Хорева. М., 2002. С. 414–415.

¹³ *Bachórz J.* Rosjanin // Słownik literatury polskiej XIX wieku. Wrocław, 2002. S. 845.

¹⁴ *Znamirowska J.* Op. cit. S. 50; *Zieliński A.* Wstęp // Poezja powstania listopadowego.

¹⁵ *Znamirowska J.* Op. cit. S. 56.

¹⁶ Цит. по: *Znamirowska J.* Op. cit. S. 52.

¹⁷ *Словацкий Ю.* Избранные сочинения. М., 1960. Т. 1. С. 63. (Пер. М. Павловой.)

¹⁸ *Znamirowska J.* Op. cit. S. 57.

¹⁹ *Rogonowska E.* Dzikie biesy. Wizja Rosji Sowieckiej w antybolszewickiej poezji polskiej lat 1917–1932. Lublin, 2002. S. 51.

«Не смотрите им прямо в глаза»¹
(Культурная идентификация террориста)

Развитие современных технологий во всех областях человеческого знания пока не в состоянии устранить ряд порочных в своей основе и очень вредных культурных стереотипов. Разумеется, разработка примитивных объяснительных схем с привлечением сложнейшего оборудования и первоклассных технических специалистов не представляет, на первый взгляд, смертельной опасности для человечества (хотя одно это наблюдение может насторожить и заставить говорить о набирающей темпы дегуманизации гуманитарного знания).

Как известно, острые политические конфликты оказывают дурную услугу тому, что можно было бы назвать культурным *background*. Терроризм — «устрашение смертными казнями, убийствами и всеми ужасами неистовства» (В. Даль) — довольно часто провоцирует ассоциации с определенными территориями или даже народами. В самом деле, не *македонский* ли терроризм пугал в свое время Европу? Иначе говоря, именно культурная экспликация делает терроризм *sui generis*. Перед воображаемым судом общества к культурной объяснительной схеме обращаются как непрофессиональные обвинители, так и профессиональные защитники террористов. В данном случае нас не интересуют ни первые, ни вторые. Творчество безусловно отрицающего террор интеллектуала, принявшего анализ конкретного случая террора, станет предметом нашего внимания.

* * *

Книга «Комитаджии»² появилась в 1932 г.³ Эта последняя работа французского журналиста Альбера Лондра (1884—1932)⁴ — сборник его болгарских репортажей 1931 г. — с первых страниц

показывает нам, как в очередной раз прагматичный наблюдатель, прибывший на Балканы⁵, попадает в среду, достойную, судя по описанию, какого-нибудь фильма ужасов.

Приехавший в Болгарию французский журналист хочет открыть для европейской публики причину того, почему «посреди Европы, всего в сорока восьми часах поездом с Лионского вокзала Парижа существует организация, которая сильнее государства, на чьей территории она действует. Эта организация имеет свои законы, свою газету, свою полицию и свой суд. Она собирает налоги, получает деньги из-за рубежа, осуждает на смерть⁶, руководствуясь своей произвольной догматизированной моралью. Эта страшная организация суверенно владеет частью государства⁷, а конституционному правительству не позволяет проводить ни внутреннюю, ни внешнюю политику, которая не соответствует позиции организации»⁸. В самом деле, открыть причину насилия оказывается не просто.

Когда речь идет о получении информации, Лондр прямолинеен и пытается донести до своих собеседников то, что его интересует прежде всего *актуальность*. Он отмечает, что разговор с ним многие информанты, «первоклассные ораторы, начинали так: „Македония, месье, в 1893 г.⁹...“» Лондр возражает им: «Хватит с меня Македонии 1893-го года, как и Македонии 1903-го¹⁰ или 1920-го¹¹. Разумеется, я неравнодушен к Македонии, испытываю к ней весьма глубокое почтение, но я не историк и не ясновидец. Я материалист, любезнейший, вот почему меня может удовлетворить только современность. Упакуйте эти ваши пропагандистские брошюры. Пожелай я увезти во Францию все полученные мною книжечки, я принужден был бы нанять целый вагон. У себя в комнате я уже не знаю, где лечь, где сесть, куда поставить ногу, ведь и кровать, и стулья завалены книгами. Что бы с ними сделать? А вот что. Из страниц этих прекрасных книг я сделаю кулечки, которые наполню кашкавалом¹² и отправлю всем тем, кто одарил меня сей литературой, ведь мне известно чувство благодарности и правило „услуга за услугу“»¹³.

Погружаться в анализ македонской истории Лондр не желает. Это вполне естественно для человека, которому объясняют политические убийства трагическим ходом этой самой истории, иначе говоря, не видят в этих преступлениях ничего, что может по степени горя или кровожадности превзойти уже пережитое. Постоянные ссылки на полное ужасов и страданий, высокого героизма и низко-

го предательства прошлое заставляют искушенного репортера видеть в комитаджиях «кровавых комедиантов». Совершая поездку в землю «свободы или смерти» («Свобода или смърт» — лозунг ВМРО) — Пиринский край, Лондр сохраняет «экстерриториальность»; в схватке с окружающей действительностью он не уступает ни миллиметра *цивилизации*, холодный и трезвый наблюдатель, твердый в своих оценках, любознательный и саркастический: «В следующее мгновение мы пили вместе, будто старые арабаджи ¹⁴. Потом молодой человек ¹⁵ позвал старых воевод и удалился с ними в укромный угол. Спускалась ночь. В полумраке старые террористические вожаки что-то обсуждали. Картина настоящего заговора! — Милые мои попутчики! Ответьте мне, что произойдет, если я во весь голос крикну: „Долой Ванчо ¹⁶! Долой Чкатрова! Долой ВМРО! Да здравствует покойный генерал Протогеров ¹⁷! Да здравствует Его Величество король Александр I, король хорватов, словенцев и северных и южных сербов ¹⁸!“ — Не отвечайте, друзья, молчите!» ¹⁹.

Лондр довольно точно объясняет причину утверждения парагосударственных ВМРО-структур в Пиринском крае. «История этого края объясняется его исключительным состоянием: с одной стороны, воспоминания о минувшем, с другой — происхождение населения. Три четверти населения в Горной Джумае — эмигранты из сербской Македонии. Они оставили свои дома потому, что вели борьбу в сербской Македонии точно так же, как когда-то в Македонии турецкой» ²⁰. Весьма убедительно передает Лондр атмосферу глубокого внутреннего кризиса людей, покинувших столь много значащий для них родной очаг, оказавшихся наедине с тяжелыми воспоминаниями и затаенным отчаянием ²¹.

Наблюдательный корреспондент регистрирует случай своеобразного социального обеспечения ²² состарившихся членов ВМРО: «Взгляните на четырех стариков, сидящих на скамейке у кладбища (сейчас мы в Банско). Ну чем не граждане, наслаждающиеся заслуженным отдыхом? Нет, эти четверо не состарившиеся чиновники, живущие на государственную пенсию. Они — ушедшие на пенсию бандитские главары. — Неужели и для террористов есть свой пенсионный фонд? — Конечно, месье» ²³. Вполне возможно, старики эти числились когда-то в так называемых регулярных четах, пристанище которых — горы. Согласно информации Лондра, в городах у ВМРО имелись *тайные* комитаджии, например в Софии, где таких «убийц-аматеров» насчитывалось свыше 500 ²⁴.

«В Болгарии македонец — привилегированный человек, так как его земляки занимают высокие посты»²⁵. Имея на руках купон с печатью ВМРО, дающий право бесплатного доступа к продуктам, одежде и лекарствам в софийских лавках, магазинах и аптеках, «всякий юный македонец некоторое время не имеет никаких забот о своем желудке»²⁶. Взамен организация требует от своих новых членов исполнения вынесенных приговоров.

«Фотография, в самом деле, полезное изобретение. Комитету известно это очень хорошо. Когда в какой-нибудь кофейне, прибежище этих убийц, ты увидишь человека, изучающего свою ладонь, не заблуждайся на его счет, не думай, что он исследует линию жизни или счастья. Любовь здесь также ни при чем. В его руке фотокартонка, но на ней не русококая македонка. Будь там она, он улыбался бы, по крайней мере, мне так кажется, в противном случае его душевные качества сомнительны. Взгляд, напротив, строг и очень внимателен. Он учит свой „урок“... Симпатичный молодой человек. Из-за надвинутой на брови кепки невозможно оценить высоту лба, но, пожалуй, лоб его не слишком высок, уж очень медленно шел урок — запомнить лицо на фотографии. Всякий раз, убрав фотографию в карман, он начинал считать мух в помещении. Однако сознание долга превозмогало желание поразвлечься, и он снова углублялся в свое дело. В течение двадцати минут он четыре раза подносил руку с фотографией к своим очам. С таким терпением паренек, в самом деле, пойдет далеко»²⁷.

В известный час состоящие в организации молодые люди устремляются к торговым заведениям для сбора дани натурой. Вот один из них, «весьма прожорливый», под беспощадным взглядом Лондра «взяв полкилограмма хлеба подмышку, вошел к мяснику, который разрешил ему взять свиной хвост. От мясника направился к молочнику, и тот выдал ему в газетном кульке порцию простокваши. Но всех этих даров Господа не было ему довольно — еще у кабачника он забрал две горки фарша. В каждой лавке он здоровался, брал свою долю и уходил без всякой платы»²⁸.

С точки зрения Лондра, политические убийства в Болгарии, партизанская война и громкие покушения на территории соседней Югославии, иначе говоря, все то, в чем он обвиняет ВМРО и ее вождей, имеют неприкрытую цель — напомнить миру о том, что «македонский вопрос» не решен²⁹. Поэтому на «южносербском» отрезке пути усиленно охраняется «Восточный Экспресс», так как террористы «хотят, чтобы их слышали Париж, Лондон, Женева и

Вашингтон. Голоса жертв, пассажиров злосчастного местного поезда, не будут услышаны за границей. А вот крики пассажиров международного поезда, которым не повезло, достигнут Франции и Англии, а может быть, и Америки»³⁰. Что написал бы погибший в 1932 г. Альбер Лондр об убийстве югославского короля Александра I Карагеоргиевича вместе с министром иностранных дел Французской республики Луи Барту 9 октября 1934 г. в Марселе — ведь его совершил член ВМРО Владо Черноземский (или Владимир Георгиев, или, и это его подлинное имя, — Величко Димитров-Керин)³¹?

Из вышесказанного можно сделать вывод о том, что существует своеобразная «потеря передачи» от ужасов социальной действительности к террористическому акту во всем совершенстве его замысла и воплощения. Надо проявить изрядную изобретательность, если вообще следует это делать, чтобы связать воедино трагический и несправедливый раздел Македонии в 1913 г., невозполнимые человеческие потери и исход части населения, с одной стороны, и акты индивидуального террора, нередко следующие исключительно логике междоусобной борьбы между кланами — с другой. Действительно, описанный Лондром тип урбанизированного «убийцы-аматера» имеет мало общего с тем, что мы могли бы назвать нормой традиционного балканского общества, которой отвечают еще, например, рассеянные в горах «регулярные четы» ВМРО. Но бойцы их, наследники былинных разбойников, в общем малоэффективны с точки зрения террористического менеджмента. Следует ли считать террористическую структуру, описанную Лондром, специфической формой модернизации, которая, разумеется, обусловлена предшествующими событиями, но также, в свою очередь, влияет на политическую и экономическую историю региона?³²

Тексты Альбера Лондра принадлежат уходящей от нас эпохе — эпохе со вкусом составленных письменных известий и познания мира через призму принятых убеждений, времени все еще значительных, а иногда непреодолимых расстояний. Несмотря на то что проведенный им анализ позволяет обнаружить социально-культурную трансформацию балканского общества 1930-х гг., а несомненные достоинства Лондра — интенсивное погружение в актуальную проблему и ее основательный анализ, упомянутая нами «экстерриториальность», которая, однако, не имеет ничего общего с господским высокомерием или буржуазным презрением, а

также личное мужество — могут сделать честь любому социальному исследователю, тексты его, смею утверждать, не привлекают широкую публику и весьма раздражают того, кто в них может узнать себя³³. Похоже, при равных условиях самый глубокий анализ не выдерживает конкуренции с третьеразрядным вымыслом. В силу своей иррациональности выдумка, фантазия, любой домисел, каким бы нелепым или беспомощным он ни был, служит более верным проводником в душу человеческую, чем дюжина аргументов и фактов³⁴. Исторгнутые из традиционного общества, олицетворяя собой мучительный процесс модернизации, пользуясь последними достижениями техники смертоубийства, участники террористического движения украшают себя архаическими знаками и крайне чувствительны и нетерпимы к любой попытке «цивилизованного» общения с ними.

Скрытый образ жизни адептов террора превосходно передает древний, глубоко иррациональный принцип «черти круг да чурайся». С другой стороны, так называемый «стокгольмский синдром» отражает какие-то загадочные функции нашей нервной системы, которые, как и самый механизм человеческой коммуникации, остаются не вполне объясненными³⁵. Соблазнительно было бы предположить, будто существуют некие *невербальные сигналы*, связанные с индивидуальной, официально не регламентируемой реализацией насилия, т. е. применением силы на свой страх и риск, вопреки общественным предписаниям. Может быть, именно эта архаическая форма общения на протяжении веков поощряет «неподдельное» и весьма заразительное отрицание определенного общественного уклада, обуславливает разнообразие человеческой реакции на террор и противостоит усилиям общества ограничить ее одной только солидарностью с жертвами? В самом деле, образ народных героев-мстителей (фольклорных или реальных персонажей) чрезвычайно колоритен, выписан со страхом, почтением и сочувствием, образ же их оппонентов — как правило, представителей власти — скорее гротескный.

В качестве иллюстрации к сказанному, а также как пример поздних балканских «народных героев» можно предложить известное похищение в македонских горах осенью 1901 г. американской миссионерки мисс Элен Стоун и ее компаньонки, болгарки Катерины Цилка³⁶. Похитители, которыми руководил Я. Сандански, удерживали пленниц пять месяцев, и за это время Катерина успела родить девочку. Трогательная история широко освещалась в североамерикан-

ских периодических изданиях, а мемуары бывших заложниц содержат любопытные подробности о жителях Балканского полуострова, об образе жизни горных разбойников. За освобождение несчастных женщин македонские революционеры получили немалый выкуп, деньги были направлены на подготовку вооруженного восстания, но эти детали, вероятно, менее всего занимают большинство читателей или зрителей. Широкой публике интересна иррациональная сторона интриги — торжество освобожденной архаики над цивилизацией, постановка межкультурных отношений в декорациях первозданных гор, дерзкий вызов вооруженной группы двум государствам, т. е. абстрактная, «книжная» красота разбойничества, блокирующая этическую оценку нападения на беззащитных женщин и бессердечного вымогательства³⁷.

Рассмотренная работа полностью отвечает, с нашей точки зрения, этике гуманитарных исследований и может считаться образцом эффективного социально-культурного анализа, приближающего нас к лучшему пониманию общественных отношений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Не смотрите им прямо в глаза» — фраза из инструкции, помещенной на одном из российских антитеррористических сайтов в Интернете.

² «Комитаджи» — турцизм, обозначавший первоначально участников небольших военизированных формирований, действовавших против турецкой власти на Балканах во второй половине XIX — начале XX в. «Комитами» называли бойцов ВМРО, например, участников Илинденского восстания (1903). Впечатление о масштабе антиосманского вооруженного движения в Македонии можно вынести, например, из шифрованной телеграммы Салоникской окружной управы от 22 апреля 1319 г. (5 мая 1903 г.), описывающей сражение, в котором погиб легендарный Гоце Делчев: «...группа мятежников состояла из двадцати одного человека. Вместе с примкнувшими к ним ничтожествами из числа сельских жителей было их пятьдесят-шестьдесят... Царское войско и жандармерия тщательно блокировали дома, в которых забаррикадировались бунтовщики, а также окрестности упомянутого села. В результате столкновения, длившегося ровно тридцать часов... в наши руки попали одиннадцать мертвых повстанцев. От бомб и динамита, в огромном количестве применявшихся в ходе боя, часть домов сгорела... Большинство бунтовщиков осталось под развалинами,

внутри домов, охваченных пламенем...» (Турски документи за убиството на Гоце Делчев / Превод, редакција и коментар А. Стојановски. Скопје, 1992. С. 22).

³ *Londres A. Les comitadjis. Paris, 1932.* Нами используется македонский перевод (Е. Маркоска): Лондр А. Комитации. Тероризмот на Балканот. Скопје, 1996 (по изданию: *Londres A. Les comitadjis: Le terrorisme dans les Balkans. Paris, 1992.*)

⁴ Подробнее о нем см.: *Assouline P. Albert Londres. Vie et mort d'un grand reporter 1884–1932. Paris, 1989.*

⁵ Знакомство мэтра журналистики с Балканами состоялось еще в 1912 г., когда в качестве военного корреспондента Лондр стал свидетелем так называемой Первой балканской войны. Балканы! Еще сербский ученый Й. Цвиич в конце XIX в. отметил заслугу немецкого географа и филантропа, патриота и пропагандиста «Песни о Нибелунгах» Иоганна Августа Цойне, который ввел в науку термин «Балканский полуостров» (1808). В самом деле, ментальную конструкцию «Балканский полуостров», основанную на геологическом понятии (горы Балканы или Стара-Планина), как нельзя лучше характеризует известное высказывание «*Vérité au deça des Pyrénées, erreur au-delà*». Популярный в 1990-х гг. на Западе термин «балканизация» вобрал в себя все то, что не нравится евро-американскому человеку, хоть и означает не более чем политический распад государства, составленного различными этническими общностями.

О «stereotypes» и «misconceptions» в отношении «Балкан» см. любопытное исследование Марии Тодоровой: *Todorova M. Imagining the Balkans. N. Y., 1997.* Приведем здесь один из отзывов на эту книгу, размещенный на сайте <http://www.amazon.com> (здесь и далее сохранена оригинальная орфография форумных сообщений). Пишет Robert A. Saunders: «As a longtime student of Ms Todorova's (I was under her tutelage for about four years and still correspond with her today), I found this book to be an excellent synopsis of her personal and professional opinions and anecdotes concerning the Balkans. It was like taking my class notes and one-on-one discussions, sifting out the dates, places and events and putting a binding on them. All of her cultural theory regarding this singular region of the world is evident in the pages of *Imagining the Balkans*. I would suggest a thorough knowledge of Edward Said's *Orientalism* and at least a cursory reading of Foucault's works before jumping into this work. Maria shows little mercy for the uninitiated and this tendency become all too evident in her most recent work. For students of Balkan history, ethnocentrism, culture clashes and human nature, this work is both compelling and fascinating. This book should not be your introduction to the politics of the Balkans because it teaches us more about how those of us in the West (especially historians, political scientists and travelers) view ourselves using the mirror of the „Other“». Ср. с позицией руководителя Центра по изучению современного балканского кризиса Института славяноведения РАН Е. Ю. Гусь-

ковой, на сайте которой (<http://www.guskova.ru>) можно прочесть, в частности, следующее: «Я очень давно занимаюсь Югославией, ее историей. Всю жизнь. Это моя специальность. Хорошо знаю людей, особенности их характера, менталитета, как сейчас говорят, условия жизни, причем всех — сербов, черногорцев, хорватов, словенцев, албанцев, мусульман (выделено мной. — *Р. И.*)» («Независимая газета». 24 марта 1999); «Меня иногда упрекают в просербской ориентации, но я сужу о событиях объективно, изнутри, а не издали (выделено мной. — *Р. И.*), как западный агитпроп, и не хочу идти на поводу у его прессы» («Эхо планеты». 8 февраля 2002. С. Е. Ю. Гуськовой беседовала Тамара Замятина).

⁶ См. список жертв организации, приведенный Лондром (в используемом нами издании с. 23–24).

⁷ Имеется в виду Петричский округ (или Пиринский край) Болгарии. В пространном приложении к докладу ЦК Болгарской компартии, подготовленном для Коминтерна в августе–сентябре 1923 г., отмечалось: «Am stärksten und mächtigsten ist die IMRO in jenem Teil des Landes, der sich unter bulgarischer Herrschaft befindet, im Bezirke Petritsch. Dort ist ihre Macht eine unbeschränkte und ersetzt in Wirklichkeit die Staatsmacht» (Македонското прашање во документите на Коминтерната. Т. 1. Д. 1. 1923–1925 / Сост. В. Поповски, Л. Жила. Скопје, 1999. С. 56).

⁸ Лондр А. Комитации... С. 33.

⁹ В 1893 г. в Салониках была основана Внутренняя Македонская Революционная Организация (ВМРО), которая в 1896–1905 гг. называлась Тайной Македонско-Одринской Революционной Организацией (ТМОРО), а в 1905 г. была переименована во Внутреннюю Македонско-Одринскую Революционную Организацию (ВМОРО). После Балканских войн и Первой мировой войны ВМРО продолжила свое существование в Болгарии (так называемая «автономистская ВМРО»).

¹⁰ 2 августа 1903 г., в день пророка Илии, в Македонии началось Илинденское восстание против турок, которое было ими жестоко подавлено.

¹¹ 1920 год — годовщина Нейского мирного договора, принесшего Болгарии значительные территориальные потери, как и годовщина оформления реваншистско-террористического курса восстановленной ВМРО. Впрочем, я не считаю, что названный Лондром 1920-й год имеет здесь какое-то принципиальное значение.

¹² Кашкавал — сыр.

¹³ Лондр А. Комитации... С. 54–55.

¹⁴ Арабаджия — ломовой извозчик; повозочный мастер.

¹⁵ Чкатров — один из активных участников ВМРО.

¹⁶ Ванчо — Иван Михайлов (1896–1990) — руководитель ВМРО с 1928 г.

¹⁷ Александр Протогеров (1867–1928) — один из руководителей ВМРО, убитый в междоусобной борьбе.

¹⁸ Александр I Карагеоргиевич (1888–1934) — с 1921 г. король Королевства сербов, хорватов и словенцев (Югославии с 1929 г.).

¹⁹ Лондр А. Комитации... С. 98–99.

²⁰ Там же. С. 96. Ср.: «Не в последнюю очередь относительно больший приток болгарских беженцев в земли Пиринского края объясняется его географическим положением — он граничит с родными местами переселенцев, и ностальгия заставляет их остаться именно здесь» (*Мельов А. Демографски процеси от началото на XIX в. до социалистическата революция в България // Пирински край. Етнографски, фолклорни и езикови проучвания. София, 1980. С. 22*).

²¹ Нам трудно представить себе, какой была внутренняя реакция этих людей на выпавшие им испытания. После Балканских войн жизнь в Македонии изменилась самым радикальным образом. Установленные границы ломали человеческие судьбы и трансформировали облик целых регионов. Так, в юго-западном болгарском пограничье Струмицкий край в 1912 г. становится болгарским, но в декабре 1919 г. отходит Королевству сербов, хорватов и словенцев. До этого времени у края имелись хорошие коммуникации с долиной р. Струмы на востоке (окрестности Петрича и Сере в сегодняшних границах Болгарии и Греции соответственно) и с Кукушко-Салоникской областью на юге (ныне греческая территория). Товароснабжение населения осуществлялось из Салоник и Сере. С 1919 г. Струмицкий край — пограничная область, и с этого момента наблюдается рост его связей с расположенными на северо-западе городами Штип и Скопье. Границы изменили направления прежнего сообщения: ранее оживленное движение было ориентировано на восток, юго-восток и юг, Струмицкий край был транзитной областью. Границы сделали область периферийной, и эта ситуация сохранялась, по крайней мере, до 1990-х гг. (См. *Трифуноски Ј. Ф. Струмички крај: народни живот и обичаји. Скопје, 1979.*) Немалую роль сыграл здесь и упадок отгонного скотоводства. Новые границы перекрыли стадам путь через Струмичко Поле, Петрич и восточнее горы Беласицы к зимовникам Сереского и Солунского полей (Подробнее см.: *Милески Г. Историко-географски осврт на номадските и полуномадските движења во Македонија до Балканските војни и меѓу двете светске војни // Природни и социо-географски карактеристики на зоните на номадските и полуномадските сточарски движења во Македонија / Уредник М. Апостолски. Скопје, 1984.*) Показателен также пример области Горная Пчинья, расположенной между такими важными коммуникационными линиями Балканского полуострова, как моравско-вардарская на западе и Скопье–Кюстендил–Стамбул на юге. Издавна через Горную Пчинью пролегалли кратчайшие пути, соединявшие эти магистрали. Из таких, «внутренних», балканских путей наиболее важным был путь с юго-запада на северо-

восток, который соединял долину южной Моравы с долиной Струмы. Он получил большое значение в период 1878–1912 гг., когда Горная Пчинья была пограничной областью Османской империи. Вдоль этой дороги располагались постоянные дворы — ханы. После 1912 г., с появлением сербско-болгарской границы, путь был заброшен (Подробнее см.: *Трифунски Ј. Ф. Горња Пчинја // Српски етнографски зборник. Књ. 77. Београд, 1964*). См. также полезное и иллюстрированное исследование *Ansel J. La Macédoine, son évolution contemporaine. Paris, 1930*.

В любом случае, серьезные личные невзгоды, а также трансформация или даже полное исчезновение повседневных культурно-хозяйственных реалий с окончанием Первой мировой войны должны были сыграть свою роль в привлечении новых сил во ВМРО.

²² Среди македонских террористов известен случай страхования жизни. См.: Солунският атентат и заточениците в Фезан по спомени на Павел Шатов съобщава Л. Милетич. София, 1927. Нами используется македонский перевод (Ц. Мартиновски): *Шатов П. Солунскиот атентат и заточениците во Фезан. Скопје, 1994. С. 63–64*: Ордан Орданов («Орце») за полгода до совершения «Салоникских покушений» застраховал свою жизнь на сумму 10 000 левов с тем, чтобы после его смерти деньги вернулись к террористическому кредитору. Орце придерживался того мнения, что при осуществлении террористической акции должен погибнуть и сам революционер. Шатов возражал ему. Круг участников «Салоникских покушений» (так называемые «гемиджии») испытал сильное влияние русских революционеров.

²³ Лондр А. Комитации... С. 103.

²⁴ Там же. С. 61.

²⁵ Там же. С. 62.

²⁶ Там же. С. 62–63. О механизме осуществлявшегося ВМРО «gasket» см. подробнее с. 69–73. Вот признание одного из жителей Софии, регулярно плавившего дань организации: «Я не боюсь, я знаю, как правильно себя вести. Конечно, иначе было, когда их кассир пришел первый раз... — А как выглядел этот человек? — Глаза его были ввалившиеся, как у мертвеца, а волосы длинные, как у сирены. Вот тогда я испугался» (с. 72). Экономическое положение ВМРО было весьма крепким.

²⁷ Лондр А. Комитации... С. 81. Здесь же см. описание так называемых «показувачей» — лиц, которые указывали на жертву непосредственным исполнителям.

²⁸ Там же. С. 66.

²⁹ В качестве хорошего решения «македонского вопроса» Лондр не может предложить ничего, кроме известной утопии — «конфедерации всех южных славян» (Лондр А. Комитации... С. 140).

³⁰ Лондр А. Комитации... С. 133.

³¹ Балканская история XIX–XX вв. содержит немало примеров политического терроризма, помимо известного Сараевского покушения 28 ию-

ня 1914 г. К вопросу об организаторах убийства Александра Карагеоргиевича вернулись в послевоенное время. Главнокомандующий соединенными сухопутными силами НАТО в Центральной Европе в 1957–1963 гг. Ханс Шпайдель (Hans Speidel) в 1933–1935 гг. был помощником германского военного атташе в Париже. В снятом в 1958 г. на киностудии DEFA (ГДР) документальном фильме «*Unternehmen Teutonenschwert: die große Karriere des kleinen Spions*» авторы (Annelie Thorndike и Andrew Thorndike) на основании сохранившихся документов обвинили Шпайделя в том, что он активно участвовал в подготовке покушения. Иначе говоря, утверждалось, что гитлеровская Германия сыграла важную роль в устранении югославского короля и министра Франции.

Современность также дает нам примеры того, как примитивные культурные экспликации служат прикрытием для деятельности экстремистов, с позволения сказать, государственного масштаба. Подобные культурные схемы, хоть и вербально, умножают насилие. Вспомним реплику чернокожего «миротворца» в одном из фильмов Э. Кустурицы: «*Les serbes tuent a les croates, et les croates tuent a les serbes*». Согласно Е. Ю. Гуськовой, «тысячи дипломатов и военных в составе миротворческой миссии ООН чаще всего и не знали, где будет проходить их служба, и в чем суть конфликта, который они приехали урегулировать. За полгода работы нашего маленького международного коллектива ученых-балканистов... только один человек пришел к нам с просьбой разъяснить, куда он попал, **какие народы здесь конфликтуют** (выделено мной. — Р. И.) и какова их история. И это был негр, полковник из далекой африканской страны. Никто не только не знал языка этих народов, но и не имел желаний выучить хотя бы несколько слов приветствий. Это были два мира, две планеты, одна из которых мнила себя солнцем» («Независимая газета». 24 марта 1999). Правы греческие исследователи В. Гунарис и Я. Михаилидис, когда пишут о трагической судьбе жителей Македонии следующее: «Мы знаем предостаточно о насилии, убийствах и оскорблениях, но слишком мало об их ментальности и способности уживаться друг с другом» (*Gounaris V. C., Mihailidis I. D. The Pen and the Sword: Reviewing the Historiography of the Macedonian Question // The Macedonian Question: Culture, Historiography, Politics / Ed. by V. Roudometof. Boulder, 2000. P. 127*).

Недовольство своими соседями в той или иной форме присуще всем группам населения. Память ли о колонизации, борьба ли за ресурсы и т. д. — широк спектр объяснений конкретных «предубеждений». Рассмотреть позитивную роль стереотипов стало бы весьма щекотливым, но очень интересным и своевременным предприятием.

³² Заслуживающий внимания анализ отечественных исследователей, историков-славистов Р. П. Гришиной и А. Л. Шемякина в отношении процессов модернизации в Болгарии и Сербии можно найти в сборнике: Человек на Балканах и процессы модернизации. Синдром отягощенной наследственности (последняя треть XIX — первая половина XX в.) / Отв. ред. Р. П. Гришина. СПб., 2004. Попытку антропологического анализа совре-

менных событий на Балканах, предпринятую на базе академической истории, см. в издании: Человек на Балканах в эпоху кризисов и этнополитических столкновений XX в. / Отв. ред. Р. П. Гришина, Г. Г. Литаврин. СПб., 2002. С другой стороны, рассуждая о модернизации, следует иметь в виду вывод, сделанный Э. Г. Александренковым: «Изучение этнической истории Кубы говорит о том, что те элементы и, тем более, комплексы культуры, которые в момент исследования этнографу представляются давними (традиционными) и даже сменяемыми новыми, на самом деле не были таковыми всегда и, более того, могли появиться сравнительно недавно. То есть сама традиционная культура как некий набор кажущихся стабильными элементов культуры постоянно подвержена разнонаправленным изменениям» (Традиционная материальная культура сельского населения Кубы / Под ред. Э. Г. Александренкова и А. Х. Гарсия Далли. Москва, 2003. С. 379).

³³ На форуме «Косово» («Forum: Kosovo») сайта «Le Courrier des Balkans» (<http://www.balkans.eu.org>) я встретил любопытные сообщения, оставленные в связи с «Комитаджиями» Лондра: «15 février 2005 à 11h47. Bonjour, j'ai recement lu le livre de Albert Londres „Les Comitadjis“, pouvez-vous me donnez votre avis sur ceux qu'on été les Comitadjis pour la région Bulgares, Grecques, et Macédoniennes. Merci». Ответ: «6 mars 2005 à 21h15. Albert Londres, pour nous des Balkans, n'a écrit que des conneries!! Je sais que le prix albart Londres est un prix de journalisme, en partie en raison de ces reportages!!!!!! Les etudiants albanais de France des années 80 parlaient d'un journaliste atteint du syndrome albert Londres lors de la plus grosse connerie dite sur les albanais par un journaliste. Et on leur envoyait un peu de tranxène pour ce calmer dans leurs conneries... Mehmet, t'en souviens tu?» 61-я премия Альбера Лондра (французский аналог американской Пулицеровской премии с 1933 г.) была вручена в 1999 г. Мишелю Муто (Moutot) из AFP за репортажи о косовском кризисе в течение 1998 г. В самом деле, экзотика и ужасы — то оружие, с помощью которого достигаются высокие тиражи и сколачиваются медийные капиталы.

³⁴ Свойственную людям тенденцию к преувеличению и выдумке, как наиболее легкому способу представить далекий и экзотический сюжет, можно заметить, начиная с «отца истории». Вспомним также чеховского «Архиерея»: «У японцев теперь война. Воюют. Японцы, матушка, все равно что черногорцы, одного племени. Под игом турецким вместе были».

³⁵ Благодаря ценным воспоминаниям Павла Шатова, устроившего взрыв на отправившемся из Салоник французском пароходе «Гвадалquivир» (1903), мы можем увидеть, в частности, интригующую связь террориста и жертвы: «К несчастью, пострадал прогуливавшийся служащий, за жизнь которого я переживал во время пожара. Его сильно ударила какая-то доска и сломала руку, так что она отвисла. После в качестве свидетеля он появился на военном суде, и тогда я узнал, что его зовут Рикард» (*Шатов П.* Солунский атентат... С. 50). Действуя в «круге», террористы остаются в нем и после своей смерти — их имена и деяния часто предаются

забвению, нередко сознательно. Статья Г. Николова о болгарском террористе Науме Тюфекчиеве в интернет-издании «Сега» (<http://www.segabg.com>, «Наум Тюфекчиев — най-известният български терорист», 12 января 2002) вызвала обмен мнениями. Один из посетителей форума, «basileus» («Начинаещ»), спрашивает 12.1.2002 г., 23:37:51: «Mного hubawa statiq, no mi e ljubopitno zabto we4e 12 godini se pyl4i po tezi wyprosi ot kaji-re4i wsi4ki powidni istorici w bylgariq, temata ne e interesna, ili kakwo?» Ответил «Волк» («Златен») 15.1.2002 г., 08:25:18: «Дано не запали някого на подвизи».

³⁶ Подробнее см.: *Sherman L. B. Fires on the Mountain. The Macedonian Revolutionary Movement and the Kidnapping of Ellen Stone*. Boulder; N. Y., 1980; а также: *Carpenter T. The Miss Stone Affair: America's First Modern Hostage Crisis!* Simon & Schuster, 2003. Отзывы на книгу Т. Карпентер на сайте <http://www.amazon.com> содержат полемику вокруг идентичности населения Македонии. Так, неизвестный дважды поместил следующий комментарий (один и тот же текст под разными заголовками — «False view of the history» 14 октября 2003 г. и «Wrong facts» 10 марта 2004 г.): «This book has one very important error. It claims that the people who abducted Mrs. Stone were ethnic Bulgarians, which is not true. Bulgarians never lived on this part of the Balkan peninsula. Those people were Macedonians, as they claimed themselves. This book is part of the Bulgarian propaganda to deny anything Macedonian (nation, language, culture). The other facts in the book are mostly correct». Автор книги, Тереза Карпентер (если, конечно, речь не идет о мистификации), ответила 28 июня 2004 г.: «I am Teresa Carpenter, author of the Miss Stone Affair. I feel compelled to correct two outrageous claims made by anonymous reviewers here on Amazon concerning the identity of the kidnapers of an American missionary woman in the amazing 1901 case I chronicle. One asserts that there is „One very important error“ in the book, namely that Bulgarians never lived in this part of Macedonia and that the kidnapers were not Bulgarian. The other alleges, equally absurdly, that „Bulgarians never lived on this part of the Balkan peninsula“. I cannot imagine how they can write this with a straight face when Bulgarians were so clearly the dominant force in the region during the time of the Stone kidnapping in 1901. I suspect the assertions of these „reviewers“ are part of a partisan attempt to rewrite history more favorably to Serbs and Greeks. The facts say otherwise, and that is probably why they do not have the courage to sign their names. Thank you for allowing me to set the record straight». Наконец, 5 марта 2005 г. был помещен комментарий лица, подписавшегося как «Selo Ljubojno»: «Being an ethnic Macedonian myself, I found it quite humorous that the author mentioned that the kidnapers of Miss Stone were „ethnic-Bulgarians“. This statement would be just as ridiculous as saying Miss Stone was an ethnic American. It's also sad because the real story of the kidnapping of Miss Stone was much more interesting».

³⁷ Художественный фильм «Мисс Стон» был снят белградским режиссером Живорадом «Жикой» Митровичем (1921–2005) в 1958 г. «Самое важное из искусств» рассказало и об участниках «Салоникских покуше-

ний»: роман македонского писателя Йована Бошковского (1920–1968) «Солунските атентатори» был экранизирован тем же режиссером в 1961 г. Еще один сценарий о приключениях мисс Стоун (автор — Данаил Савов) предлагается на сайте «Българска книга»: <http://www.bgbook.dir.bg>.

Этноним Серблы/Servi в исторических сочинениях у австрийских сербов второй половины XVIII в.

В сербской культуре вторая половина XVIII в. ознаменована появлением исторических сочинений, ставших значительным фактором формирования и развития сербского национального самосознания. Сдвиги в историческом сознании, сопутствовавшие в то время росту национальной идентичности, были отмечены как среди сербов Османской империи, так и сербов, проживавших в пределах австрийского государства. Однако именно в культуре, близкой к центральноевропейскому Просвещению, возникли исторические сочинения, посвященные прошлому Сербии.

Основная масса сербов Габсбургской империи, как известно, впервые появилась на ее территориях в конце XVII в. Сначала Вена гостеприимно приняла переселенцев и предоставила им законодательную базу для жизнедеятельности на новой родине. Привилегии 1690–1695 гг. гарантировали свободу вероисповедания, право избрания архиепископа как главы церкви, обеспечивая, таким образом, церковную автономию, а фактически и самоуправление. На протяжении XVIII в. сербы старались поддерживать выполнение данных им Привилегий на практике, одновременно мечтая об их расширении. Но уже с середины века Вена очевидно меняет курс, нацеливаясь на сокращение сербских прав, и одним из проявлений этой тенденции становится усиленная католическая и униатская пропаганда.

На протяжении XVIII в. православная церковь выступала в роли защитницы культурных прав сербов. Условия существования австрийских сербов в государстве, политика которого по отношению к ним определялась их вероисповеданием, способствовали дальнейшему отождествлению в народном сознании принадлежности к сербскому этносу с принадлежностью к православной церкви. Конфессиональность становится доминирующим элементом этнического самосознания сербов, что выражается в существовании

стойкой корреляции между этнонимом «серб» и конфессионимом «православный». Зависимость одного от другого была достаточно значительной, о чем свидетельствуют приводимые в литературе примеры потери этнического самосознания теми группами сербов, которые все же приняли унию¹.

В то же время исследователи указывают на продолжительность и сложность процесса формирования национального самосознания. Так, до середины XIX в. наименования «хорват» и «серб» не всегда имели четкое национальное содержание. Осознание национальных различий между сербами и хорватами распространялось в народных массах по мере развития буржуазных связей. Вплоть до второй половины XIX в. встречаются упоминания как о сербах-католиках (сербах-униатах), так и о православных хорватах². В этой непростой ситуации роль исторической памяти в развитии национального чувства у австрийских сербов оказалась чрезвычайно актуальной и важной.

Историческая мысль, как известно, с одной стороны, отображает уже существующие представления общности о самой себе и о своем прошлом, а с другой — формирует новые установки, влияющие на общественное самосознание. Поэтому у всех народов исторические представления являются необходимым элементом национального самосознания всего общества и идентичности каждого его члена. Как отмечает Т. В. Цивьян, самоназвание в специфической балканской этноязыковой и этнокультурной общности является средством самоидентификации, настолько, что «борьба за имя — его сохранение или изменение — становится борьбой за существование и стратегией поведения»³. Данная статья посвящена выяснению специфики употребления этнонима в сербских исторических сочинениях, появившихся именно в период формирования сербского национального самосознания.

Наибольшей популярностью среди австрийских сербов пользовались труды, написанные на славяно-сербском языке (смеси русского, народного сербского и церковнославянского языков). В первую очередь это сочинение Й. Раича «История разных славянских народов, наипаче болгар, сербов, хорватов», труд П. Юлинаца «Краткое введение в историю славяносербского народа», а также трактат С. Пишчевича «История о народе словенском». Кроме этого, сохранялась традиция родословов, среди которых особо выделяется Трношский родослов. По-прежнему активно переписывались «Славяно-сербские хроники» Дж. Бранковича.

Во всех этих сочинениях используется этноним «сербы» или «серблы» (характерный термин средневековой сербской книжности). Ввиду очевидности и популярности этнонима читатель не встретит его толкования в рассматриваемых текстах, за исключением «Истории разных славянских народов». Там позиция автора именно по этому вопросу прослеживается достаточно четко. Рассматривая разные варианты этимологии самоназвания, Й. Раич склоняется к гипотезе о происхождении имени «сербов» от их легендарной прародины Сибири⁴.

Кроме этого, он отмечает, что вслед за «греками» (прежде всего Константином Багрянородным) и латиноязычные авторы (М. Орбини, К. Дюканж, К. Фрескот) называют сербов — «сервами», в значении «раб»⁵. Этот факт, естественно, вызывает его негодование и возмущение⁶. Отметим, что Й. Раич и в пересказах «латинских авторов» в «Истории разных народов...», и в предпринятом им позднее переводе и публикации сочинения А. Л. Гебхарди «Краткая Серблии, России, Босни и Рами королевств история» менял этноним: «сервы» превращались в «серб(л)ов».

Однако это не единственная особенность так называемых «латинских авторов», раздражающая сербского историка. Его критика сводилось к двум аспектам: хронологическому (уточнение дат происходивших событий) и конфессиональному. Й. Раич обращает внимание на прокатолическую трактовку «латинскими авторами» некоторых фактов сербской истории. Она включает, например, легенду о крещении сербов в католическую веру Кириллом и Мефодием, акцент на почитании св. Саввы среди католиков, утверждения об истинной католической вере сербских кралей Стефана Первовенчанного, Радослава, Уроша, Милутина, Стефана Дечанского⁷. Й. Раич всякий раз отмечает, что причина подобных измышлений и «фабул» кроется в том, что «латинские» историки — «Римской церкви клирики не мало во угождение своей церкви написаша»⁸.

Специфическое отношение сербских историографов к иностранным историкам уже неоднократно было предметом размышлений современных исследователей. Эта неизбежная опора на иностранные источники при одновременной их резкой критике является характерной чертой славянской историографии XVIII в.⁹ Критика данных источников была вызвана тем, что сербские историки считали иностранных авторов лживыми и недоброжелательно относившимися к славянам, в частности, к сербам. Следует отметить, что о предвзятости суждений классических авторов (латинских и византийских) и

итальянских историков XV в. в отношении славян еще до Орбини писал Прибоевич, с чьим мнением Орбини полностью согласился¹⁰. И все же, как отмечает Дж. Броджи-Беркофф, в славянской историографии того времени продолжает проявляться склонность к цитированию как можно большего числа иностранных и античных произведений, понимаемых как наиболее авторитетные, по сравнению, например, с устной традицией или местными источниками¹¹. Эту тенденцию можно наблюдать и в сочинении Й. Раича: при явном недоверии к устной традиции и весьма критическому отношению к иностранным авторам, именно из их сочинений сербский историк заимствует положительные характеристики сербских правителей (почти никогда не цитируя в связи с этим отечественных историков, например, митрополита Даниила).

Так, анализируя славяноязычные исторические сочинения, посвященные истории Сербии, можно составить представление об их «оппоненте», некоей латиноязычной историографической традиции XVI–XVII вв., для которой характерно использование термина «*Servi*» и прокатолическая интерпретация сербского прошлого.

Следует отметить, что позднее, уже в XVIII в., труды по сербской истории на латинском языке продолжали появляться. К ним относится сочинение графа А. Ф. Марсили, находившегося на австрийской дипломатической службе в конце XVII в. Как считает Н. Радойчич, оно демонстрирует типичный взгляд европейца на сербскую историю. Это сочинение не было опубликовано и поэтому осталось неизвестным широким кругам сербов, хотя было знакомо многим современникам автора, в первую очередь его сотрудникам по государственной службе, и неоднократно переписывалось в Италии¹². Основная его часть посвящена истории династии Неманичей. Труд Марсили продолжает традицию XVI–XVII вв.: для него характерно использование этнонима «*Servi*» и элементы прокатолической версии сербского прошлого. Католиками здесь выступают отец Ст. Немани (Десса), сербские крале Урош и Милутин, а св. Савва признается католическим святым¹³.

На первый взгляд, к вышеотмеченной традиции можно отнести еще одно сочинение XVIII в. — трактат иезуита Ф.-К. Пеячевича «*Historia Serviae seu colloquia XIII de Statu Regni et religionis Serviae ab exordio ad finem sive a saeculo VII ad XV*» (1797, 1799). Несмотря на длительное пребывание предков автора в Болгарии, сам Ф.-К. Пеячевич, по-видимому, никогда не забывал о происхождении

своего рода из сербо-хорватских земель¹⁴, относил себя к сербам и именно в них видел читателей своей «Истории Сербии».

Уже в названии его сочинения фигурирует термин «*Servia*», а сама концепция книги удивила бы, наверное, и пресловутых «латинских авторов». В своем значительном по объему труде (440 стр.) на основе исторических документов со всей тяжеловесностью «историографа-эрудита» Ф.-К. Пеячевич доказывает, что народ, церковь и все правители Сербии с самого начала ее истории и вплоть до турецкого завоевания принадлежали к католицизму. В результате «сербской катастрофы», во время османского господства сербы отошли от «истинной веры» и впали в «схизму». Логика повествования подводит читателя к выводу о необходимости возвращения к католической вере, что, по мнению автора, безусловно должно привести к восстановлению сербского государства и наступлению второго «золотого века».

Так, идея, лишь намечавшаяся в сочинениях вышеупомянутых «латинских авторов», у Ф.-К. Пеячевича была доведена до своего логического завершения. Однако, внимательно вчитываясь в трактат, исследователь обнаружит, что речь идет не о «сервах», а о «серблах», а наименования «*Servia*» и «*Servv*» появляются лишь при цитировании других авторов. Более того, приводя в приложении к своему труду избранные главы из сочинения Константина Багрянородного «Об управлении империей», в которых употребляется двойное написание (и *Servia*, и *Serblia*), Ф.-К. Пеячевич комментирует следующую его фразу: «...это прозвище («сервы». — Н. Ч.) сербы получили потому, что стали рабами василевса ромеев»¹⁵. Историк отмечает, что подобная традиция толкования термина «серв» хотя и была распространена в те времена, но не является верной, ибо более древнее имя этого народа — «серблы»¹⁶.

Как объяснить подобную позицию Ф.-К. Пеячевича в этом вопросе? Во-первых, можно допустить, что он действительно был убежден, что «серблы» — это единственно верное название сербского народа, к которому принадлежали, по его словам, его предки¹⁷. Во-вторых, основной целью своего сочинения Ф.-К. Пеячевич, без сомнения, считал привлечение («возвращение») сербов к Римской церкви. Конечно, как автор такого откровенно пропагандистского сочинения, он хотел заинтересовать как можно больше читателей (естественно, из образованных кругов) и поэтому использовал этноним более привычный именно для сербской аудитории, в которой употребление этнонима «*Servi*» было неприемлемо.

Таким образом автор дистанцировался от непопулярной историографической традиции.

В любом случае рассмотренный материал дает право утверждать что трактат Ф.-К. Пеячевича действительно несколько «выпадает» из латиноязычной традиции и стоит особняком. Сознательное использование им нетрадиционного этнонима говорит, скорее всего, о том, что его читатели (и, по-видимому, он сам) придавали большое значение этому наименованию. Не исключено, что автор использовал слово «сербы» как своеобразную приманку для православных читателей, сыграв на распространенных среди них представлениях. Но вполне возможно, что он сознательно хотел разрушить сложившиеся стереотипы, демонстрируя своим читателям помимо прокатолической картины сербской истории еще и доброжелательно-уважительное отношение к их этническому чувству и традиционному самоназванию.

В связи со всем вышесказанным остается неясным — почему же само сочинение вышло под названием «*Historia Serviae...*», противоречащим позиции автора. Этому можно дать следующее объяснение. При жизни Ф.-К. Пеячевича трактат носил иное название — «*De Statu Regni et Religionis Serblorum*»¹⁸. После смерти автора при публикации издатель (католический джаковачский митрополит Ф. Кертица), по-видимому, немного переименовал название труда. Путем подобного переименования издатель делал название сочинения более привычным для латиноязычной традиции, тем самым нарушая «игру» автора.

Насколько оригинален Ф.-К. Пеячевич в употреблении этнонима «сербы (*Serbli*)» в латинском тексте? Ответ на этот вопрос могло бы дать исследование употребления этого этнонима в сочинениях хорватских историографов XVII–XVIII вв.

Сейчас же можно отметить следующее. Приведенный выше материал дает возможность предположить, что в сознании сербского общества существовали представления о двух историографических традициях, условно обозначенных нами как латиноязычная и славяноязычная. «Латинские» сочинения в глазах австрийских сербов характеризовались использованием этнонима «*servi*» и особыми историческими воззрениями, согласно которым и начало сербской истории, и весь «золотой век» сербского государства был связан с католической религией, что в результате давало возможность говорить о принадлежности сербов к *Pax Slavia Latina*.

В период формирования национального самосознания подобные идеи стали вызовом для общественной мысли австрийских сербов,

находившихся в непростых отношениях с Веной. Безусловно, подобная картина прошлого не удовлетворяла амбиции сербов, чем и объясняется их сознательное противостояние так называемый латиноязычной традиции, проявившееся наиболее ярко в сочинении Й. Раича. Сербские историки не только специально используют другой этноним — «сербы/серблы», но и при обильном цитировании латиноязычных авторов спорят с ними относительно доказательств католической веры сербов.

Несогласие сербских историков XVIII в. с латиноязычной традицией по двум основным пунктам (использование соответствующего этнонима и вопрос о конфессиональном прошлом сербов) стало важным моментом в становлении собственной концепции прошлого, которая, в свою очередь, сыграла большую роль в формировании сербского национального самосознания XVIII в.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Роль религии в формировании южнославянских наций. М., 1999. С. 161; *Мильников А. С.* Народы Центральной Европы: формирование национального самосознания XVIII–XIX вв. СПб., 1997. С. 29; *Фрейдзон В. И.* Далмация в хорватском национальном Возрождении. М., 1997. С. 39.

² *Фрейдзон В. И.* Далмация... С. 18–23, 44.

³ *Цивьян Т. В.* (Само)название как инструмент объединения и разделения: случай Балкан // VI Конгресс этнографов и антропологов России. СПб., 28.06–2.07.2005. Тезисы. СПб., 2005. С. 57.

⁴ *Rajiћ J.* История разных славянских народов наипаче болгар, хорватов, сербов. Вена, 1794. Ч. II. С. 147, 155.

⁵ Автор Трношского родослова также отмечает, что название Сербии «Сервией» пошло от греков «ради частого нападения». См.: *Шафарик Я.* Србскій летописац из почетка XVI столетия // Гласник друштва српске словесности. Св. V. Београд, 1853. С. 30.

⁶ *Rajiћ J.* История... Ч. II. С. 149.

⁷ Там же. Ч. I. С. 207, 300–301, 313–314; Ч. II. С. 355–371, 390, 511–512, 583, 640.

⁸ Там же. Ч. I. С. 207.

⁹ *Робинсон А. Н.* Историография Славянского Возрождения и Паисий Хилендарский. София, 1963. С. 67; *Малинов А. В.* Философия истории в России XVIII в. СПб., 2003. С. 174.

¹⁰ *Broggi Bercoff G.* Il Regno degli Slavi di M.Orbini e la storiografia europea del Cinquecento // *Ricerche Slavistiche XXIV–XXVI, 1977–1979.* P. 132, 135–136.

¹¹ Brogi Bercoff G. Il Pribevo e il Regno degli Slavi Di Mauro Orbini // Ricerche Slavistiche, XXII–XXIII. 1975–1976. P. 153.

¹² Радојчић Н. Облик првих модерних српских историја Поводом Марсилијеве историје Срба. — Зборник Матице Српске. Серија друштвених наука. Нови-Сад, 1951. № 2. С. 19, 23.

¹³ Радојчић Н. Облик првих модерних... С. 44, 46–48.

¹⁴ Подробнее об этом см.: Pejacivic J. Peter Freiche von Parchevich. Archiv fur Osterreichische Geschichte. Herausgegeben von der zur Pflege vaterlandischer Geschichte aufgestellten Commission der Kaiserliche Akademie der Wissenschaften. Bd. LIX. H. 2. Wien, 1880. P. 472–474. Tafel I.

¹⁵ Константин Багрянородный. Об управлении империей. М., 1991. С. 141.

¹⁶ Pejacsevich F. Historia Serviae... P. XXXVII.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Радојчић Н. Непознати писац рукописа «О положају државе и вере срба од 7. до 15. столећа» добро је познат // Istorijski časopis, 12–13. 1963. P. 153.

**«Отечество» и «Родина» в российских учебниках
географии последней трети XIX в.
Конструирование территориальной идентичности**

Учебники представляют собой комплексный источник информации об уровне и качестве освоенных культурой знаний, об особенностях коллективного и индивидуального мышления, о способах и формах их передачи. Отражая состояние педагогической мысли и основополагающие принципы системы образования, они в концентрированном виде содержат нормативные установки эпохи, идеалы человека и общественного устройства, идеологию элиты, а также некоторые стереотипы массового сознания. Учебники, хрестоматии и пособия как разновидность дидактической литературы видят своей задачей сотворение «легитимной картины мира», поэтому данный тип источников можно рассматривать и как своеобразный результат воспроизводства доминирующей в определенной среде иерархии идентичностей.

Именно по этой причине исследование теоретических концепций, содержания и методов изложения материала в учебниках в последнее время привлекает пристальное внимание историков, социологов, литературоведов и др.¹. Изучение учебников как единого текста, нацеленного на «массового читателя», может существенно изменить укоренившиеся в историографии стереотипные представления о государственной политике в сфере образования, национальной идеологии и методах пропаганды, а также позволит скорректировать сложившиеся представления об истории науки².

Тексты нормативной направленности, в особенности те, которые должны задавать образы природного и географического пространства Родины, призваны также определять взаимодействие территориальной и культурной идентичности. Именно эти виды самоопределения начиная с эпохи Просвещения становятся ведущими в процессе формирования самосознания граждан или подданных государства. Чувство (или знание) о причастности к геополитической

общности складывается по одним и тем же законам, в рамках единого механизма формирования, кристаллизующих всякую коллективную идентичность — выявление сходств и различий (в оппозиции мы/они), объединения и противопоставления (свое/чужое). В сфере государственного образования, и особенно имперского, в эпоху господства авторитета научных знаний возникает задача еще более сложная — соединить рациональные обоснования научного моделирования с повседневной картиной мира, особенно в обществе, неоднородном в этнокультурном и социальном отношении. Очевидно, что здесь иерархия идентичностей и иерархия пространственных представлений будут находиться в некоей типологической зависимости или соответствии (гармоническом или дисгармоническом). Такая «многослойность» (определение Ю. М. Лотмана) позволяет увеличить вариативность и, как следствие, устойчивость разных мировоззрений (в буквальном прочтении слова).

Практически решение этой задачи сводится к внешнему «конструированию» представлений о государстве-родине (в географическом отношении), что привычно для всякого человека эпохи «модерна»: это, во-первых, распространение в популярной форме определенного набора фактов (цифр, географических названий и т. п.) и, во-вторых, наглядное воплощение и выражение типичных видов и конкретных ландшафтов как в визуальных и словесных образах, так и в картах, проекциях и т. п.

Ю. М. Лотман, рассматривая пространственные модели, создаваемые культурой, в качестве отличительной особенности выделял их построение «не на словесно-дискретной, а на иконически-континуальной основе. Фундамент их составляют зрительно представимые, иконические тексты, вербализация же имеет вторичный характер. <...> Однако первые же опыты самоописания этой структуры неизбежно вводят словесный уровень...»³. Действительно, именно образный ряд так или иначе (независимо от положений педагогической и научной мысли) становится главным при конституировании извне представлений об Отечестве.

В сфере *ощущения* (сопричастности) эти представления также связаны с пространственными категориями. В некоторых современных культурологических концепциях «психологическим механизмом территориальной идентичности, который реализует ее смыслообразующую функцию», называется формирование гештальта — «структурно цельного пространственно-наглядного образа определенной территории», которому в российском евразийстве соответ-

ствуется понятие «месторазвитие — взаимное приспособление живых существ друг к другу в тесной связи с внешними географическими условиями»⁴. Иначе говоря, речь идет о наглядном образе определенного типа природно-культурного взаимодействия. Важно отметить, что идея о доминировании природных факторов над социальными в процессе складывания этнического самосознания (так называемая примордиальная концепция происхождения этносов) зарождается в эпоху Просвещения, но активно используется (как будет показано ниже) и в гуманитарной науке XIX в.

Таким образом, перед создателями научно-популярной учебной литературы неизбежно вставали задачи: а) соотнести локальную социокультурную идентичность с большим государственным пространством; б) определить способы немеханического соединения этих элементов в единое целое.

В данной статье предполагается рассмотреть формы и методы, с помощью которых образованная элита «строит»⁵ осознание определенной территориальной общности в широких кругах, используя для этого нормативную учебную литературу (в частности, географический курс). Конкретное восприятие и трансформации этих идей в массовом сознании в работе затронуты не будут.

Применительно к российской истории последней трети XIX в. необходимо отметить некоторые трудности, с которыми сталкивается исследователь учебной литературы для начальной и средней школы этого периода. Во-первых, необходимо непременно учитывать, что авторы и читатели принадлежали к различным социальным и, как следствие, культурным слоям и по-разному представляли себе цели и способы обучения. Во-вторых, российская педагогика начиная с 1860-х гг. находилась под сильным влиянием «реалистического и народнического настроения», которое «как нельзя более содействовало широкому применению популярных идей и приемов к практической постановке народной школы»⁶. Народная школа, ее создание, работа, методика преподавания детям «из народа» — эти вопросы постоянно находились в центре внимания общества. И, наконец, стремление связать образование и воспитание с последними достижениями научной мысли в различных областях создавало своеобразный — зачастую чреватый конфликтами и трагедиями — контраст между теорией и практикой школьного дела.

Анализируемые нами российские учебники создавались в переломную — пореформенную — эпоху, когда правящая и интеллекту-

альная элиты столкнулись с неизбежностью преобразования системы просвещения и образования народа. В этих условиях всякая печатная продукция, а учебные пособия и популярная литература в особенности, играли роль *посредника* между «просветителями» — носителями рационального знания — и миллионными массами неграмотного в подавляющем большинстве населения. Известное издательство книг для народа «Посредник», с которым активно сотрудничали ведущие литераторы России, исходило именно из такого понимания «литературы для народа».

Образованная элита воплощала активное, деятельное начало, призванное изменить или переделать воображаемого читателя — от ученика народной школы до великовозрастного энтузиаста воскресного обучения; адресат учебной литературы (крестьянство в том числе) выступал в качестве пассивного объекта воздействия. Несовпадение представлений об «адресате» и «реального читателя» осложнялось тем, что в межкультурный контакт вступали представители письменной и бесписьменной культур с неизбежным для подобного диалога непониманием языка друг друга. Разрыв между теорией преподавания и реальными, но во многом совершенно неожиданными для деятелей образования и педагогов проблемами народной (начальной) школы был осмыслен, но не устранен в 1880-х гг. К этому периоду — 1865–1880 гг. и относятся учебники, о которых пойдет речь.

Рассмотрим те из них, что были направлены на ознакомление учащихся начальной (народной) школы, училищ и гимназий с важнейшими сведениями о государстве, подданными которого они являются — о Российской империи. Следует отметить, что если для XX в. главными предметами, формирующими представление о своей стране, стали родной язык, история и литература, то в российском образовании начиная с 40-х гг. XIX в. приоритет принадлежал, безусловно, отечественной географии и только потом истории и словесности. Еще Н. В. Гоголь, преподававший географию, ставил ее выше истории: «География должна разгадать многое, без нее неизъяснимое в истории»⁷; «История должна только изредка озарять воспоминаниями географический мир»⁸.

Реформы 1871–1872 гг. увеличили количество часов географии в программе начального и среднего образования⁹, а также привели к обновлению учебников по географии. Однако последовательность изложения сведений по географии Российской империи осталась без изменений и предполагала в первой части курса озна-

комление со страной в целом (рельеф, ландшафт, климат и хозяйство); затем — характеристику политического устройства империи и населяющих ее народов) и изучение отдельных губерний и местностей¹⁰. С 1860-х гг. все больше внимания уделялось народоведению (этнографии) России.

Но в 1880-е гг., в процессе становления российской географии как научной дисциплины, происходит смена акцентов. В центре изучения оказывается отдельный регион, обладающий выраженными особенностями природного и хозяйственного характера, включая деятельность человека. По мнению М. Лоскутовой, этот процесс происходил в разных европейских странах в 1880–1910-е гг., национальные географические школы которых отличало то, что они «определяли географию как страноведение — науку, изучавшую не объекты, но отношения объектов в пространстве, понимаемом как „мозаика“ отдельных областей»¹¹. В российской науке одним из инициаторов регионального изучения ландшафтных комплексов в качестве основной единицы географического и экономического пространства стал П. П. Семенов-Тянь-Шанский: «Искание типов местностей есть первая, важнейшая, необходимейшая, неотъемлемая черта географической науки»¹², — писал он.

Предмет отечествоведения, существовавший с 50-х гг. XIX в., представлял собой общий курс географии Российской империи. Он основывался на риттеровском понимании землеведения (характеристика материальной, физической географии, этнографии и статистики), а как «география в тесном смысле» — на изучении ее в границах одной страны (страноведение)¹³. Этот курс был тесно связан с предметом отчизноведения или родиноведения, целью которого было познакомить учеников с особенностями той местности, в которой он учится и где проживает. Серьезные споры вызывала последовательность преподавания этих курсов: от общего к частному или наоборот¹⁴.

Понятие «Отечество» в значении латинского «*patria*» в языке эпохи занимало то место, которое в современном русском принадлежит понятию «Родина». У В. И. Даля упоминается несколько его значений, в частности, следующие: «родная земля, отчизна, где кто родился, вырос»; «корень, земля народа, к коему кто по рождению, языку и вере, принадлежит»; «государство, в отношении к подданным своим; родина в обширном смысле»¹⁵. Необходимо также подчеркнуть, что лексические значения слова «родина» более ранней эпохи связаны прежде всего с ощущением «принадлежности к

определенному роду, семье, земле своих предков. <...> В этом понятии отразилась ценность кровно-родственных связей, <...> ценность „своего“ демографического пространства, архетипически противопоставленная „чужому“»¹⁶. Таким образом, именно пространственные категории являются главными в представлении о Родине. Родина — это прежде всего земля, но земля известная, освоенная, земля предков.

Первичность такого — архаического — восприятия Родины как конкретного окружающего человека мира (а не общего прошлого) характерна именно для народного сознания, для традиционного общества¹⁷. Изучение «Родины в обширном смысле» — т. е. географии Российского государства — представлялось задачей отечествоведения: «...наша родина находится в стране, называемой Россиею... Мы считаем *Россию* нашим *Отечеством*. Та часть географии, которая описывает отечество, называется отечествоведением»¹⁸. Для знакомства с «малой родиной» был создан предмет родиноведения (или отчизноведения). В учебниках для средней школы предлагалась следующая дефиниция этого предмета: «...местность, в которой мы родились и постоянно живем, <...> называется нашей *родиной* или *отчизной*. <...> Та часть географии, которая описывает родину, называется *отчизноведением* (отчизна — родина, ведать — знать)»¹⁹. Так уже в курсе географии четко задается различие между «малой родиной» — отчизной и родиной-государством — Российской империей (Россией).

В 1885 г. в России появляются первые кафедры географии в университетах (сначала в Московском, в 1888 — в Петербургском, 1889 — в Харьковском). В 1887 г. Совет Русского Географического Общества счел необходимым выделить «отечествоведение» в особый курс, в котором изучалась география и народоведение Российской империи, «дав особое специальное развитие характеристике и сравнительному, и самому разностороннему описанию отдельных естественных и культурных областей, на которые распадается наше обширное отечество»²⁰. Это решение было принято по инициативе и при непосредственном участии П. П. Семенова-Тян-Шанского²¹, который изучал закономерности и разрабатывал вслед за К. И. Арсеньевым практику географического районирования. Типы регионов выявлялись на основании их комплексного изучения, а понятие «типичного» оказалось принципиальным для формирования российской науки, и не только географической. П. П. Семенов-Тян-Шанский и его последователи серьезно обосновывали районирование «не толь-

ко типом природы, но и особенностями исторического развития и условиями народной жизни»²². Наиболее сложным вопросом, оказавшим влияние на понятия и соотношения «малой» и «большой» родины, стал вопрос о критериях, по которым следовало определять типичное. Любопытно, что на его важность в географии, которая тогда еще не признавалась полноценной научной отраслью, обратил внимание и соратник Семенова-Тян-Шанского педагог К. Д. Ушинский: «География имеет дело не с одними типическими формами, которых немного, но с постоянным переходом этих форм и их смешений одних с другими. Замечать этот переход, показывать, где характер одного типа начинает исчезать, другой — преобладать, <...> в каких явлениях выражаются эти перемены... — вот в чем состоит задача географа-наблюдателя. Верно записать этот процесс — дело путешественника, понять его законы и выразить его смысл — дело географа»²³. Обращают на себя внимание слова о переходе форм и смешений их с другими. Именно этот вопрос окажется решающим и в теории, и в практике преподавания отечественной географии.

Особенности народной жизни, изучаемые народоведением (под которым понималась этнография), также находили отражение в курсе, поскольку этнография рассматривалась как отрасль естественных наук и изучалась в рамках не истории, а географии. При этом значение народоведения в 1880–1890-е гг. в образовании выросло в значительной степени. В. И. Ламанский, ставший в 1894 г. редактором нового этнографического журнала «Живая старина», писал: «Народоведение имеет великое значение и в смысле просветительном, христианско-человеческом, и в смысле государственном. <...> Великое благо и богатство наше заключено в этом изобилии разных инородцев, рассеянных по России и внутри, и на окраинах»²⁴. В этих словах выражена разделяемая элитой пореформенного российского общества идея о том, что разнообразие этнических типов и культур России — основа ее процветания — экономического и культурного. В гуманитарной науке 1870–1900-х гг. стремление к насильственной или целенаправленной унификации имперского сообщества в каком бы то ни было виде воспринималось резко отрицательно. Напротив, идеал внутригосударственного общежития связан был с моральным долженствованием образованного слоя: «Но для успехов русского народоведения необходимо нам в себе воспитать любовное внимание и уважение ко всем инородцам без различия, как бы иные из них ни стояли низко на ступенях культурного развития»²⁵.

Эти гуманистические принципы русской науки были положены в основание курса отечествоведения, который, в согласии с развитием европейской философии и науки XVIII–XIX вв., исходил из принципов географического детерминизма и связывал ландшафт и среду обитания народа с его характером и образом жизни. Важную роль сыграли в распространении и развитии этой концепции российские ученые-географы, которые подчеркивали не только прямое, но и обратное воздействие природного и человеческого факторов: «...география должна изучать влияние земли на человека и человека на землю»²⁶; в учебниках формулировка была несколько подкорректирована: «Мало еще сказать: „Какова природа, таковы и люди“, нужно еще прибавить: „Каковы люди, такова может быть и природа“»²⁷. Ландшафт выступал, таким образом, в качестве основного структурного элемента комплексного характера — в нем соединялись взаимообуславливающие развитие друг друга Человек, Природа, Общность, уникальность которой определялась типом взаимодействия человека и природы (крестьянина и земли).

Курс отечествоведения стал «дополнительным к основному курсу географии России, дополнительным как в материальном, так и в методическом отношении. В основном курсе географии России проводится метод взаимоотношений, <...> изображаются географические элементы в тесной связи друг с другом. В основу дополнительного курса положен сравнительный метод, с помощью которого должны быть выяснены все особенности нашей страны»²⁸. Так, учебник отечествоведения Э. Лесгафта представляет Россию в сравнении с другими европейскими государствами по ряду показателей, в качестве черты своеобразия ее имперского устройства указывается прежде всего отсутствие колоний и наличие крайних земель. «Окраины чужды (в племенном и в культурном отношении) государству-ядру; они делятся на четыре типа»²⁹. Автор подчеркивает, что Россия среди великих держав отличается также и наибольшим разнообразием племенного состава (до 140 народностей)³⁰. Отечествоведение призвано было изложить общие и подробные сведения о величии державы в цифрах и фактах. Главный акцент был сделан на идее разнообразия: племенного, природного, исторического развития. Многие пособия и хрестоматии состояли из рассказов и описаний путешествий по всем геокультурным областям империи, с включением произведений разных жанров и разной степени достоверности.

Совершенно особое место в российской программе образования занимал иной курс, предваряющий отечественную географию, — родиноведение или отчизноведение. Одним из его инициаторов в России, по мнению М. Лоскутовой³¹, можно считать автора учебника географии 1840-х гг. — Ф. Студитского³², который построил его как воображаемое путешествие маленьких читателей по регионам России. Но это начинание оказалось поддержано лишь два десятилетия спустя, когда «школьная педагогика... переходит к идее создания такой среды, <...> в которой дети могли бы максимально проявить свои наклонности и навыки социального общения... Следуя этой логике, обучение должно было начинаться с изучения ближайшего окружения ученика — мира хорошо знакомых ему вещей и явлений, и лишь затем переходить к вещам удаленным и менее известным»³³. Наиболее популярные, выдержавшие большое количество изданий, учебники по географии П. Белохи³⁴ и В. Ряднова³⁵, соблюдали этот принцип изложения.

Структура и задачи, а также методика преподавания родиноведения были заимствованы из европейской (в частности, швейцарской и германской) системы образования³⁶ в 1860-е гг.; этот курс изучался в начальной, в том числе и в народной (3-классной) школе, где являлся частью предмета «наглядного обучения», или «бесед об окружающем», или «мироведения»³⁷. Отчизноведение декларировалось в качестве пропедевтики географии. При этом наглядное обучение понималось и как метод или прием преподавания, и как самостоятельный школьный предмет³⁸.

В «переходную эпоху» (так назвали 1860-е гг.) русская педагогика, освоив европейский опыт и заимствовав многое из западной системы образования, вскоре столкнулась с необходимостью адаптации этого материала к российской ситуации, оставив без изменения наиболее существенную черту философии педагогики, а именно ее общечеловеческий, универсальный характер. Русская педагогическая мысль, испытывая в первую очередь немецкое влияние, приобрела несколько преувеличенно «националистический» (в нейтральном смысле этого слова) характер. Направление, получившее наименование «национальное», стремилось выработать «национальный идеал воспитания», исходя из позиции К. Д. Ушинского, который доказывал, что «общечеловеческой теории воспитания быть не может, всякая теория воспитания есть и может быть только национальной»³⁹. Поскольку «в основе идей воспитания у каждого народа лежит особая идея о человеке», а достижения науки, безус-

ловно, носят общечеловеческий характер, постольку воспитание, формирующее характер человека, должно учитывать и вырабатывать национальный идеал⁴⁰. Другие российские педагоги также негативно оценивали «космополитизм нашего (российского. — М. Л.) обычного образования и воспитания»⁴¹, а средством «постановки образования в национальном духе»⁴² считали наличие «в образовательном курсе наук, имеющих своим предметом родину, каковы русский язык, история с русской литературой, география и этнография России»⁴³. Заимствованный курс родиноведения удовлетворял как «космополитическую» школу педагогики, так и национальную, поскольку сочетал российские географические реалии и немецкую методику.

Наглядность в обучении казалась российским педагогам важной прежде всего в народных школах. Опираясь на германский опыт родиноведения, на начальной стадии образования, по словам немецкого педагога Диттеса, следовало «как можно скорее устранить превратные представления и ложные мысли, случайно усвоенные учениками, и также как можно скорее и многостороннее возбудить наблюдение и ясное созерцание природы и человеческой жизни»⁴⁴. Такое указание представлялось актуальным для российской ситуации, когда сельский учитель был мало знаком с повседневной жизнью крестьян, а его жизненный опыт и знания не были пригодны для установления контакта с детьми. Поэтому «наглядность» обучения помогала преподавателю лучше узнать жизнь учеников в селе, а в городе — связать природоведение с историей. К. Д. Ушинский советовал вводить наглядное преподавание до употребления книг для чтения⁴⁵.

Наглядное обучение понималось как освоение окружающего мира — начиная от стен класса, школы и заканчивая экскурсиями по улицам и паркам города или же прогулками по ближайшим окрестностям сельской школы — по селу, к реке, в поле, к мельнице. Преподаватель должен был обращать внимание детей на самые различные явления окружающего мира — природные, климатические, ландшафтные, а также на историко-культурные особенности и достопримечательности местности.

Одной из важнейших задач такой разновидности обучения была задача научить детей адекватно выражать свои мысли и концентрировать внимание на изучаемых объектах. В идеале преподаватель не должен был (что часто превалировало на практике) требовать зазубривания определения и классификацию предметов

и явлений. Он обязан был научить детей самостоятельно познавать мир. Следовательно, расширились функции школьного обучения. Одним из наиболее очевидных следствий реализации предлагаемой программы отчизноведения в начальной школе для широких масс населения⁴⁶ могло бы стать формирование принципиально отличного от традиционного (крестьянского и мещанского) типа восприятия информации, знаний в ином — рационально-научном — контексте.

Причиной частых конфликтов было взаимонепонимание учителей-интеллигентов и учащихся-крестьян мира, разные варианты их мировидения и, следовательно, языков культуры, менталитета⁴⁷. Современники реформ много писали об этом, хотя, конечно, не формулировали суть проблемы в таком контексте⁴⁸. Стремилась учесть этот негативный опыт, создавая школы нового типа, Л. Н. Толстой (Яснополянская школа) и известный русский педагог, деятель народного просвещения барон Н. А. Корф. Он оказался одним из первых, кто попытался осмыслить возникающее даже на стадии обучения грамоте своеобразное (зачастую квалифицируемое преподавателями новой генерации⁴⁹ как «дикое», «темное») отношение крестьянского ребенка к знаниям вообще и к учебе в частности. Н. А. Корф объясняет пассивное и формальное восприятие детьми школьных знаний особенностями их умственного и нравственного развития, заложенными в мировоззрении взрослых крестьян⁵⁰ (как мы бы сказали — носителей традиционного сознания). Он видел выход из этой ситуации в переосмыслении роли учителя. Н. А. Корф призывал преподавателей в школах с «инородческим населением» овладевать помимо русского их родным языком, считал, что «возбудить *мышление* в ученике сельской школы... составляет главную задачу сельского учителя»⁵¹.

«Мышление» подразумевало не только «любопытность и свободу мысли». На наш взгляд, так именовалась в ту эпоху способность ребенка к восприятию информации в рационалистических категориях — в границах системы знаний, а также возможность «перевести» знакомые и близкие предметы и явления на язык науки. Только при соблюдении этих условий преподавание и образование в целом могло претендовать на результативность. Выработка общего языка, безусловно, способствовала гармонизации взаимоотношений ученика и учителя и приводила к постепенному формированию единых базисных, элементарных представлений, на основании которых можно было строить дальнейшее обучение.

Этой задаче в какой-то мере отвечал курс мировидения — как часть программы отчизноведения. Авторы пособий и руководств для учителей особое внимание уделяли формированию элементарной логики, системному подходу в географическом описании и освоении предметов окружающего мира. Д. Д. Семенов, рассматривая современную ему методику преподавания географии, предлагал использовать не аналитический подход, принятый в европейских странах и в России первой половины XIX в., а синтетический, который «выходит из окружающих ученика предметов к дальнейшим, а в каждом наблюдаемом предмете — от частей к целому и уже впоследствии рассматривает состояние умственное и промышленное человеческих обществ»⁵². Именно такой принцип изложения предмета представлялся Д. Семенову более адекватным для русского учащегося, поскольку он позволяет развить в нем «самодетельность» — самостоятельное мышление. Соблюдение «перехода от близкого — к далекому; от легкого — к трудному», с его точки зрения, более эффективно, так как «родное более пригодно к наблюдению», а переход от конкретного окружающего мира к изучению абстрактных понятий и карт более естественен⁵³. В методическом обосновании национальных особенностей родиноведения по-русски важно было учитывать следующее: невозможно рассчитывать на понимание совершенно незнакомого материала в опоре на неизвестные определения и абстрактные понятия — новое возможно постичь, только опираясь на известное⁵⁴. Поэтому несформулированная задача образовательной — нормативной — системы ставилась следующим образом: «Переписать» известное с ранних лет — «родное» — заново; в новых категориях переосмыслить его в соотношении с жизнью всей Российской империи, приблизить представление о государстве, бытие которого протекало в масштабах много больших, нежели возможно было вообразить жителю села или провинциального города, и иных, чем известная Россия. Понятия России и Российской империи, их образы существенно различались в регионах и даже в областях «внутренней России»⁵⁵.

Эта система находилась в полном соответствии с учением немецких основоположников предмета. Педагог Г. И. Иванов полвека спустя также считал необходимым сослаться на немецкий опыт, приводя слова Менха: «Понятие Родины не покрывается какой-либо более или менее ограниченной местностью, оно есть нечто бесконечно более глубокое, более широкое, более одухотворенное. Оно есть сумма всех воздействий телесного и особенно духовного свой-

ства, воздействий, которые мы испытываем на определенном клочке земли и под известным клочком неба, где мы обитаем. На родину мы можем воздействовать нашим телом, ее мы можем охватить нашим духом. Из этого следует, что родина есть нечто такое, что *пространственно растет и углубляется* (курсив мой. — М. Л.)... Задача родиноведения — научить понять окружающую культуру, оценить ее, использовать и строить дальше, учением о жизни должно быть родиноведение... *родина образует и в значительной степени придает форму индивидуальности ее обитателей* (курсив мой. — М. Л.)»⁵⁶. «Большая» Родина, а не малая, должна придавать форму, «выкраивать» общий для всех патриотизм, а не локальную, кровную привязанность к родной стороне. Эта цель оказывалась общей для интеллектуалов европейских государств эпохи модернизации.

Значение родиноведения также состояло в его комплексности: оно сочетало в себе начальные элементы различных естественных наук и стало незаменимым как подготовительная дисциплина.

Важным, наряду с познанием родного края в новой системе координат, оказалось стремление привить ученикам научный — рациональный — подход к обучению и освоению знаний в целом, в сочетании с принципами рационалистического постижения действительности и навыками практического использования получаемой информации. Например, часть курса была посвящена выработке умения сравнивать предметы, соотносить их форму и значимость, передавать (зарисовывать их в схематичной форме); преподавались начала черчения; популярны были составления планов и карт дома, школы, местности, исторических достопримечательностей⁵⁷.

В методиках преподавания настойчиво рекомендовалось, чтобы знания об окружающей действительности систематизировались на основании четкого логического обоснования и структурировались в заданной последовательности — эти цели реализовывало наглядное обучение, значимая часть родиноведения. Так, например, порядок беседы с учениками о каком-либо предмете должен был строиться по следующему плану: «название предмета, перечисление качеств, описывание предмета по признакам», сравнение его с другими предметами или явлениями родственного происхождения; «группировка и обобщение (подведение под класс и под отдел)»⁵⁸. Именно в курсе родино(отчизно)ведения ученики начальных классов училищ, и в особенности крестьянских школ, постигали азы системного подхода и рационального мышления одновременно с обучением чтению и письму. Авторы пособий для учителей особо

подчеркивали неразрывную связь, «подготовительное значение» наглядного обучения для знакомства с родиноведением.

Сравнение методических инструкций по преподаванию отчизноведения середины 1870-х гг. (Д. Семенова) и начала XX в. (Г. Иванова⁵⁹) дает основание полагать, что практика преподавания последней трети XIX в. существенно отставала от уровня требований, предъявляемых к курсу специалистами. При этом в качестве образца и через 50 лет после выхода в свет пособия Д. Семенова привлекался опыт немецкой педагогики: «У нас обыкновенно понимают родиноведение как вступление к географии — это анахронизм... В Германии на родиноведение смотрят как на вступление к трем предметам: географии, истории и естествоведению»⁶⁰.

Отчизноведение на российской почве значительно расширяет свои рамки, «выходит за границы класса (дома) до рубежа отчизны или родины, места, на котором жили и живут отцы и деды учащегося, родные вообще, на котором он родился, рос и мужал, на котором он стал себя помнить, взглянул впервые на Божий мир, на котором придется ему жить и трудиться»⁶¹. Отчизноведение должно было отличать от обыкновенного элементарного курса географии, по мнению российских педагогов, содержание и характер преподавания, а также влияние на развитие учащихся. Речь шла в первую очередь о воспитательной роли курса. Такое расширение было продиктовано необходимостью объяснять аудитории соотношение малой родины и большой — общего Отечества.

Одна из наиболее серьезных сложностей в выработке методологии преподавания курса отчизноведения и отечествоведения была связана с согласованием представления и определения границ «родины» («отчизны»). Как следует выделять отдельные области в курсе родиноведения? Даже в простых, казалось бы, случаях — когда речь шла о родиноведении Петербурга или Москвы — вставал вопрос, какой комплекс земель входит в этот регион и какие критерии — административные, ландшафтные, промышленные — должны преобладать. При рецензировании и обсуждении учебников географии этот вопрос поднимался часто. Л. Весин, автор нескольких комплексных критических обзоров географической учебной литературы, строг и даже ироничен в своей оценке наиболее популярных изданий такого рода: «Автор... советует указать ученикам, что родиную-де можно назвать и то место, где они провели большую часть жизни... Вся беда, как у него, так и других родиноведов, заключается в том, что он не потрудился справиться в слова-

ре (хоть Даля) о том, что такое родина... Не устанавливая правильного понятия о родине и родной местности, родиноведы, однако, созидают на неправильном понимании деление элементарного курса на родиноведение и отечествоведение. У г. Никитина предмет родиноведения — губерния, за изучением которого следует отечествоведение. Таким образом, между родиноведением и отечествоведением устанавливается резкая граница... Нам кажется, что нет... никакой нужды делить эти два курса... Основной принцип этого курса — идти от ближайшего к отдаленному, от частного к общему — будет вполне достигнут, если преподаватель, не устанавливая произвольных ограничений между родиной и отечеством... ознакомит ученика с местом его жительства, перейдет затем непосредственно к ближайшим местностям и заключит курс обзором всей России»⁶². Таким образом, Л. Весин ратовал за плавный переход от изучения Родины (малой родины) к Отечеству, обосновывая, как и другие русские практикующие педагоги, «синтетический» метод.

Однако на практике, если в курсе географии структурной единицей, как говорилось выше, стал ландшафтный комплекс, то в отечествоведении «родиной» все чаще оказывалась губерния или уезд, или город и село, в которых находилась школа⁶³. Так как сформулировать принцип разделения было достаточно сложно, «именно губерния в наибольшей степени могла претендовать на роль „родины“ — промежуточного пространства между отдельным человеком и всей страной»⁶⁴.

Иначе говоря, дискуссионной, но отнюдь не только практической, проблемой в вопросе деления пространства всего Отечества на «малые родины» оказалась именно категория границы⁶⁵, которая, как известно, является структурирующей в формировании представлений о пространстве⁶⁶. Эти «малые родины» представляются различными для учеников средних школ и начальных. Ведь курс для начальной школы, называемый «наглядным обучением», исходил из понятия родины в его традиционном, узком — крестьянском смысле слова. Знакомство с ближайшей местностью, в границах своего, известного и освоенного мира, — вот что было поставлено в центр практических занятий с маленькими крестьянскими детьми. Признак освоенности или неосвоенности человеком данного сообщества пространства играет основополагающую роль в народной культуре в процессе структуризации окружающего мира⁶⁷. Поэтому при преподавании в начальной школе необходимо оказалось учитывать осо-

бенности традиционного восприятия. Предписания авторов учебников были более пригодны для городских школ. Таким образом, «драма соотнесения теплого „домашнего очага“ органичной локальной общности с холодным „сквозняком“ Большого общества» — говоря словами Ф. Тённиса⁶⁸ — осознавалась и не могла быть решена быстро и однозначно.

В последовательном и обоснованном разделении Отечества на множество «малых родин» просматривалась серьезная образовательная задача, которую активно обсуждали педагоги в последней трети XIX в. Как отдельный курс, так и методическую роль краеведения педагоги использовали вполне осознанно с воспитательными целями: «...в ребенке... должно быть развито сознание того, что он есть член известного общества и народа (курсив мой. — М. Л.), который имеет свое прошлое, свои внутренние и внешние богатства, свои известные отношения и... что не один он (т. е. народ) занимает всю землю»⁶⁹; «Отчизноведение есть и должно быть именно тем оружием, которое развивает известным образом способности, которое вселяет необходимое сознание к себе и окружающему; оно есть именно тот материал, который восполняет чувствительный и большой пробел в школьных знаниях и тем способствует искоренению предрассудков и суеверий... Отчизноведение дает обильную пищу и уму, и чувствам, широкий простор и для религиозности, и для правильного сознательного патриотизма»⁷⁰.

Таким образом, именно родиноведению в полном соответствии с немецкими и швейцарскими курсами, еще до привлечения таких предметов, как история и география Отечества, вменялось в обязанность закладывать основы знаний о стране, основных вехах ее истории и достижениях культуры.

Обращает на себя внимание соположение понятий «общество» и «народ», позволяющее предполагать, что в данном контексте термин «народ» означал «этническую принадлежность», «национальность». Необходимо остановиться на формулировке «чувство для религиозности и для правильного сознательного патриотизма». Словосочетание «сознательный патриотизм» довольно часто встречается в педагогической литературе этого периода, но его содержание выявить однозначно довольно затруднительно. С одной стороны, влияние отчизноведения на формирование патриотизма, в основе которого лежали *зримые картины и образы* малой родины и Отечества в целом, отмечали многие педагоги, особенно сторонники так называемой национальной теории воспитания⁷¹ (к которым

принадлежал, в частности, К. Д. Ушинский). Сетую на «слабое развитие национального самосознания, самоуважения и сознательного патриотизма»⁷², его последователи осознавали особое значение русского языка, русской литературы, истории, географии (и этнографии как ее части) в процессе воспитания. С другой стороны, само выражение «сознательный патриотизм» отделяло знания от глубоко укорененного в каждом человеке чувства любви к родной земле. Такой патриотизм апеллировал не к эмоциональной сфере, а к знаниям ученика, дополняя категорию веры как чувства категорией знания как основания для гордости. Речь идет именно о дополнении, а не о замене, поскольку в курсе начального обучения в народной школе эмоциональный образ Отечества формировался благодаря книгам для чтения, состоящим из произведений русской классики и современных авторов второго ряда, воспевающих родную природу. В пособиях и руководствах по отчизноведению часто встречаются обращения к хрестоматиям и учебникам родной речи, таким, например, как «Родное слово» К. Д. Ушинского, «Наш друг» Н. А. Корфа, «Книга для чтения» В. И. Водовозова.

Патриотизм отделялся, а иногда и противопоставлялся естественной для каждого человека привязанности к родному дому, своей земле, поскольку соотносился с образом и представлением о России как государстве, одной из частей которого является родная земля. Образы родины и отечества (если использовать их следуя определениям авторов учебников) имеют различные поля ценностных коннотаций, и следовательно, прежние представления о родине как о земле, где «родительские гроба», не соответствует идее отечества–государства–Империи.

Цельность восприятия Российской империи как государства в традиционном представлении, вероятно, обеспечивалось иными компонентами — во всяком случае, ее единство обосновывалось значимыми событиями прошлого и восприятием царя-батюшки-самодержца, этого сакрального образа народного сознания⁷³. Понятие государства Российского необходимо было приблизить, наполнив его конкретными фактами и «картинами», насытить пространственными представлениями, близкими и понятными подданным, менталитет и образ мира которых были вполне традиционными. Сделать это было нелегко, так как сельские жители Российской империи редко когда путешествовали дальше ближайшего города или ярмарки. Следовательно, освоение пространства происходило прежде всего в школе — на уроках отчизноведения или родиноведения.

Учебники и издания по отечествоведению для средней школы (наиболее популярна была хрестоматия выдающегося педагога Д. Семенова «Отечествоведение. Россия по рассказам путешественников и ученым исследованиям»⁷⁴) представляли собой сборники разнородных свидетельств и рассказов, цель которых — показать детям, «как люди в России живут». Дети, читая эти книги, как бы совершали мысленные путешествия по всей стране и одновременно знакомились и со статистическими данными, которые всегда включались в текст. Рассказ о стране ведется от лица русского, с характерными для него стереотипами и представлениями о естественном и знакомом. В описаниях преобладают картины природы, быта и нравов, а не сухое изложение фактов. Важно отметить, что даже когда географ П. П. Семенов-Тянь-Шанский предпринял попытку сугубо научного полного географо-статистического описания Отечества, издав двенадцатитомную «Живописную Россию»⁷⁵, то и в ней возобладал принцип словесного и визуального *иллюстрирования*. По инициативе того же ученого и при поддержке РГО на рубеже XIX и XX вв. вышел в свет многотомник «Россия. Полное географическое описание нашего отечества»⁷⁶, построенный по тому же принципу — обзоры по областям или группам губерний.

Россия в этих изданиях предстает как объединение многих земель, племен и культур, своеобразным «собранием» регионов и «малых родин», многочисленность и разнообразие которых постоянно подчеркивается. Структурной единицей Отчизны-державы выступает обобщенный «родной край», образ которого задается в начальном курсе обучения «родиноведению» параллельно с навыками чтения и письма.

На этой стадии значение родного (чаще — русского) языка и словесности очень велико, поэтому Д. Д. Семенов неоднократно подчеркивал необходимость использования хрестоматий «для чтения» из известных произведений русской литературы. Даже трехгодичная народная школа, где дети учились читать, писать и считать, предполагала знакомство не только с историей и географией, но и с русской литературой (словесностью). К. Д. Ушинский считал, что «в языке одухотворяется весь народ, вся родина; в языке претворяется творческой силой народного духа в мысль, в картину и звук, небо Отчизны, ее воздух, ее физические явления, <...> и вся история духовной жизни выражается в языке»⁷⁷. Н. А. Корф полагал, что «на школе должен отражаться характер местности, среди которой она существует... Каждая школа должна владеть этнографическим ха-

рактором. Этнографический элемент более всего выражается в языке. Преследовать родной язык детей и требовать, чтобы они говорили литературным великорусским языком, невозможно»⁷⁸. Иначе говоря, педагоги осознавали, что понимание и усвоение материала важнее и существеннее для воспитания патриотизма, нежели овладение русским языком на стадии начального обучения.

Эмоциональная составляющая патриотизма и роль в его формировании родиноведения отмечалась и немецкими авторами, чьи труды служили образцами для русских педагогов. Д. Д. Семенов с удовольствием цитирует Дистервега: «Отчизноведение утверждает, увеличивает и возвышает привязанность и любовь к родине, а любовь к родине есть основание патриотизма. Без нее патриотизм носится в воздухе и часто бывает пустым звуком, не более. На Родине своей человек совершенно дома, <...> даже в раю чувствует он тоску по родине»⁷⁹. Однако на практике обращение к эмоциям видится способом воздействия, наиболее эффективным в сочетании с рационализированным и даже несколько манипулятивным подходом к воспитанию патриотизма.

* * *

Таким образом, предмет «родино(отчизно)ведение» выполнял сразу несколько функций. Он служил вспомогательной дисциплиной для ознакомления учащихся с образовательным курсом как *системой знаний*, с определенной структурой, классификацией и способами усвоения информации. Он служил введением к естественно-научным предметам, истории и литературе. В то же время на него возлагалась задача формирования представления об Отечестве — Российской империи как конгломерате ландшафтов, народов и культур. Кроме того, именно географии (наряду с обучением чтению и «Родной речи») вменялось в обязанность воспитание «сознательного патриотизма» и любви к государству. Важнейшим средством воздействия оказалась методика преподавания отчизноведения: последовательное и постепенное расширение информационного поля с соблюдением принципов от частного к общему и от простого к сложному, а также эмоциональное воздействие на учащихся. Наиболее значительную роль в этом процессе играли зрительные образы и впечатления.

Предмет отечествоведения в 1880–1900-х гг. претерпел изменения, продиктованные складыванием научных дисциплин — географии и этнографии как органичных его составляющих. Формирова-

ние их предметного поля, методов и исследовательских задач определило своеобразие российского курса географии Отечества. Его наиболее существенной отличительной чертой стало признание научно обоснованным принципа географического детерминизма. На последствия этого возведенного в степень «ландшафтного подхода» впервые обратила внимание М. Лоскутова. Этот подход «подчеркивал естественные, природные различия отдельных регионов, отесняя на задний план исторические и этнические особенности... сами исторические и культурные особенности региона начинали восприниматься как часть „естества“ по мере того, как жители края растворялись в окружающем их ландшафте»⁸⁰. Не вполне разделяя категоричность этой формулировки, подчеркнем, что используемые нами материалы также свидетельствуют о том, что пространственные категории в этом контексте оказываются весомее временных, а география для российской педагогики важнее истории. В процессе преподавания этих наук в сознании людей, постигающих азы грамоты, создавался единый устойчивый образ Отечества–Империи.

Так в духе представлений новой послереформенной эпохи укреплялась концепция взаимозависимости природной среды и образа жизни человеческих общностей разного масштаба (народности, племени и т. д.). Взаимозависимость реализовывалась как в понятии «малой родины», так и в образах и символах. В них сочеталась в единое целое привязанность к отчему дому, родному краю. В этот комплекс входил его зримый образ, в также знания о нем, скрепленные с рациональным началом.

Курсы отечествоведения и родинovedения оказались наиболее важными в программе начального и среднего образования, они формировали образ малой родины как части Российского государства. Первоочередным, по всей вероятности, оказалось воздействие отчизноведения с его акцентом на природно-климатических, исторических и культурных отличиях «малой родины», с обязательным учетом этногеографической специфики.

Пространство империи и разнообразие российского ландшафта было представлено как совокупность и единение равноценных и равнозначимых областей и племен с декларированным уважением к многочисленным народам и культурам самодержавного государства.

Можно утверждать, что пореформенные учебники для начальной школы воспринимались их авторами как важное средство социализации, в процессе которой прослеживается стремление выработать сознательный патриотизм российских подданных. Однако прежние

методы и курсы преподавания оказались недейственными в работе с новым типом учащихся крестьянского происхождения. Возникла необходимость учитывать специфику восприятия и образа мышления носителей традиционной картины мира. При этом стало ясно, что краеведение и отечествоведение пригодны для создания эмоционального образа Отечества как единения малых родин. Возможно, это связано с тем, что обращение к пространственным категориям оказалось более понятно и естественно для крестьянских детей, поскольку, как известно, народная культура ориентирована парадигматически, т. е. пространственный элемент в ней выражен более явно, нежели временной⁸¹.

Традиционный характер крестьянского образа жизни — с ее локальностью бытия, тесной связью с окружающей природой, господством пространственных параметров жизни над временными — существенным образом затруднял преподавание естественно-научных дисциплин, особенно географии в ее дореформенном виде. Для крестьянина образ родной земли имел вполне конкретный характер; а понятия «государство», «империя», «держава» входили в круг умозрительных, абстрактных понятий. Категории, тяготеющие к логике и обобщению, воспринимались с трудом и понимались слабо. Поэтому под Отечеством понималось то, что принято называть «малой родиной» (выражением такого взгляда на мир является самоопределение «тутейшие», «тутошние»).

Для российского общества последней трети XIX в. задачей первоочередной важности стала интеграция, в том числе культурная, большого, но рыхлого имперского образования в единый государственный организм. В связи с этим система образования воспринимается и как культурная политика, нацеленная на обеспечение пространственной стабильности и доминирование имперского, а не этнонационального начала.

Проживание на общей территории — самый ранний и основной признак этнической идентификации. Идея общности территории в границах Российской империи, стремление ментально освоить это пространство как «свое» оказалось эффективным средством и условием предложенной элитой государственной (имперской) идентификации. Пока трудно ответить на вопрос, насколько такая сверхзадача была результатом продуманной политики, а в какой степени она была итогом многолетних и бескорыстных трудов российской интеллигенции (педагогов, ученых, энтузиастов-земцев).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ферро М. Как рассказывают историю детям в разных странах мира. М., 1993. Российские историки в последнее десятилетие также обратились к изучению концепций и содержания учебников истории: Историки читают учебники истории. М., 2002; Россия и страны Центральной и Восточной Европы, Балтии, Южного Кавказа, Центральной Азии: старые и новые образы в современных учебниках истории. М., 2003; Володина Т. А. Уваров и учебники по русской истории // Вопросы истории. 2004. № 2.

² Володина Т. А. Учебники истории как предмет историографии середины XVIII — середины XIX в. // История и историки. 2004. М., 2005. Особое место занимают исследования учебников и методов педагогики в трудах, посвященных анализу формирования национальной политики и идеологии в империях и многонациональных государствах. Историографию см. в журнале «Ab Imperio».

³ Лотман Ю. М. Семиосфера // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 334.

⁴ Леваш И. Я. Культурология. М., 2004. С. 218.

⁵ Воздействие системы образования на формирование «имперскости», «национализма» (в том числе и российской их разновидности) и, уже — на складывание ментальных и поведенческих практик интенсивно изучается зарубежными исследователями. Основные концепции представлены были на страницах журнала «Ab Imperio» (2000–2004). Подробную библиографию по данной теме, см., в частности, в примечаниях статьи М. Лоскутовой (Ab Imperio. 2003. № 3. С. 161–162, особенно — 196).

⁶ Милюков П. Н. Очерки по истории русской культуры. В 3 т. М., 1993–1995. Т. 2. Ч. 2. С. 323.

⁷ Гоголь Н. В. О преподавании всеобщей истории // Гоголь Н. В. Собрание сочинений. В 7 т. М., 1978. Т. 6. С. 41.

⁸ Цит. по: Руднев Я. И. Из прошлого и настоящего географии в России // География в школе. Сб. 1. Вопросы преподавания и методики географии в средней и народной школе. СПб., 1913. С. 15.

⁹ Константинов Н. А. Очерки по истории средней школы. Гимназии и реальные училища. М., 1956.

¹⁰ Подробнее о структуре и особенностях курса географии см.: Лоскутова М. С чего начинается Родина? Преподавание географии в дореволюционной школе и региональное самосознание (XIX — начало XX в.) // Ab Imperio. 2003. № 3. С. 168–174.

¹¹ Там же. С. 175.

¹² Цит по: Семенов-Тянь-Шанский В. П. Район и страна. М., 1928. С. 142.

¹³ Берг Л. С. Всесоюзное географическое общество за 100 лет. М.; Л., 1946. С. 64.

¹⁴ Семенов Д. Д. О преподавании и современном значении географии // Семенов Д. Д. Избранные педагогические сочинения. М., 1953. С. 227–238.

¹⁵ Даль В. И. Словарь живаго великорусскаго языка. В 4 т. М., 1981. Т. 2. С. 724. Упоминается еще несколько значений, из которых следует выделить: церковнослав. — отечество, родина, своя земля; отеческий язык — свой, природный, прирожденный. «Отчизна» используется в том же значении, что и «Отечество», отчизник — патриот.

¹⁶ Вендина Т. И. Средневековый человек в зеркале старославянского языка. М., 2002. С. 294.

¹⁷ Tolstaja S. M. Ojczyzna w ludowej tradycji słowiańskiej // Pojęcie Ojczyzny we współczesnych językach europejskich. Lublin, 1993.

¹⁸ Никитин С. Элементарный курс географии. Вып. 1. Отчизноведение для Москвы. М., 1874. С. 3.

¹⁹ Там же.

²⁰ Мнение Совета РГО о постановке преподавания географии в университетах // Известия РГО. Т. XXIII. Вып. 6. СПб., 1887. С. 722.

²¹ Чернявский В. И. П. П. Семенов-Тянь-Шанский и его труды по географии. М., 1955. Гл. 4.

²² Там же. С. 146.

²³ Ушинский К. Д. Собрание сочинений. В 11 т. М.; Л., 1948–1952. Т. 1. С. 356–357.

²⁴ Ламанский В. И. К вопросу об этносах и государственности в России // Живая старина. 1894. Вып. 1. С. 113.

²⁵ Там же. С. 115.

²⁶ Весин Л. Исторический обзор учебников общей и русской географии, изданных со времен Петра Великого по 1876 год. (1710–1876). СПб., 1876. С. 410.

²⁷ Руководство к изучению русской земли и ее народонаселения. По лекциям М. Владимировского-Буданова, составлено и издано преподавателем географий во Владимиро-Киевской военной гимназии Редровым А. Киев, 1867. С. VI.

²⁸ Лесгафт Э. Отечествоведение. Курс среднеучебных заведений. СПб., 1907. С. I.

²⁹ Там же. С. 4–6.

³⁰ Там же.

³¹ Лоскутова М. Указ. соч. С. 183–185.

³² Студитский Ф. География России. СПб., 1843.

³³ Лоскутова М. Указ. соч. С. 186.

³⁴ Белоха П. Учебник всеобщей географии. Курс элементарный. Первое издание. СПб., 1862.

³⁵ Ряднов В. Уроки родиноведения. М., 1875.

³⁶ Н. Малинин утверждает, что «там (в Европе. — М. Л.) оно есть вместе и центр школьного обучения, и исходная точка его». См.: Малинин Н. Беседы о наглядном обучении и отчизноведении, читанные на учебно-педагогическом курсе при Московском Обществе всепомоществования гувернанткам, домашним учительницам и воспитательницам. М., 1873. С. 65. Многие педагоги, разрабатывавшие методику преподавания отчизноведения, опираются на европейский опыт преподавания «родиноведения», причем — следует отметить — использование материалов немецкой, в частности, педагогики остается существенной частью методологии даже в те годы, когда российская педагогическая мысль стремится освободиться от европейского влияния. Еще в 1866 г. один из крупнейших педагогов второй половины XIX в. — Д. Семенов, автор одной из самых популярных хрестоматий по отечествоведению — в педагогических заметках для учителей отмечает отсутствие российских пособий по преподаванию географии в школе и доминирующее влияние немецкой педагогической мысли. Он уже тогда предлагал принципиально иную систему изложения географических сведений (включая отчествоведение), более приемлемую для российских условий. См.: Семенов Д. Д. О преподавании и современном значении географии // Семенов Д. Д. Избранные педагогические сочинения. М., 1953. С. 227–238. В 1880–1890-х гг. возникают национальные школы педагогики, опирающиеся на особенности российского преподавания и формирующиеся под влиянием науки и общественной ситуации в стране, но и в начале XX в. немецкие авторы руководств по родиноведению остаются наиболее цитируемыми. См.: География в школе. Непериодическое издание, выходящее под редакцией Я. И. Руднева. Сб. I. Вопросы преподавания и методики географии в средней и народной школе. СПб., 1913.

³⁷ Там же. С. XIV.

³⁸ Там же. С. 1.

³⁹ Кантерев П. Ф. История русской педагогики. Пг., 1915. С. 323.

⁴⁰ Там же. С. 324–338.

⁴¹ Там же. С. 351.

⁴² Там же. С. 354.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Цит по: Малинин Н. Беседы о наглядном обучении и отчизноведении... С. 1–2.

⁴⁵ Там же. С. 2.

⁴⁶ Имеются в виду прежде всего крестьянские школы, уездные, приходские и позже — народные училища. См.: Чехов Н. В. Народное образование в России с 60-х гг. XIX в. М., 1912.

⁴⁷ Вопрос о проблеме взаимодействия и конфликта двух «картин мира» и двух типов сознания — традиционного народного и элитарного интеллигентского является чрезвычайно важным, но не входит в задачи данной статьи и рассмотрен отдельно.

⁴⁸ Наиболее известные и серьезные исследования этой проблемы предпринимались и литераторами (Г. И. Успенским, Н. Н. Златовратским, писателями-народниками), учителями (Х. Д. Алчевская, Н. Ф. Бунаков), деятелями общественного движения (Н. К. Михайловский, корреспондент «Отечественных записок» Н. А. Энгельгардтом) и многими другими.

⁴⁹ То есть получившими специальное педагогическое образование, а не из духовного сословия — как это было до реформы, и не из солдат, которые зачастую за определенное вознаграждение обучали деревенских детей начальной грамоте по религиозным книгам.

⁵⁰ Корф Н. А. Русская начальная школа. Руководство для земских гласных и учителей земских школ. Второе издание. СПб., 1871.

⁵¹ Там же. С. 70.

⁵² Семенов Д. Д. О преподавании и современном значении географии... С. 244.

⁵³ Там же. С. 244–245.

⁵⁴ Ионин Л. Г. Социология культуры. М., 1996. С. 82–92.

⁵⁵ Горизонтов Л. Е. Внутренняя Россия на ментальных картах имперского пространства // Культура и пространство. Славянский мир. М., 2004. С. 201–216.

⁵⁶ Иванов Г. И. Доклад в географическом отделении учебно-воспитательного комитета педагогического музея: «Родиноведение как особый (независимый от географии) предмет для низшей и средней школы» // География в школе. Непериодическое издание, выходящее под редакцией Я. И. Руднева. Сб. I. Вопросы преподавания и методики географии в средней и народной школе. СПб., 1913. С. 107.

⁵⁷ См., например, учебники по отчизноведению: *Никитин С.* Элементарный курс географии. Вып. 1. Отчизноведение для Москвы. М., 1874; *Никитин С.* (составитель) Элементарный курс географии для низших классов средних учебных заведений и элементарных школ. Вып. 2. Отчизноведение для Петербурга. Пример отчизноведения для приморской страны. М., 1875; *Белов В.* Описание Архангельской губернии для народных училищ (родиноведение). Архангельск, 1892; *Можайский И.* (составитель) Учебный курс географии Новгородской губернии (родиноведение). Новгород, 1878. В воспоминаниях учеников 1880–1890-х гг. встречаются описания занятий, проходивших по данным учебникам. Они были запоминающимися. См., например: *Френкель З. Г.* Воспоминания // Вопросы истории. 2006. № 3. С. 89–90.

⁵⁸ *Малинин Н.* Указ. соч. С. 31–32.

⁵⁹ *Иванов Г. И.* Указ. соч.

⁶⁰ Там же. С. 108.

⁶¹ Там же. С. 65–66.

⁶² *Весин Л.* Указ. соч. С. 610.

⁶³ М. Лоскутова считает, что в центре такой «родины» чаще всего находился город, даже если учебники предполагали в качестве адресата сельского учащегося. См.: *Лоскутова М.* Указ. соч. С. 189.

⁶⁴ Там же. С. 195–196.

⁶⁵ Косвенным подтверждением этой гипотезы можно считать, в частности, построение учебника по отечествоведению: в нем география России структурирована в категории границ, которые рассмотрены с точки зрения безопасности, проницаемости, торговли и т. п., и названа «Границы и пространство». См.: *Лебедев Е. А.* (составитель) Учебная книга географии. Российская империя. Курс гимназический. СПб., 1873. Однако с родиноведением такой способ оказался гораздо более трудным.

⁶⁶ *Лотман Ю. М.* Семиосфера. // *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб., 2000.

⁶⁷ *Виноградова Л. Н.* Граница как особая пространственная категория в народной культуре // *Культура и пространство.* Славянский мир. С. 20.

⁶⁸ Цит. по: *Левяш И. Я.* Указ. соч. С. 222.

⁶⁹ *Малинин Н.* Беседы о наглядном обучении и отчизноведении... С. 72.

⁷⁰ Там же. С. 73.

⁷¹ Идеологи этого направления считали, что европейский опыт педагогики ставит своей задачей формирование общечеловеческой теории воспитания, в то время как необходимо придерживаться народной (т. е. национальной) идеи воспитания человека, идеал которого складывается вместе с историей народа. Ушинский, разделяя собственно передачу научных знаний от воспитательного процесса, настаивал на том, что в воспитании следует вырабатывать русский идеал. Главным недостатком воспитания и образования в России дореформенного периода виделся «космополитизм». Этот термин понимался как стремление к идеалам и ценностям, которые носят общеевропейский характер, воспринимаются их носителями как признаки цивилизованности, а ныне часто определяются как «демократические». См.: *Кантерев П. Ф.* История русской педагогики. Пг., 1915. С. 322–355.

⁷² *Царевский А. А.* Значение русской словесности в национальном русском образовании. Казань, 1893.

⁷³ «Исторические сведения, — пишет исследователь крестьянского самосознания, этнограф А. Буганов, — остаются в памяти крестьян благодаря лишь большим событиям, бывшим при их отцах и дедах и передаваемых из поколения в поколение»; «исторические факты, герои оцениваются в сознании крестьян через призму общегосударственных интересов». *Буганов А. В.* Русская история в памяти крестьян XIX в. и национальное самосознание. М., 1992. С. 31, 128. См. также: *Успенский Б. А.* Царь и Бог (Семиотические аспекты сакрализации монарха в России) (в соавторстве с В. М. Живовым) // *Успенский Б. А.* Избр. труды. В 2 т. М., 1996. Т. 1.

⁷⁴ Семенов Д. Д. Отечественное. Россия по рассказам путешественников и ученым исследованиям. В 5 т. СПб.; М., 1864–1869. Переиздание также: 1871–1879.

⁷⁵ Живописная Россия. Отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении / Под ред. П. П. Семенова. В 12 т. СПб., 1881–1901.

⁷⁶ Россия. Полное географическое описание нашего Отечества / Под ред. П. П. Семенова, В. И. Ламанского, В. П. Семенова. В 11 т. СПб., 1899–1913.

⁷⁷ Каптерев П. Ф. Указ. соч. С. 338.

⁷⁸ Цит. по: Каптерев П. Ф. Указ. соч. С. 260.

⁷⁹ Семенов Д. Д. Указ. соч. С. 294.

⁸⁰ Лоскутова М. Указ. соч. С. 182.

⁸¹ Лотман Ю. М. Семантика числа и тип культуры // Лотман Ю. М. Семносфера. СПб., 2000.

**Русский театр в ресторане: Белград 20-х гг. XX в.
(Низовые театральные формы в городской сербской
культуре как знак русской идентичности)***

«Жила тихо, мирно старая Сербия. Через каждые два-три шага полусонная кафана, с „црной кафой“, „чевапчицами“, городскими слухами, „новинами“ и, как необязательная дань эстетике, цыганский оркестрик. Ночь начиналась в 9 часов вечера, утро в 6 часов утра. Ностряслась великая русская, налетели русские эмигранты и все пошло вверх дном. Белград запел, затанцевал, засиделся до поздней ночи. Всякая уважающая себя кафана считает теперь минимумом респектабельности иметь у себя сценку и на ней русские театры типа гротеск, либо на худой конец „чувени руске балалайки“»¹.

В Белграде было более 10 балалаечных оркестров². Прежде всего оркестр и хор под упр. Георгия Черноярова, завоевавшего за короткое время Европу и ее центр — Париж. В марте 1923 г. его оркестр выступал перед королевской четой во дворце и имел огромный успех³. К осени 1924 г. в оркестре было уже 17 человек, он в угоду «нравам» играл модные танцевальные мелодии, под «бесовские пляски» веселящегося Белграда⁴. Можно вспомнить рестораны «Старую скупштину» (угол Милоша Великого, 23 и Масариковой) и игравших в нем оркестр Мики Островского, исполнявшего как русские, так и сербские песни⁵, оркестр Кинашевского под упр. Ф. И. Данилова⁶. В 1923–1924 гг. в ресторане «Загреб» (Дечанская, 5), и «Позоришном бифе» (Театральном кафе) выступал одно время созданный еще в Константинополе русский оркестр «Балалайка» под упр. М. С. Собченко при участии солиста-виртуоза Д. И. Турова и баритона А. А. Орлова. В репертуаре было до 100 пьес: отрывки

* Работа выполнена при поддержке гранта РГНФ «Эмиграция и иммиграция в странах Центральной и Юго-Восточной Европы» № 05-01-01-283а.

из оперетт и опер «Аскольдова могила», «Пиковая дама», «Травиата», «Кармен», «Тоска», «Сказки Гофмана», интермеццо из «Сельской чести» Масканьи, произведения Чайковского, Глинки, Шуберта, Грига. Оркестр играл отрывки из сербских композиторов, русские и сербские народные песни, русские и цыганские романсы, русские и сербские поурри. Традиционными были «Калинка», «Вниз по матушке, по Волге», «Кудеяр». В хоре пел сподвижник В. В. Андреева А. С. Шевелев. Солисты: первый тенор — Севрюгин, второй тенор — Турок, Бартош — ба^с ⁷. В ресторане «Великобритания» (Пуанкаре, 13) играл великорусский оркестр балалаечников «Баян» под упр. Шаповаленко при участии солистов О. Н. Григорьевой и В. Д. Шумского ⁸. В сербском ресторане «Врачарска касина» (Негушева, 25) под русские закуски, русскую водку и сербские блюда играл еще один русский оркестр балалаечников в составе 16 человек под упр. А. Н. Кузьменко под тем же названием при участии солистов баритона Е. С. Габаева, исполнительницы цыганских романсов О. Н. Григорьевой. В репертуар входили отрывки из «Князя Игоря», «Кармен», «Пиковой дамы», «Травиаты», русские и сербские песни. Среди исполнителей выделялись тенор Андреев, баритон Габаев, а также Галилей, Орлов и Янушевский ⁹. В Топчидерском ресторане в парке выступал оркестр балалаечников Квятковского. С ним пела исполнительница цыганских песен Н. Г. Вишнякова — «Раз пошел...», «Лапти мои», «Соса-Гриша» и др. ¹⁰. В ресторане «Империя» (Кральев трг) с 1 сентября 1926 г. играл перешедший туда из Топчидерского ресторана оркестр «Яр» под упр. В. В. Добровольского. В парке же стал выступать оркестр под упр. П. И. Недзельницкого при участии солистов Е. Г. Ивановой и Н. В. Лебедева ¹¹. В ресторане и пивной «Задруга» на Славии ежедневно можно было слышать русский оркестр и хор под упр. упоминавшегося Квятковского ¹².

«Весьма знаменательно, — писал театральный обозреватель „Нового времени“ К. Шумлевич, — что не только русские, но, можно сказать, даже главным образом, сербы слушают балалаечников с неослабным вниманием и „требуют тишины“. Русские песни „Волга-Волга“, „Кудеяр“ и др., в особенности меланхолические, пользуются у сербов неизменным, огромным успехом» ¹³.

Можно назвать еще и ресторан отеля «Славия», где выступал оркестр и хор балалаечников «Сокол». Солировали Мария Ласки, ее муж Яша Яковлев, а также Е. Габаев и В. Галилей ¹⁴. «Большим успехом пользовался комический дуэт Цоца-Моца — актер Арка-

дий Тамаров и певец Орлов»¹⁵. Позднее, в 1927 г. в этом ресторане стала выступать известная когда-то по Северной столице оперная певица, скрывавшаяся под громким псевдонимом графини де ла Рок, Ольга Янчевецкая. В эмиграции она сменила ампулу и завоевала публику своими романсами и песнями. В своей «исповеди» она писала: «Помню, в моем репертуаре наряду с романсами Очи черные и Прощай была любимая всеми песня Эй, шарабан... Гости нетерпеливо ожидали начала моего выступления в костюме цыганки с шалью, и как только начну по слогам распевать Ша-ра-бан, все уже поднятые бокалы с треском разлетаются на осколки по бетонному полу. И веселье продолжалось... Разбивались все бокалы, а публика, аплодируя мне, просила повторить ту самую, излюбленную и ею песню. Хозяин ресторана, смеясь, мне говорил: „Боже, госпожа Янчевецкая, фабриканты стекла должны были бы вам дать особую премию и пенсию“»¹⁶.

Кроме мемуаров Ольги Янчевецкой, пожалуй, не издано ничего о ресторанно-театральной жизни русской эмиграции. Основным источником является пресса, и здесь главным поставщиком информации был снискавший известность еще в царской России К. Я. Шумлевич, который начал работать в газетном мире с 1895 г. в Киеве. Писал стихи под псевдонимом Северянин (еще до Лотарева) при редакторе Ващенко-Захарченко и публиковал ежедневные фельетоны в стихах в газете Крамского «Жизнь и искусство» (вместе с А. И. Куприным). Потом работал в Москве в газете «Курьер» (вместе с Л. Андреевым). В Москве перевел несколько оперетт. Затем писал в суворинском «Новом времени», где вместе с Ю. Беляевым вел театральный отдел. Во время Гражданской войны был сотрудником Бориса Суворина в Ростове-на-Дону, в Новороссийске и Симферополе в газетах «Вечернее время» и «Время». Шумлевич — автор романса «Помнишь ночь...» (муз. А. В. Таскина), а также сборника стихов, изданного в Белграде¹⁷. Его полная фигура была легко узнаваема на улицах Белграда, равно как и его гастрономические вкусы. Ему было посвящено вот это шутливо-милое стихотворение.

Пальто. Усы. И две щеки
Белградцу каждому близки,
А всем знакомая губа
Еще висела у Кюба.
Встречали мы его везде
У Доминика и Родэ,

В Медведе, Вене, у Контана
 Донона, даже Квисисана.
 Всегда остер, всегда речист, —
 Он был, как истый журналист.
 Вращаясь раньше в мире фраков,
 Он пил шартрез, бенедиктин,
 Отец его Шумлевич Яков,
 А он Шумлевич Константин...
 А сокращенно это так —
 Его друзья зовут Кон'Як...
 Он пьет коньяк и сам Кон. Як.
 Шумлевич, в выпивке мастак,
 И с ним Вы состязаться бросьте,
 Всех перепьет Вас дядя Костя...
 Он утром пьет и после утра —
 Его утроба Брахмапутра,
 Он в полдень пьет и в фэйф-о-клок,
 Его желудок так глубок
 Что мог сравниться б с дном Байкала...
 А впрочем даже это мало!¹⁸

Конечно, большинство русских трупп кочевало по увеселительным заведениям, владельцы которых меняли артистов. Сегодня они выступали в одном ресторане, завтра или через неделю, через месяц — в другом, третьем. Шел своеобразный театрально-ресторанный круговорот.

Тут нельзя не вспомнить открывшийся в ноябре 1921 г. театр товарищества русских артистов «Триолет» под упр. Лебединского (может быть, это был П. А. Лебединский, бывший артист «Кривого зеркала») вначале в Русском ресторане Завалишина (Пуанкаре, 7). Репертуар балиевский: водевили, миниатюры, инсценировки и пр. В «Новом времени» отмечали изящную пьесу «Менуэт» в исполнении Н. И. Карякиной и А. М. Адриановой, Андреевой, водевиль «Репетиция» с Адриановой и Юрьевым, декламацию Карякиной по-русски и по-сербски¹⁹. Потом была постановка оперетты «Лекарство от девичьей тоски»²⁰. С успехом выступал в «Триолете» балалаечник В. Шумаков, игра которого напоминала лучшие дни балалайки Василия Васильевича Андреева, Бориса Трояновского, Виктора Абазы, Привалова, Зарубина. Забавна была инсценировка Н. Агнивцева «Колобок» — пародия на известную сказку. «Коло-

бок — Россия (Адрианова) „уходит“ от бабушки, от дедушки, от Мамаю, от Малюты, от Бонапарта, от Вильгельма, и в конце концов от Троцкого, у которого он срывает красный флаг и рвет его на клочки под шумные рукоплескания публики»²¹. Однако потом «Триолет» как-то незаметно сошел с газетных страниц и, вероятно, со сцены. Возможно, сыграла свою роль конкуренция, может быть, интриги, на которые так щедр артистический мир.

Нельзя не вспомнить знаменитого ресторатора Марка Ивановича Гарапича, много лет управлявшего ресторанами «Стрельна» и «Мавритания», владельца ресторана «Жан» в Москве. С 1920 г. он содержал ресторан «Москва» в Загребе. В его руки в середине 1920-х гг. перешла «Русская семья» (бывшая «Русская Лира») ²². По вечерам у Гарапича играл балалаечный оркестр «Яр» под упр. П. Дриджа ²³, выступала примадонны осиекской оперы Е. И. Линевиц ²⁴. Там же можно было услышать известную В. М. Андрееву с цыганскими песнями ²⁵.

9 июня 1926 г. в ресторане был прощальный бенефис А. Вертинского ²⁶. С ноября того же года перед вечерней публикой выступала опереточная артистка Сара Лин ²⁷. Ее Гарапич переманил из прогоревшего театра «Гротеск», гастролировавшего в Белграде в октябре 1926 г. В 1927 г. у него выступали «Баян русской песни» Юрий Спиридонович Морфесси и куплетист Павел Троицкий ²⁸. Знаменитый певец пел в «Русской семье» более полугода (до февраля 1928 г.) и отпраздновал там 25-летие концертной деятельности (11 декабря 1927 г.). Он начал карьеру в Одессе в оперном «Русском театре». Дебютировал в «Фаусте» в роли Валентина. После пел в Киеве в опере Бородая и Брыкина, затем перешел в оперетту к Семену Николаевичу Новикову, где режиссером был знаменитый Александр Эдуардович Блюменталь-Тамарин. С ним он и уехал в Москву в Никитский («Интернациональный») театр. Потом был Санкт-Петербург и участие в оперетте Николая Георгиевича Северского в Екатерининском театре. Пел в Санкт-Петербурге — в «Олимпии» и «Пассаже». Певец объехал всю Россию, из Питера уехал в 1918 г. и обосновался в Париже ²⁹. В апреле 1928 г. у Гарапича выступали Михаил Федорович Вишневский и Елизавета Григорьевна Иванова ³⁰. (Вишневский учился пению у Морского, затем у А. Ф. Оленина и Евгения Эдуардовича Виттинга. Около 10 лет пел в Прибалтике.) Репертуар у него был традиционный: «Вдоль по улице метелица метет», «Москва», «Эх, была не была», «Вдоль по Питерской», цыганские песни «Цыганка Маша», «Мы вышли в

сад»³¹. Можно назвать и еще одного известного певца — баритон Николай Михайлович Аммосов (Амосов). Днем он пел в кино «Коларац» четыре раза перед сеансами, а вечерами — в «Русской семье». Он окончил Киевскую консерваторию у профессора Цветкова. Артистической деятельностью занимался с 1920 г. Он пел арии из «Евгения Онегина», «Князя Игоря», «Хованщины», песни «Тени минувшего», «Умчались годы», «Очи черные», «Бывали дни веселые», «Тоска, печаль...», «Я забуду тебя очень скоро», «Бубенцы», «Статуэтка», «Благодарю»³². И еще одно имя — обладавшая сильным контральто Алла Баянова, исполнительница цыганских песен, снискавшая впоследствии известность и в Советском Союзе³³.

Русское театральное искусство было тесно связано с рестораном «Медведь», навевавшим воспоминания о Санкт-Петербурге (Доситеева, 1). В 1924 г. там выступал известный С. Н. Франк³⁴. С сентября на его сцене шли спектакли театра «Мозаика»: «Вор» Аверченко, «Тени прошлого и настоящего» — кинопримитив, «Вечерний звон» — музыкальная картина, «Сатир» — гротеск Н. Агнивцева. «Яша, Глаша и луна», «Ямщик, не гони лошадей» — лубки³⁵. В феврале 1925 г. в «Медведе» стал работать «Подвал артистов», открытый по инициативе В. С. Севастьянова. Группа актеров во главе с ним хотела устроить нечто наподобие знаменитого мюнхенского «Simplicissimusa», в котором за 50 лет побывали все знаменитости. К оформлению помещений были привлечены В. И. Жедринский, А. А. Вербицкий и В. Я. Предаевич³⁶. 15 февраля 1925 г. появилась реклама «Подвала артистов» — «буфет, лучшая кухня, обеды, ужины, музыка, сольные выступления артистов, модные танцы»³⁷. С марта шла ежедневно программа кабаре³⁸, выступал цыганский хор при участии известной Н. Г. Вишняковой³⁹. В апреле поставили оперетту «Кармен»⁴⁰, в мае — фарс «Пуговица от штанов»⁴¹. Тогда же там выступал «Фокс»: «Настоящие парни», одноактная пьеса Аверченко; «Любовь по прямому проводу», фарс⁴². Однако мюнхенского «Простофили» не получилось, и «Подвал артистов» к 1928 г. «провалился». Причина? Конкуренция, отсутствие необходимой сметки, «таяние» денег у эмиграции, бедность репертуара, отъезд в иные страны артистов, искавших европейской известности, а не провинциальной славы «огородных» Балкан.

По сравнению с «Подвалом артистов» более удачливым оказался трактир «Самарканд» (Влайковича, 5), дававший приют многим театральным группам. В ноябре 1924 г. общество балаганщиков

«Ягодка» устраивало свой первый вечер в его помещении, отделанном в стиле старых московских трактиров. В труппу входили В. М. Андреев, М. Бологовская, В. Бологовской, А. Вербицкий, Г. Елачич, В. Жедринский, В. Нелидов, М. Оленина, Г. Троицкий, С. Франк, О. Шматкова и др.⁴³. Руководители труппы: Нелидов и Жедринский. Жанр — театр миниатюр, театр «гиньоль». Доминировал балет с Мурой Бологовской, познакомившей сербов с пуантами, с Ольгой Шматковой и другими танцовщиками Королевского театра.

В сопровождении импровизированного хора из профессионалов и любителей под упр. В. И. Пржевальского цыганские романсы пела В. М. Андреева. Пользовалась успехом кантата «Ягодка» в исполнении «духовой капеллы» из бумажных труб. Жедринский обнаружил талант декламатора. Собравшиеся острили — «В Туле Белград» (tout le Белград)⁴⁴.

В «Ягодке» выступал вездесущий С. Франк и муздуэт⁴⁵. Потом «Ягодка» дала рекламу о своих концертах в конце февраля — начале марта в помещении «Свободного театра» (Якшичева, 11). Вначале программа была обозначена как «Вечер смеха, балета и пения», потом — «Вечер балета, смеха и мимики»⁴⁶. Состав труппы несколько сократился.

На месте пропавшей «Ягодки» появилась в конце 1924 г. в «Самарканде» более удачная труппа «Фокс», открывшая сезон спектаклями «Веселая мельница», «Ну, пустяки, что такое», «Без суфлера», «Улица», «Мичман Джонс», «Китайский рай», «Флирт Розенберга». До и после спектакля играл ставший непременно участником представления струнный оркестр⁴⁷. Бешеным успехом пользовался С. Франк, выступавший под гитару с цыганскими и русскими песнями и романсами: «Голоса почти нет. Но есть школа и превосходная игра на гитаре. А в общем создается приятное настроение. Ведь русская и особенно цыганская песня — вся в настроении». Франк, отмечали в газете, «неподражаем» в роли рассказчика рассказов Горбунова, Н. Лейкина, А. Аверченко. «Особенно хорошо удаются г. Франку рассказы о купеческом быте»⁴⁸. Успехом пользовалась игра Сазоновой и Ольшевского в скетче Аверченко «Милая головка», Е. Евгеньева и Е. Романовой в комедии «Без суфлера». Декорации делали Б. И. Дачевский (Дочевский, Дячевский) и Н. К. Мамонтов, потом к ним присоединился А. В. Топорнин. Конферанс вел С. С. Страхов⁴⁹. Это о нем — одной из легендарных белградских русских фигур были сложены следующие строфы.

Он пишет танго и фокстроты
 И издает у Фрайта ноты,
 Он написал, скрывая слезы,
 Танго и песнь любви «Две розы».
 Он всем известная фигура,
 Как «композитор» Сингапура.
 И чтобы знал о нем весь свет,
 На нотах есть его портрет,
 Чтоб это все в Белграде знали
 И чтоб с Вертинским не мешали.
 Его влекут стремленья к славе
 Он на Вертинском ставит Аве!
 Не нужно вздохов или ахов
 Его зовут Сережа Страхов⁵⁰.

И его выступления в «Фоксе» были, вероятно, одной из приманок для публики. 27 декабря «Фоксом» были заявлены «Царство доллара», «Собачий фокстрот», Новогодняя Пасха, Русско-сербские частушки, «Женская чепуха», «хор братьев Фоксовых» и др.⁵¹

3 и 4 января 1925 г. «Фокс» оповещал «почтеннейшую публику» о новых миниатюрах — «В дамском белье», одноактный фарс; А. Вертинский «Старички и девчонки», одноактная оперетта; «Собачий фокстрот», «Три кинто на трех ослах», лубок, злободневные куплеты, «Разбитое зеркало», одноактная комедия, сольные выступления⁵². 17 января 1925 г. «Фокс» уже сообщал о постановке мозаики: «Я ничего себе не позволял», «Танго смерть», «Лебединая песнь», «Бабочки», «Экстерн Кац», «Яша, Глаша и луна», дуэт из оперетты «В волнах страстей», цыганские песни, танцы и С. Н. Франк⁵³.

Новый год в «Самарканде» встретили с серьезной программой, поставив Э. Ростана «Белый ужин» (декорации Топорнина и Дачевского). Безукоризненно «отыграли» артисты, имевшие успех, как, впрочем, и певцы. Особый успех выпал, как всегда, на долю дуэта Орлова с Тамаровым, спевших злободневные куплеты на русском и сербском языках.

Как и все другие труппы, «Фокс» «кормился» талантом А. Аверченко, чья «Бочка красного вина» была разыграна Орловым и Евгеньевым, а «Красивая женщина» — Евгеньевым и Тамаровым⁵⁴. В 1926 г. в Рождественской программе «Фокса» значились «Трагедия молодого моряка», гротеск; «Так, значит, вы мне не па-

паша?»), фарс; «Рождественские мальчики в Белграде», лубок; «Американский скетч», дуэт; цыганский хор. Заявлялись сольные выступления, характерные и классические танцы, романсы, песенки, арии, баллады, рассказы, куплеты⁵⁵. Трудно сказать, почему «Ягодка» пропала так быстро, а ее близнец «Фокс» продержался значительно дольше. Здесь может быть выдвинуто множество объяснений: от гонорара до интриг с подбором труппы. Что же касается программы, то ее можно назвать мозаикой и дивертисментом, а также театром миниатюр — он «не ограничен никакими рамками, все подойдет: и маленькая драма, и водевиль, и оперетта, и рассказ в лицах, и бытовая картинка, и танцы, и кинематограф»⁵⁶.

Наряду с «Фоксом» в 1925 г. в «Самарканде» пошли спектакли «Маленького театра», в нем служили молодые артисты русского Белграда. Комедии, скетчи, пародии, инсценировки, лубки, оперетты — вот программа выступлений «молодых сил» со «старым набором» по субботам и воскресенья и в предпраздничные дни⁵⁷. В составе труппы — Сазонова, Трунова, Дачевский, Мамонтов, Ольшанский, Сергеев, Трунов и др.⁵⁸.

Из скромного репертуара театра можно выделить опереттупародию С. Страхова «Кармен», музыкальную картину неистощимого Н. Агнивцева «Уроки танцев», комедию А. Аверченко «Черная и белая кость», выступления С. Франка, бывшего неплохим актером, — он играл роль Хозе в «Кармен». В феврале планировали поставить «Семейную драму» Аверченко, гротеск Агнивцева «В парке», комедию Амба «Без протекции», лубок «Ямщик, не гони лошадей», Аверченко «Женщины и воры»⁵⁹. Но, видимо, «Маленький театр» подобно своим старшим братьям скоро прогорел и каких-либо объявлений о его выступлениях больше не было. Причина, возможно, заключалась в «разнообразной однообразности»: фарс, гротеск, лубок, пародия и т. д. Вдобавок не было мощной рекламы. Репертуар других трупп, соединявших в своих программах балаган и классику, был более привлекателен.

Такая же грустная судьба постигла открывшийся 25 июня 1925 г. «Театр миниатюр» с традиционным набором комедий, романсов, куплетов, дуэтов, инсценировок, гротесков⁶⁰. Недолгая сценическая жизнь была и у открытой в июне 1926 г. русской артистической группы «Черная кошка»⁶¹.

В «Самарканде» время от времени устраивались бенефисы популярных артистов, привлекавшие белградцев. Так, 1 апреля 1925 г. русская публика через «Новое время» оповещалась о бенефисе

(5 апреля) С. Франка. На трактирных подмостках обещали поставить комедию Ренникова «Жена из Совдепии» (в главной роли Юлия Валентиновна Ракитина). Планировалось выступление артистки оперы М. П. Папковой, инсценировка шлягера «Ханум» (музыка и слова С. Франка). Декорации для «Ханум» делал Ананий Вербицкий. Франку намеревались посвятить свои выступления О. В. Апрелева, М. Я. Бологовская, М. М. Оленина, Е. Г. Романова, В. Е. Бологовской, Е. Е. Евгеньев, А. П. Марков, Г. В. Троицкий⁶².

11 июля был объявлен вечер лучшего русского пианиста Бориса Александровича Игнатъева⁶³. Свои вечера-концерты устраивало в «Самарканде» Белградское литературно-художественное общество. Так, 7 июня 1925 г. на одном из них должна была идти двухактная пьеса из советского быта «Уплотнение» Е. В. Глуховцовой (сотрудница «Нового времени», прожившая шесть лет в Советской России). В пьесе действовали начштаба Гроссман, его жена, хвастающаяся награбленным у «буржуев», красные офицеры, бывшая горничная и бывшие интеллигенты. В 1926 г. «Самарканд» перешел в новые руки и постепенно трактирная сцена опустела. В конце 1928 г. трактир стал именоваться столовая-буфет М. И. Михайлика и никаких ревью⁶⁴.

Существовал театр-ревью «Стрекоза», выступавший в ресторане «Русская круна» (Скоплянская, 11). Здесь ставились незатейливые сценки, как «Деревенская Арлекинада», шли «перелицовки неуязвимого Н. Агнивцева», во время больших антрактов шел «тарелочный сбор среди публики». «Вообще, — писал рецензент, — эта система протянутой руки в ресторане, если и может быть оправдана той нуждой, которая скачет, танцует и поет, допустима в тех местах, где не берут денег за вход. Здесь же вопреки поговорке, дирекция старается содрать две шкуры и за билет плата, да кроме того кладет на тарелку...»⁶⁵.

Ресторан в качестве сценической площадки использовали и студенты. 4 апреля 1925 г. состоялось открытие Студенческого Артистического кружка «АРС» в русском ресторане «Петроград» (Неманьина, 32). Для начала был избран третий акт драмы А. М. Ренникова (настоящая фамилия Селитренников) «Галлиполи» и «Без ключа» — комедия в одном действии Аверченко. Руководитель — Юлия Валентиновна Ракитина⁶⁶, о которой были сложены стихи:

Мадам Ракитиной. Она
для русской сцены создана,

Для воплощения кузин
И подношения корзин.
Роль этой дамы всем известна,
Хоть на спектаклях и не тесно,
Но все же все спектакля ждут
И ей мерси за тяжкий труд!
А труд велик — всех научить,
Как нужно плакать и любить,
Ходить, смеяться, умирать,
Моргать, сморкаться и чихать...
Садиться, шаркать, брать платок,
Изящно делать экивок
И ставши к публике лицом,
Оваций тщетно ждать потом...
Над чувствами вести контроль, —
Вот какова той дамы роль!
Но все же жить не худо ей,
Она директор чародей!
Без ничего спектакль дать,
Все это нужно понимать!!
Мы же ей славу воздаем
И новых контрамарок ждем...⁶⁷

Видимо, с контрамарками дело не продвигалось, так как какой-либо дополнительной информации об «АРСе» в театральной колонке «Нового времени» не было. Но все же у молодежи были и другие возможности делать первые шаги в искусстве. Общество «Ассамблея» любителей русского искусства всех направлений нашло приют в ресторане «Теремок» (Короля Милана, 77). На последних вечерах были поставлены отрывки из пьес В. В. Романова «Когда умирает любовь» и его же одноактная пьеса «Развод» (реж. В. Н. Плющевский-Плющик), «Хирургия», «Рассказ г-жи N. N.» А. П. Чехова, пародия на «Горе от ума» С. Страхова, «Китайский рай» Агнивцева (реж. В. И. Щучкин)⁶⁸. Оформляли спектакли Н. В. Мамонтов и А. М. Росселевич⁶⁹. По воскресеньям в «Теремке» собиралось общество «Гамаюн» — прибежище молодых поэтов и литераторов: А. К. Елачич, Ю. Б. Бек Софиев, В. А. Эккерсдорф, А. П. Дураков, Б. Соколов, И. Н. Голенищев-Кутузов, С. С. Страхов, В. В. Хомицкий⁷⁰. В другом ресторане «Жар-птица», что на Негушевой улице, можно было побывать на «субботнике» юмори-

стической секции общества «Ассамблея», в просторечии — «Хрюк» («Художественный русский юмористический кружок»).

Более успешным были выступления «отцов», т. е. таких трупп, как петербургская, 1917 г., «Би-ба-бо» под упр. супружеской четы Я. Яковлева и М. Ласки и сербо-русская «Весела Кокоска» («Веселая Курица») под упр. Н. Альвар и Е. Габаева. Программа в обеих группах выдержана была в стиле русских театров-миниатюр⁷¹. «Би-ба-бо» играли две пьески на сербском языке. Так, в шутке «Болтушка» муж не выносит болтовни жены и уходит из дома, а жена симулирует самоубийство. Имел успех у публики и «Ансамбль четырех кавалеров» — Яковлев, Тамаров, Орлов, Евгеньев, равно как и комические куплеты Тамарова. Германович исполняла оперные арии и романсы⁷². В «Веселой кокоске» играли сербские артисты Мила Данулович, Данулович 2-я; из русских — баритон Габаев, пианист и композитор Веселовский, фарсовый комик Харламов и др.⁷³.

9 июня 1927 г. в кафане «Славия» открыла сезон новая артистическая группа «Жар-птица». В ее составе выступали Н. А. Боровиковская, Н. К. Фалиеро, М. Е. Тараканова, В. и И. Федоровы, Т. Н. Пашкова, В. И. Щучкин, Л. В. Леонский, Б. И. Дачевский, С. Н. Бунин, Е. М. Спафари. Режиссером и распорядителем был преданный миру театра В. И. Щучкин. В программе — миниатюры и сольные выступления⁷⁴. В «Жар Птице», отмечали в «Новом времени», конференс шел на сербском языке, что сразу завоевало симпатии местной публики, которую привлекали прекрасные стильные декорации и костюмы. Программа состояла из старых номеров репертуара дореволюционных театров миниатюр; лубок «Ванька и Танька», старый «Царь Ахрамей», скетч из жизни апашей, репертуара «Театра ужасов». Добавлю, что «Сказка о премудром Ахромее и пресветлой Евпраксии» (гуселька Чуж-Чуженина (Н. Фалеев), муз. Пергамента) шла в 1912 г. в петербургском «Театре Мейсонье», программа которого определялась четырьмя словами — «Юмор. Сатира. Музыка. Краски». Название было плодом нехитрых рассуждений: «...есть Рубенс, но есть и Мейсонье. Устроим театр Мейсонье, театр небольших по объему сценических вещей». Рисуя картину этой сказки, рецензент сам впадал, пишет Л. Тихвинская, в «древнерусский стиль»: «Царь Ахромей все ест, да пьет, <...> горы высокие индеек, баранов и пирогов, окруженные озером из вин, да ласкает царицу. А сам старый, не то что Чур-Чурилушка, добрый молодец с кудрями вихрастыми, со щеками румянными, с песней и пляской.

<...> И уходит царица Евпраксия на утеху любви с Чуром, а вместо себя наряжает девку-чернавку. Но девка-чернавка тоже не хочет утех со старым королем и надевает женское платье на гусяра. И чудятся Ахромею рожи Евпраксии в трех лицах»⁷⁵. После таких забавно-приятных картин из псевдоцарского быта отдельные сольные выступления. Несильный лирический тенор, две танцовщицы, исполнявшие порознь и вместе характерные танцы. И в качестве сюрприза выступление с французскими шансонетками и песенками, «уже не молодых по рождению, но вечно юных по темпераменту. Прекрасный изысканный французский язык, каким говорят, кроме некоторых французов, только русские. Красивые изящные жесты. Много интимной шалости в фразировке...»⁷⁶.

В октябре следующего, 1928 г., труппа давала представления в ресторане «Академия» на Кнез-Михайловой улице. Программа была составлена в стиле «Летучей мыши», «Кривого зеркала» и «Синей птицы»⁷⁷. В первую программу входили: «Кармен наизнанку» — оперетта-пародия; «Термометр любви» — веселые сцены; серенада трех кавалеров — буффонада; «Праздник в деревне» — веселый ансамбль. Режиссеры — Л. В. Леонский и В. И. Щучкин. Билеты шли по 10 и 15 динаров (примерно стоимость ресторанный обеда)⁷⁸. Сама программа менялась еженедельно и состояла из доброго десятка номеров. Можно назвать гавот балерины Федоровой, номера стильной актрисы Таракановой, выступления Боровиковской в характерных ролях, певицу Фалиери с французскими шансонетками, отметить декорации Голдшмита и Дачевского, Антипова, реквизит Мамонтова⁷⁹. Можно упомянуть и милую сценку, в которой представлены три купе спального вагона — одно занято новобрачными, другое — старыми супругами, третье — веселящейся парочкой⁸⁰.

19 октября 1929 г. был открыт «Theatre Intime» (ресторан «Сити» в Пассаже Югословенского банка), театр художественных миниатюр по образцу петербургских театров. Во главе труппы стояла Вера Бурого. Участники: г-жи Линевиц, Драгневич, Гарданова, гг. Баранов, Говоров, Ланцшевский. Художники В. Жедринский и П. Фроман, конферансье — Эккерсдорф⁸¹. Программа состояла из двух отделений по 4 номера в каждом. Пресса отмечала «Песнь индийского гостя» из «Садко» в исполнении Говорова и в сопровождении танцев Драгневич и Ланшевского (Ланцшевский ?), мелодраматический этюд С. Страхова «Роковая маска», разыгранный Гордановой и Эккерсдорфом. Не были забыты и сцена искушения

из «Таис» Массне в исполнении Бурого с Ланшевским и очаровательная «Осень» Шопена в исполнении Линевич. Фурор вызвал любимец публики «Чарльстон», да вдобавок еще и «Эксцентрик». При этом костюм танцовщицы Драгневич состоял из минимального количества «тканей», остальное добавляла сама природа; словом, как выражался куплетист Павел Троицкий, «декольте до аппендицита»⁸².

Обязательным атрибутом культурной жизни русского Белграда были вечера-концерты, устраиваемые обычно по ресторанам. Так, в Русском ресторане (Дворская, 5) 5 апреля 1924 г. в концерте Е. И. Попова спела арию Маргариты, Н. Г. Волевач — арию из «Травиаты», Томич — песню Бинички, А. А. Балабан пел романс «Она хохотала». В. А. Нелидов, возможно сын посла в Константинополе А. И. Нелидова, делал невозможное — пел тенором, баритоном, басом и меццо-сопрано, а певец Балабан играл на рояле. Билет стоил 30 динаров, записаться можно было на столике в ресторане. Концерт в «Русской семье» был устроен С. Христичем, директором Королевской оперы для поправки материального положения одного бывшего артиста Императорских театров. Цена билета 30 динаров, т. е. бутылка смирновской в золоченой бутылке⁸³. Играл оркестр Георгия Черноярва⁸⁴.

Здесь следует назвать и упоминавшиеся уже «субботники» литературно-художественного общества, устраиваемые с февраля 1921 г. по разным ресторанам, отелям, залам. На одном из них на исходе зимы в русском ресторане «Златан лев» (Пуанкаре, 20) читала стихи актриса и режиссер Ю. В. Ракитина, пела цыганские песни Ольга Эрнани и В. М. Андреева, режиссер Ю. Ракитин — декламировал, критик масонства Г. Бостунич читал свои стихи, пел романсы галлиполиец С. Мошин, кавказские песенки исполнял В. Борзов. Гости также экспромтом выступали со стихами⁸⁵. На другом таком «субботнике» в октябре 1922 г. выступала Анна Александровна Степовая, приехавшая из Праги, с цыганскими и русскими романсами. Тембр — глубокое контральто. Играл на балалайке виртуоз Валериан Шумаков⁸⁶. В ее «Песнях улицы» «звучит, — писали в „Новом времени“, — вечная элегия жизни, которая близка сердцу каждого человека». Огромным успехом пользовались романсы «Подруга-ль тебя разлюбила», «Продавщица фиалок», завершая свой экскурс в театрално-ресторанный мир Белграда образца 20-х гг. XX столетия, можно высказать несколько предположений:

— отличия белградского ресторанного театра от московских и петербургских кабаре и театров миниатюр состояли прежде всего в том, что в нем соединялись черты и элементы площадного искусства с классическим, взращенным на поле культуры;

— театры миниатюр, дивертисменты, гротески, мозаики, фарсы — исчезнув в России, пережили кратковременный расцвет в эмиграции, помогая русским людям вспомнить о родине, ощутить свои национальные корни и не раствориться в инациональной среде;

— мимолетность большинства ресторанных театров, артистических групп объясняется причинами, изложенными в тексте, а также еще одной — как только в очередной раз откладывалось возвращение в Россию, все перечисленные выше малые театральные формы не только становились особенно востребованными, самих этих форм становилось слишком много. Несмотря на то что их художественное значение было невелико — хотя можно говорить и о некоторых явных достижениях, — эти формы, создаваемые прежде всего выходцами из России, стали знаком идентичности русских, оказавшихся на чужбине, не только потому, что в репертуар концертов, «субботников» и программ входили русские песни, арии из русских опер: на театральных площадках сербских ресторанов разыгрывались театральные номера, напоминавшие о далеком дореволюционном Петербурге и вообще об утраченной жизни. Память о ней могли пробудить необязательно шедевры русской культуры, но и «милые безделушки» из театральной жизни России.

Русское искусство, прежде всего песенное, а также театральная классика, хоры, музыка, балет — все это благотворно влияло на сербское общество, знакомило его с русской культурой, воспитывало вкус, отвращая от «примитивной цыганщины». Русско-сербский состав некоторых артистических трупп позволял как русской, так и сербской публике почувствовать мир братского народа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Новое время. 12.6.1927. № 1832. С. 3.

² Там же. 14.1.1924. № 816. С. 5.

³ Там же. 13.4.1923. № 588. С. 3.

⁴ Там же. 14.9.1924. № 1014. С. 3.

⁵ Там же. 21.9.1922. № 421. С. 3.

- ⁶ Там же. 19.9.1925. № 1317. С. 4.
- ⁷ Там же. 5.1.1924. № 811. С. 3; там же. 15.2.1924. № 842. С. 4; там же. 4.11.1923. № 759. С. 3.
- ⁸ Там же. 30.11.1922. № 481. С. 4.
- ⁹ Там же. 15.7.1923. № 663. С. 4; там же. 23.10.1924. № 1047. С. 3.
- ¹⁰ Там же. 23.8.1924. № 996. С. 3.
- ¹¹ Там же. 1.9.1926. № 1601. С. 4.
- ¹² Там же. 5.11.1924. № 1058. С. 3.
- ¹³ Там же. 19.2.1924. № 844. С. 3.
- ¹⁴ Там же. 11.7.1925. № 1258. С. 4.
- ¹⁵ *Димитријевић К.* Краљица руске романсе. Београд, 2003. С. 69.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Новое время. 31.10.1923. № 755. С. 3; там же. 13. 3. 1925. № 1161. С. 3.
- ¹⁸ Бух!!! 1932. № 12. С. 6.
- ¹⁹ Новое время. 24.11.1921. № 177. С. 3.
- ²⁰ Там же. 30.11.1921. № 182. С. 4.
- ²¹ Там же. 10.12.1921. № 190. С. 3.
- ²² Там же. 3.10.1925. № 1379. С. 4.
- ²³ Там же. 17.11.1925. № 1367. С. 4; там же. 12.12.1925. № 1388. С. 4.
- ²⁴ Там же. 12.12.1925. № 1388. С. 4.
- ²⁵ Там же. 2.1.1926. № 1406. С. 4.
- ²⁶ Там же. 9.6.1926. № 1532. С. 3.
- ²⁷ Там же. 7.11.1926. № 1689. С. 3.
- ²⁸ Там же. 7.6.1927. № 1835. С. 3.
- ²⁹ Там же. 10.12.1927. № 1984. С. 3; там же. 4.2.1028. № 2027. С. 3.
- ³⁰ Там же. 15.4.1928. № 2086. С. 8.
- ³¹ Там же. 24.4.1928. № 2092. С. 3.
- ³² Там же. 6.11.1928. № 2254. С. 3.
- ³³ Там же. 6.8.1929. № 2478. С. 4.
- ³⁴ Там же. 19.8.1924. № 993. С. 4.
- ³⁵ Там же. 6.9.1924. № 1007. С. 3.
- ³⁶ Там же. 8.2.1925. № 1133. С. 3.
- ³⁷ Там же. 15.2.1925. № 1139. С. 3.
- ³⁸ Там же. 21.3.1925. № 1168. С. 4.
- ³⁹ Там же. 28.3.1925. № 1172. С. 4.
- ⁴⁰ Там же. 26.4.1925. № 1196. С. 4.
- ⁴¹ Там же. 3.5.1925. № 1201. С. 4.
- ⁴² Там же. 22.5.1925. № 1217. С. 4.

- 43 Там же. 20.11.1924. № 1071. С. 3.
- 44 Там же. 10.12.1924. № 1087. С. 3.
- 45 Там же. 14.12.1924. № 1091. С. 3.
- 46 Там же. 1.3.1925. № 1151. С. 3.
- 47 Там же. 21.12.1924. № 1097. С. 3.
- 48 Там же. 18.10.1924. № 1043. С. 3.
- 49 Там же. 23.12.1924. № 1098. С. 3; там же. 26.12.1924. № 1101. С. 3.
- 50 Бух!!! 1932. № 11. С. 3.
- 51 Новое время. 27.12.1924. № 1102. С. 4.
- 52 Там же. 4.1.1925. № 1103. С. 3.
- 53 Там же. 17.1.1925. № 1116. С. 4.
- 54 Там же. 14.6.1925. № 1235. С. 3.
- 55 Там же. 7.1.1926. № 1409. С. 3.
- 56 Цит. по: *Тихвинская Л.* Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М., 1995. С. 153.
- 57 Новое время. 27.1.1925. № 1123. С. 3.
- 58 Там же. 6.2.1925. № 1131. С. 3.
- 59 Там же. 14.2.1925. № 1138. С. 3.
- 60 Там же. 25.7.1925. № 1270. С. 4.
- 61 Там же. 9.6.1926. № 1532. С. 3.
- 62 Там же. 1.4.1925. № 1177. С. 3.
- 63 Там же. 10.7.1925. № 1257. С. 3.
- 64 Там же. 23.11.1928. № 2269. С. 4.
- 65 Там же. 4.7.28. № 2149. С. 3.
- 66 Там же. 3.4.1925. № 1179. С. 3.
- 67 Бух!!! 1932. № 12. С. 6.
- 68 Новое время. 7.5.1924. № 908. С. 3.
- 69 Там же. 17.5.1924. № 917. С. 3.
- 70 Там же. 21.12.1923. № 798. С. 3.
- 71 Там же. 29.4.1926. № 1501. С. 3.
- 72 Там же. 14.10.1926. № 1638. С. 3.
- 73 Там же. 27.7.1926. № 1570. С. 3.
- 74 Там же. 9.6.1927. № 1829. С. 3.
- 75 *Тихвинская Л.* Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. С. 152, 155.
- 76 Новое время. 12.6.1927. № 1832. С. 3.
- 77 Там же. 18.10.1928. № 2238. С. 3.
- 78 Там же. 20.10.1928. № 2240. С. 3.
- 79 Там же. 28.10.1928. № 2247. С. 4.

⁸⁰ Там же. 3.11.1928. № 2252. С. 3.

⁸¹ Там же. 18.10.1927. № 1939. С. 4.

⁸² Там же. 22.10.1927. № 1943. С. 3.

⁸³ Там же. 5.4.1924. № 884. С. 3; там же. 10.4.1924. № 887. С. 3.

⁸⁴ Там же. 17.2.1923. № 543. С. 4.

⁸⁵ Там же. 9.3.1922. № 261. С. 3.

⁸⁶ Там же. 29.9.1922. № 428. С. 3.

⁸⁷ Там же. 11.10.1922. № 438. С. 3.

Религиозная идентификация

Идентификация христианина в универсалистской концепции Я. А. Коменского

Христианство как вера и философия составляет основу и главное наполнение всей разносторонней деятельности Я. А. Коменского, его многочисленных трудов философского и педагогического характера. В социалистическую эпоху в комениологических исследованиях чехословацких и советских ученых христианское содержание сочинений Коменского выхолащивалось, заменялось общегуманистическим. Однако еще в 1941 г. крупнейший чешский философ XX в., представитель феноменологической школы, а также исследователь духовного наследия Европы Ян Паточка в статье с характерным названием «О новом взгляде на Коменского»¹ подчеркнул значение христианского компонента в творчестве великого чеха XVII столетия. В отечественной науке в последнее время на это указывал автор данной статьи². В выработанной Коменским универсалистской концепции, называемой им пансофией и отраженной во всех его капитальных сочинениях, христианская вера и ее носители — христиане занимают первенствующее место. В своем последнем сочинении «Clamores Eliae» («Крики Или»), подводящем итог всей его деятельности и размышлениям и представляющем собой черновые записи мыслей, Коменский следующим образом выразил свою идею: «Путь в небо один — Христос, и правда одна — Христос, и жизнь одна — Христос, мы все вступили на этот единственный путь, мы все стремимся к этой единой правде и все достигнем единой вечной жизни, наполненной радостью»³.

Кто же такие «мы все», т. е. христиане в понимании чешского мыслителя? Как он идентифицирует христианина, какое место отводит христианам в своей универсалистской концепции? Можно ли проследить эволюцию представлений Коменского о христианине на протяжении долгого жизненного и творческого пути «учителя народов»? Ответам на эти вопросы и посвящена предлагаемая статья.

Уже в первом крупном труде Коменского, написанном по-чешски романе-трактате «Лабиринт света и рай сердца» (1623, 1 изд. — 1631; 2 изд., дополненное — 1663), содержится огромное количество материала по интересующей нас проблеме. В целом для «Лабиринта» типично узкое понимание «истинного христианина», несущего Бога — Христа в своем сердце, в отличие от «внешних», неистинных христиан. Главный персонаж романа — Путешественник, под видом которого фигурирует сам автор, обзирает Город и его жителей, являющихся моделью этого земного, грешного и несовершенного мира. Путешественник в итоге разочаровывается в реальном мире, мире лжи и греха. Началом его просветления служит эпизод, когда он «принимает Христа в качестве гостя» (гл. 38)⁴. Этот Христос — явление внутреннего порядка. Путешественник воспринимает его по-иному, нежели другие встречавшиеся ему феномены, ибо он «раньше что-то поверхностно слышал в свете» о нем, теперь же обращается к нему «не так, как в свете, с боязнью и сомнением, а с полным доверием». Путешественник говорит Христу: «Возьми меня к себе, хочу быть и оставаться твоим навеки; <...> пусть я ничто, но сделай, чтобы ты сам был всем» (103). Итак, «в свете» Христа воспринимают, сомневаясь в нем и одновременно боясь его, следовательно, «внешняя» вера — неглубокая, основанная на страхе перед загробной жизнью. Истинный христианин не боится Христа, предлагаемых им кар за грехи, ибо он перед Богом «ничто» и он «с полным доверием» отдает себя Христу.

Далее (гл. 39 «Обоюдный их договор») Путешественник, узревший Христа в своем сердце, заключает с ним договор, по которому Бог обещает научить Путешественника «всему», «обогащать» его и «насытить». Очевидно, здесь имеются в виду ценности веры и божественное знание. Взамен же от человека требуется, «чтобы все, что ни видел в свете, <...> ты перенес и обратил на меня», т. е. «откажись от всего и от самого себя, отдайся мне вполне <...> и благо тебе будет» (103). Отказ от своей самости влечет насыщение души человека божественным светом, силой, знанием. Таким образом «ничто» превращается во «все». Здесь Коменский близок к христианской философии своего старшего современника Я. Бёме, понимавшего Бога как «пропасть», «Ничто», в потенции содержащее «все»⁵. Интериоризация веры, идущая от лютеранства, в «Лабиринте» является главным путем восхождения души, при этом ее видение земного преображается, истинный христианин становится добрее к окружающему его грешному миру.

В то же время сообщество «истинных христиан» трактуется как узкая община, которую по критериям католичества и даже протестантизма можно охарактеризовать как секту. Интересно было бы проследить эволюцию идеологемы истинности от западных средневековых еретических сект (вальденсы, катары, альбигойцы) через гуситскую эпоху (пикарты) и немецкую Реформацию к Общине чешских братьев, которую Коменский вскоре возглавил. Ясно, что именно «чешских братьев» он имеет в виду под термином «внутренние христиане», которым посвящена гл. 42. Для них «светит ясный двойной внутренний свет — свет разума и свет веры, которым управляет Дух Святой» (109–111). Здесь сформулирован основной тезис христианской философии Коменского: единство веры и разума, коренящееся в Боге. Как мне представляется, дальнейшая эволюция этих двух представлений — наличие «истинных христиан» в мире лишь формально верующих людей и единство религиозности и рациональности — привела в XVII в. к формированию доктрины янсенизма, привнесшего эти категории в католицизм⁶. Тем самым новая идентификация христианина охватила гораздо большее пространство христианской Европы, чем в начале XVII столетия.

В «Лабиринте» Коменский наделяет «истинных христиан» целым набором качеств, список которых, составленный мною по тексту «Лабиринта», выглядит весьма большим и внушительным. Он включает в себя следующие качества, способности и другие позитивные категории:

- «очищенный и утонченный разум»;
- истинное видение и понимание вещей и явлений;
- умение «действовать в страхе Божиим», т. е. согласовывать свою мирскую деятельность с божественным императивом;
- способность во всех чувственно воспринимаемых вещах видеть Бога;
- способность постигать сверхчувственные явления («все невидимое и отсутствующее»);
- вера в истинность того, «что над небесами, в высоте и под землей, в пропасти, и в то, что было раньше мира и что будет после мира», причем в это «христианин верит так, как если бы все это было у него в действительности перед глазами», т. е. христианин со всей очевидностью верит в действительность и истинность трансцендентного знания;
- свобода, понимаемая как жизнь «сообразно воле Божией»;

- пренебрежение, презрение ко всему внешнему, так как христианин считает все внешнее дурным;
- отсутствие внутренних связей с факторами внешнего, социального давления (семья, государство, мнение света);
- непреклонность в стремлении следовать божественным путем, что освобождает от принуждений этого мира, т. е., другими словами, истинный христианин асоциален;
- положительные житейские человеческие качества: открытость, сговорчивость, услужливость;
- стремление оказать помощь ближнему при любых условиях и обстоятельствах;
- доступность пользования личной собственностью для других людей;
- «общая семейственность, открытость и святое товарищество», ведущие к братству при сохранении личностных особенностей;
- взаимопомощь, стремление поделиться с другими своими знаниями, взаимное назидание;
- покорность индивида Божьей воле, реализуемой через установления и деятельность общины «истинных» христиан;
- «беззаботность преданных Богу людей»;
- глубокий благочестивый внутренний покой и радость в сердце,
- сознание радостности смерти, ибо это непереносимое условие для созерцания «невыразимой славы Божьей» (109–125).

Если община истинных христиан понимается Коменским как узкая группа, то, в противоположность этому, перечисленные качества истинных христиан имеют универсальное значение. Действительно, если их перечень сопоставить с этикой католицизма, православия и протестантизма, то их общехристианская значимость станет очевидной. В сущности Коменский противопоставляет светскую, мирскую этику и общехристианскую нравственную доктрину.

Именно универсализм христианской этики в дальнейшем позволил Коменскому перейти к расширению понимания христианина до вселенских масштабов в главном сочинении его жизни, оставшемся незавершенным и неизданным, в грандиозном по масштабности проблем и объему «Всеобщем совете по исправлению дел человеческих». Предпосылки этого заложены уже в «Лабиринте»: там излагается учение о «невидимой церкви» (гл. 41), члены которой «рассеяны по свету», т. е. живут во всех странах, «но свет их не знает», ибо они скрыты от взоров света. В этом тезисе известный англий-

ский историк Ф. Йейтс увидела намек на Розенкрейцеров, под влиянием манифестов которых, по ее мнению, находился и ранний Коменский, так как они, очевидно, были написаны Иоганном Андресом, немецким наставником Коменского, автором сочинений «Странники в отечестве заблуждений» (1618) и «Описание Христианопольской Республики» (1619), которым подражает Коменский в своем «Лабиринте»⁷. Однако манифесты Розенкрейцеров остались узколокальным немецким явлением и не стали, вопреки конструкции Ф. Йейтс, основой мощного интеллектуально-духовного течения в начале XVII в.

Гораздо интереснее, чем розенкрейцерское влияние, в «Лабиринте» другое: уже здесь Коменский формулирует одну из своих основных идей — всеобщее единство, частным следствием которого выступает единообразие «истинных христиан» («У всех все общее и одна душа»). «Преданность Богу» детерминирует «однородность и сходство всех их между собой, как будто все они были отлиты в одной форме, все одно и то же думают, одному и тому же верят, одного и того же желают и не желают, <...> одно и то же говорят, одно и то же видят, одно и то же чувствуют» (114). Ужас от портрета человека унифицированного общества, будь то тоталитаризм, коммунизм или общество массового потребления с его массовой культурой, который может обурять современного читателя «Лабиринта», снимается рассуждением Коменского о том, что такая унификация христиан не предполагает посягательства на человеческую личность, так как «разница в дарованиях» людей велика. Он сравнивает их с музыкальными инструментами, различное звучание которых ведет к «общей гармонии». Итак, цель христианского сообщества, предусматривающего определенную унификацию личностей в базовых категориях, — достижение всеобщей гармонии. Тем самым качество единообразия от общины «истинных христиан» переходит в качество универсальное, общечеловеческое.

Проблема универсального мира и христиан в нем получила во «Всеобщем совете по исправлению дел человеческих» несколько иной ракурс.

Хорошо известно, что в своем проекте единого человечества, над которым Коменский не прекращал работать, о чем свидетельствуют записи в «*Clamores Eliae*», он предлагал только одну, единую религию — христианство, «ибо истина одна — Христос». Эта религия представляется мыслителю как объединенная христианская вера, основанная на главной этической ценности хри-

стианства — заповеди любви к ближнему, поэтому способная объединить различные народы. Он пишет: «...христиане от Христа почти ничего, кроме названия, не унаследовали: наипаче заповедь любви...

Илия Гостеприимный объединит все народы
языки
секты

и таким объединением исчезнет разница между греком и скифом, свободным и рабом и т. д., европейцем и американцем и т. д.»⁸.

Очень важно, что Коменский подходит к проблеме единого христианства не только с чисто религиозной точки зрения, но и с социальной. Единое человечество не будет знать классовых и социальных различий, фундаментом этому послужит «общая собственность»: к созданию единого человечества и единого христианства «нет иного пути, нежели тот, на который указывают Гуттерские братья — общая собственность»⁹. Таким образом, мы видим у Коменского элементы коммунистической утопии, недаром он ссылается на сочинения Ф. Бэкона «Новая Атлантида», «Город Солнца» Кампанеллы, «Утопию» Томаса Мора, а также, что главное для Коменского, в этот список попадает «Описание Христианопольской Республики» И. Андрес. К перечню книг философ присовокупляет «пример патриархов, пророков, Христа и апостолов»¹⁰. Таким образом, Коменский в отличие от упомянутых им с пиететом Т. Мора и Т. Кампанеллы, основывает утопию единого человечества на христианских ценностях, прежде всего этических. При этом Коменский не вдаётся в детальное теологическое описание будущей общехристианской доктрины, ибо для него важно не подробное, детальное описание общества будущего, что отличает его от «чистых» утопистов, а изложение путей достижения этого общества, целей движения человечества на его пути в будущее.

Каков же будет христианин в грядущем универсуме (едином человечестве), которое будет являть собой многоконфессиональную христианскую общность? Расширятся ли рамки христианской этики, или же качества, присущие «братской общине истинных», т. е. «узкой» церкви, под которой Коменский понимал родную для него Общину чешских братьев, распространятся на всех людей и таким образом произойдет вовлечение всего человечества в «братскую общину»?

Из текстов «Всеобщего совета» ясно, что с торжеством христианства во всем мире произойдет отождествление идентификаций

«человек» и «христианин». (Замечу в скобках, что такое отождествление исторически уже существовало в Древней Руси и зафиксировано в термине «крестьянин», т. е. христианин, бывшем аутоидентификационным для основной массы древнерусского социума.)

В отличие от «Лабиринта» в огромном тексте «Всеобщего совета» не содержится перечня качеств христианина, несмотря на всю любовь Коменского к каталогизации. Вместе с тем акцентируются черты, присущие человеку как творению Божию, а именно: 1) в душе человека и в его сознании присутствует свет, являющий собой сияние образа Божьего в человеке (Panaugia, VI); 2) человек способен воспринять слово Божие, в основном посредством книг, написанных богоизбранными людьми (VII). Так атрибутами христианина становятся «факел в душе» и Книга (Писание и комментарии) перед очами человеческого разума.

Неурядицы внутри христианского мира должны преодолевать-ся стремлением к Пангармонии (X), чему может помочь духовное освобождение людей от предрассудков (XV). Объединение всех христиан и — шире — всех людей мыслится как договор, всеобщее соглашение (Panegersia, X–XI), безусловно предусматривающее добрую волю и стремление к утверждению истины. При этом Коменский отмечает острую вражду между различными христианскими толками (как ни в одной мировой религии) и осуждает сектантство. Очевидно, христиане должны договориться между собой на основе базовых ценностей христианства, оставив в прошлом абсолютизацию обрядов и частных доктрин. (Таков общий смысл 7-й части «Всеобщего совета» — «Пансофии», раздел «Мир духовный».)

Коменский очень большое место уделяет понятию религия, раскрывая его содержание в указанном разделе «Пансофии». Религии он дает следующее определение: «Религия есть в высшей степени прозорливое духовное искусство общаться с Богом как с Богом, то есть наивысшей сущностью», что предполагает наличие «общей идеи»¹¹. Далее приводятся определения основных категорий религии — веры и любви, которые должны быть общими для всех христиан:

«I. *Верой* мы познаём Бога (естественно, исходя из того, что он сам о себе явил). Однако познавать мы должны наиболее полно, поэтому мы должны прежде всего любить, а этого мы не можем делать без высшего познания наивысшего добра. Так что Бога мы любим в той мере, насколько его познаём.

II. *Любовью* мы предоставляем Богу хорошую услугу. <...> Бог требует наисильнейшей любви»¹².

Далее следуют, как всегда у Коменского, классификационные определения любви к Богу, отношения к нему, богопослушания и т. п. Вопросам христианской религии посвящена вся часть «Мира духовного», ибо духовное для человека того времени синонимично понятию религиозного. При комплексном рассмотрении христианин у Коменского приобретает черты универсальности, впитывая в себя все качества «братской общины истинных христиан». Следовательно, наш вопрос, построенный по логике оппозиции, — появляется ли у Коменского расширительное понимание христианина в связи с возникновением христианского универсального общества, или же все человечество становится братской общиной, основанной на ценностях «истинных христиан», поставлен неверно. Оппозиционный метод чужд стилю мышления Коменского, он сторонник объединительного метода и метода дополнения. Универсальность и избранность — категории у Коменского не оппозиционные, ибо при всеобщем просветлении и исправлении избранными становятся все, и тем самым осуществляется божественный план спасения человечества.

Необходимо отметить, что человек грешный и невежественный, тем более упорствующий в своих грехах и невежестве, выводится Коменским за рамки понятия христианина, так как такие «внешние», формальные христиане (точнее, крещеные) не способны участвовать в процессе спасения человечества. Для них непременным условием такого участия становится «пробуждение» — явление, детально анализируемое в «Панегерсии». Процесс приобщения «светских христиан» к ценностям «истинных христиан» основывается на божественном свете внутри человеческой души, что можно назвать интериоризированным Богоявлением, и Логосе как внешнем факторе. Их взаимодействие приводит к «пробуждению» — сложносоставному понятию в системе Коменского. На его основе происходит совершенствование человека. Таким образом, во «Всеобщем совете» христианин идентифицируется как универсальная совершенная личность, подобная себе подобным, являющаяся носителем божественного света и всеобщей гармонии. От этой характеристики лишь один шаг до категории богоподобия, столь хорошо разработанной у Отцов церкви.

Коменский анализирует эту проблему в специальном разделе упоминавшегося «Мира духовного» под названием «Об отношении

к Богу. Часть вторая. О способности быть подобным Богу». Его содержание сводится к следующему. Хотя тварь не может равняться творцу, стремиться к богоподобию человеку прямым образом приказано в Священном Писании. Человек, конечно, остается в рамках своей конечности, но обязан напрягать все свои силы для достижения указанной цели. Человек должен стремиться к богоподобию по причинам познавательного характера, чтобы познать всё, что возможно; для увеличения своих сил, чтобы выполнить всё, что ему приказано Богом; для приобщения к святости и самодостаточности — категориям, присущим самому Богу. В итоге способность быть подобным Богу есть стремление так относиться к Богу, себе и ближним, как сам Бог относится к себе, к нам и нашим ближним. Бог по отношению к себе является единым, справедливым и добрым. По отношению к нам он неустанно печется о нашем благе. Поэтому «стремись быть таковым, каков твой прототип, Бог, и что видишь его, то стремись делать и ты, чтобы быть его образом и подобием на самом деле». Бог также является зеркалом поведения, чувств и мыслей человека, с которым человек обязан сверять всю свою жизнь¹³. Таким образом, богоподобие у Коменского это не обожение, как в православии, и не превращение в орудие Божьего промысла, как у иезуитов, а скорее самосовершенствование человека по божественному образцу, что более соответствует практицизму протестантской этики, хотя в данном случае практицизм, исходящий из постулата о бессмертии души, ориентирован теоцентрически, трансцендентно.

В итоге можно констатировать, что идентификация христианина в сочинениях Коменского претерпела лишь незначительные изменения. Характеристика христианина, т. е. «истинного» христианина в противоположность «светскому», данная в «Лабиринте», осталась прежней, что еще раз подтверждает известный тезис о «Лабиринте» как зерне, «конспекте идей» всего последующего творчества адепта философии всеединства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Patočka J. O nový pohled na Komenského // Patočka J. Komeniologické studie. Praha, 1997. D. I. S. 11–21.

² Мельников Г. П. Теология в педагогической концепции Я. А. Коменского // Европейская педагогика от античности до Нового времени. (Иссле-

дования и материалы). М., 1994. Ч. 3. С. 117–125; *Он же*. Автопортрет ученого XVII века. (Я. А. Коменский в зеркале своих сочинений) // Человек — культура — общество в концепции Яна Амоса Коменского. Материалы Международного симпозиума к 400-летию со дня рождения Я. А. Коменского. Москва, 1990 г. М., 1997. С. 119–136; *Он же*. Педагогика Я. А. Коменского: синтез веры и знания // История образования и педагогической мысли в эпоху Древности, Средневековья и Возрождения. М., 2004. С. 533–574; *Он же*. Ян Амос Коменский — человек веры и разума эпохи барокко // Человек XVII столетия. М., 2005. Ч. 1. С. 139–149.

³ *Johannis Amos Comenii. Opera omnia — Dílo Jana Amose Komenského*. Т. 23: *Clamores Eliae*. Praha, 1992. S. 24.

⁴ *Коменский Я. А.* Лабиринт света и рай сердца / Пер. Н. П. Степанова. Под ред. В. Библихина // *Коменский Я. А.* Сочинения. М., 1997. Далее все ссылки на страницы этого издания указываются в скобках в основном тексте статьи.

⁵ *Волжин С.* Учение Якоба Бёме в историческом развитии философии // *Бёме Я.* Теософия. СПб., 2000. С. V–XVI.

⁶ *Степанов Ю. С.* Пор-Рояль в европейской культуре // *Арно А., Лансло К.* Грамматика общая и рациональная Пор-Рояля. М., 1998. С. 5–66.

⁷ *Йейтс Ф.* Розенкрейцерское Просвещение. М., 1999.

⁸ *Clamores Eliae...* S. 176.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Komenský J. A.* Obecná porada o nápravě věcí lidských. Praha, 1992. Sv. 2. S. 278.

¹² *Ibid.* S. 281–282.

¹³ *Ibid.* S. 284–286.

Народный культ Царя-мученика и проблемы идентичности в современном русском обществе

Интенсивно развивающийся в последние десять-пятнадцать лет культ последнего русского царя и царской семьи представляет собой идеальный объект исследования того, что Б. А. Успенский назвал «*historia sub specie semioticae*». Данный подход предполагает восприятие исторических событий и исторических деятелей как некоего текста (в семиотическом смысле слова), который «прочитывается» обществом в определенном историко-культурном контексте и на определенном «языке», обуславливающим восприятие исторических фактов и фигур под тем или иным углом зрения. Такой «язык», вырабатываемый обществом, «с одной стороны, объединяет данный социум, обуславливая возможность коммуникации между его представителями, одинаковой реакции на происходящие события. С другой стороны, он организует самое информацию, обуславливает отбор значимых фактов и установление определенной связи между ними»¹. Иными словами, вырабатываемая обществом (или отдельными его слоями) конвенция по поводу восприятия и интерпретации в том или ином ключе значимых исторических событий является формой самоидентификации членов общества на всех его уровнях — личностном, социальном, этнокультурном, религиозном. Кроме того, такая конвенция является определенного рода моделью (почти всегда мифологической) желаемого вектора развития этого общества, его гипотетического будущего. При очевидной разобщенности и раздробленности современного социума на множество слоев и групп (разделившихся по социальному, образовательному, этническому, религиозному и другим признакам), единое конвенциональное «прочтение» исторического «текста» становится принципиально невозможным — каждая из групп вырабатывает собственный «язык», который считает единственно верным и на котором «прочитывает» историю, демонстративно игнорируя другие «языки» и другие «про-

чтения». В результате такого поведения членов социума бесконечно затрудняется, а зачастую и вовсе прекращается полноценная коммуникация между его отдельными частями, что ведет к глобальной «коммуникативной неудаче» (термин Е. В. Падучевой) и неспособности общества в целом вырабатывать консолидированное решение не только по поводу своего прошлого, но и по поводу своего будущего, а значит — свидетельствует о неспособности общества к построению единой идентичности. В таких условиях одна и та же историческая фигура может одновременно получать различные интерпретации и вписываться в разные культурные контексты в зависимости от «языка», на котором строится эта интерпретация, а общественное сознание становится подобием разбитого зеркала, каждый из осколков которого отражает некоторый фрагмент исторического прошлого под своим углом зрения.

В начале 90-х гг. XX в. в массовом религиозном сознании стал выстраиваться «текст», доминантой которого является личность последнего русского царя и царская семья, а «языком» порождения и прочтения этого «текста» можно считать «язык» народного культа святых. Собственно выражение «стал развиваться» не вполне отражает суть происходивших и происходящих в этом пласте национального сознания процессов. Оно скорее свидетельствует не о времени зарождения и формирования культа, а о времени его выхода из латентной фазы развития на эксплицированный общественным сознанием уровень, а также о начале сознательной, целенаправленной фиксации текстов, так или иначе осмысляющих личность Николая II в русской истории и его посмертный статус (когда в начале 1990-х гг. стало возможно открыто говорить о судьбе царской семьи и когда собиратели догадались спрашивать об этом информантов, впервые разглядев в подобных текстах факт культуры). Скорость и интенсивность, с какими культ Царственных мучеников непосредственно на наших глазах за последнее десятилетие приобрел свои релевантные и вполне завершенные черты (и стал реальным фактом религиозной культуры, который нельзя не замечать), даже с учетом очевидной и весьма умелой «агитационной кампании», проведенной «сверху» (особенности и методы которой требуют отдельного обстоятельного анализа), а также имеющиеся в нашем распоряжении немногие полевые записи на эту тему советского периода и начала 1990-х гг. (когда ни о какой «агитации сверху» и речи быть не могло) заставляют думать, что основные элементы народного культа царя (но не царской семьи!) были сформированы задолго до того,

как этим официально занялась церковь. Вероятно, эти представления, зародившись и сформировавшись в первые годы после гибели царской семьи, в латентном, «подпольном», если угодно, «законсервированном» состоянии просуществовали весь советский период, чтобы с неожиданной для самого общества силой возродиться, как только это было востребовано социокультурной и религиозной ситуацией. Если это предположение верно, оно показывает, что культурная информация может весьма долго, в течение нескольких поколений «дремать» в глубинных слоях традиции и почти мгновенно (в масштабах истории) эксплицироваться, будучи востребованной общественным сознанием. Таким образом, можно предположить, что проводившаяся церковью со второй половины 1990-х гг. «агитационная кампания», может быть, совершенно неожиданно для самих церковных кругов стала не способом внедрения в народ нового (по различным причинам необходимого), «наверху» сформированного культа, а скорее катализатором, пробудившим, вызвавшим из глубин общественной памяти то, что там уже было заложено несколькими поколениями раньше, и ускорившим процесс его формирования. О том, что канонизация царской семьи стала не фактом узкоцерковной жизни, а лишь официальным «подтверждением» уже сложившегося народного представления на сей счет, свидетельствует и бурно развивающаяся иконография, и возникающие буквально на наших глазах ритуалы и особенности почитания Царственных мучеников, а главное — сравнимое с культурным взрывом — огромное количество фиксируемых текстов, описывающих чудеса, произошедшие по молитвам к царю и его семье. О необычайной популярности нового святого в массовом сознании красноречиво свидетельствует один лишь факт: в богослужебных текстах Николаю II посвящены целых четыре акафиста (случай уникальный — в православной традиции столько же акафистов имеет только «праздник праздников» — Пасха!). Обычно же каждому святому посвящен один акафист, даже всенародно чтимому святителю Николаю Угоднику посвящено только два акафиста.

Возникает вопрос, почему именно в социокультурной ситуации рубежа XX–XXI вв., когда, казалось бы, лишь насущное настоящее должно волновать людей, интерпретация исторического прошлого приобрела такое обостренное значение? Вероятно, можно согласиться с социологом Борисом Дубиним в том, что «в период запылкой, но именно поэтому ускоренной модернизации общества, соответствующей радикальной перестройки его смысловых ориен-

тиров, ведущие группы общества или группы, претендующие в нем на лидерскую роль, нередко переносят свои представления о лучшем и истинном, об идеальном обществе... — в условно конструируемое „прошлое“, равно как другие — в столь же условное „будущее“. <...> Конкурентная „борьба за историю“, за свою легенду о ней — обязательный аспект такого рода процессов, когда... выстраивается новый, общий для данного социума символический порядок, выдвигаются символы коллективной идентичности нации, закладываются основания такой идентификационной конструкции, как „национальный характер“»².

Хотелось бы подчеркнуть, что в данной статье мы рассматриваем лишь социокультурные аспекты почитания Царственных мучеников, сознательно не затрагивая собственно богословские и религиозные проблемы этого культа, которые требуют обширного и обстоятельного анализа.

Рассматривая миф о последнем русском царе и царской семье в контексте конкурентной «борьбы за историю», о которой говорит Б. Дубин, можно выделить, по крайней мере, пять основных версий мифа, выдвинутых разными частями социума по поводу как самой фигуры Николая II, так и связанных с ним исторических событий. Весьма условно их можно обозначить как «советскую», «западническую» (трактующие личность царя сугубо негативно), «державную», «каноническую церковную» и «народную» версии (выдвигающие положительную интерпретацию личности Государя). Что касается «советской» интерпретации образа царя и периода его правления, она хорошо известна всем, кто изучал историю в советской школе (основные элементы этой версии: Николай «кровавый», Ходынка, расстрел рабочих 9 января 1905 г., неудачи в русско-японской и Первой мировой войнах, Распутин, праведный гнев обнищавших народных масс, свержение прогнившего самодержавного строя и т. д.). «Западническая» версия, носителем которой, по преимуществу, является достаточно узкий слой общества, ориентированный на западную систему ценностей и модернизацию России по западному образцу, отвергает не столько личность самого Николая II (к которой носители этой версии достаточно равнодушны), сколько его современный культ, формируемый в церкви и народе, справедливо усматривая в нем угрозу столь любимой ими западной модели построения общества (без учета его реальных исторических особенностей и национальных специфик) и возвращение к сугубо традиционалистскому решению дилеммы «народ —

власть». Столь же справедливо адепты «западнической» версии видят в фигуре последнего русского царя возрождающийся символ «державности», т. е. недемократически устроенной власти, препятствующей успешной модернизации России, и возвращение к «имперской идее» как основному способу общения власти с собственным обществом и внешним миром. Соответственно «державная» версия мифа выделяет в образе Николая II почти тот же круг идей, что и «западническая», но трактует их со знаком «плюс» как необходимый минимум для возвращения современного общества к нормам и ценностям дореволюционной России — своеобразного «потерянного рая», который надо обрести вновь, чтобы русское общество могло стать самим собой. Важным моментом этой версии является слияние религиозной и политической (а именно — монархической) идей в рамках единого культа «царебожия», который наиболее трезвомыслящая часть православных богословов рассматривает как разновидность ереси, несовместимой с христианским каноном («царебожие» фактически подменяет веру в Христа верой в православного царя). «Державная» версия культа Царственных мучеников ранее была довольно подробно рассмотрена³, поэтому в рамках настоящей статьи останавливаться на ней мы не будем, равно как и на канонической церковной версии данного культа, требующей обращения к широкому кругу богословских вопросов, связанных с принципами канонизации.

«Народный» культ Царственных мучеников, который здесь будет рассмотрен, принципиально отличается от указанных выше интерпретаций тем, что, во-первых, это единственная версия, выдвинутая не политическими, этнокультурными или религиозными элитами в рамках их «борьбы за историю», а собственно народом. Под народом мы подразумеваем ту подавляющую часть современного русского общества, которая в результате реформ начала 90-х гг. XX в. оказалась отторгнутой от каких-либо материальных средств и ресурсов (денежных, сырьевых, административных, статусных и т. д.), а следовательно — от каких-либо каналов влияния на власть и эффективных механизмов самостоятельного решения своих насущных проблем (работы, образования, жилья, медицины, безопасности и т. д.), т. е. лишенной возможности устройства как собственной, так и общественной жизни. Во-вторых, в отличие от остальных версий мифа, его «народная» интерпретация является не столько «борьбой за историю», сколько реакцией на социальное настоящее. Представляется закономерным, что в русском массовом

сознании эта реакция вылилась в форму сакрального «текста», создаваемого и прочитываемого данной частью общества на «языке», выработанном в рамках традиционной системы ценностей и издавна воплощенном в народном культе святых (ср. сюжеты легенд XVII–XIX вв. о хождении Христа и святых по земле, имеющие социальную направленность, а также утопические легенды о «добром», «белом», «народном» царе, решавшие проблему конфликта с властью и социальной справедливости в сакральном ключе).

Однако было бы упрощенным искать в современном почитании царской семьи лишь ответ традиционалистски настроенного большинства на модернистский проект западнически ориентированного меньшинства, осуществленный в 90-е гг. XX в. в откровенно варварской и по-азиатски безжалостной форме (хотя вовсе не учитывать этот аспект нельзя). Одним из наиболее трагических результатов этих реформ, как отмечают социопсихологи, стало распространение в обществе так называемой «негативной идентификации»⁴, связанной с системным кризисом идентичности. Поэтому представляется более верным рассматривать культ Царственных мучеников как попытку общества самостоятельно построить «снизу» системную аксиологическую модель, решающую проблему восстановления идентичности на всех ее уровнях — личном, общественном, национальном, религиозном в условиях, когда властная элита продемонстрировала откровенную неспособность предложить обществу сколько-нибудь продуктивную систему ценностных координат, в рамках которых оно могло бы строиться и развиваться. Не удивительно, что возникшая «снизу» аксиологическая модель воплотилась в форме народного культа святых — традиционном жанре, содержащем хорошо разработанную систему нравственных ориентиров, опирающуюся на ценностную модель народной формы православия. Именно в этих ценностных координатах рассматриваемый культ предлагает свою версию того, какой должна быть власть в России и в каких именно формах должны выстраиваться ее коммуникации с отдельной личностью, обществом, нацией, религией. Именно проблема коммуникации общества и власти представляется нам доминантной в народной версии почитания Царственных мучеников, и именно отсутствие в современной реальности конструктивных механизмов ее решения и является источником системного кризиса идентичности, о котором говорилось выше.

Основным материалом для настоящего исследования послужили письма, публиковавшиеся с 1995 по 2000 г. в пяти сборниках «Чуде-

са Царственных Мучеников», собранных и опубликованных протоиереем Александром Шаргуновым (Чудеса 1–5; второе издание: Чудеса 2001/1–2)⁵ и представляющие собой рассказы и воспоминания людей, переживших личный опыт чуда, совершенного по молитвам к Царственным мученикам, или описавших собственные сны и видения, сюжетным ядром которых было явление царя Николая II или членов царской семьи. Несомненной ценностью этих текстов (общим числом около трехсот) является их максимальная автохтонность, приближающая их к полевым материалам, полученным непосредственно от информантов (публикаторы подвергали тексты лишь орфографической и в некоторых случаях — стилистической правке), и необходимая паспортизация каждого текста, содержащая дату написания, имя и фамилию автора письма (и соответственно его пол), место его жительства, часто — профессию. Остальные сведения о писавшем (возраст, социальное происхождение, семейное положение, уровень образования, отношение к религии и пр.) в большинстве случаев понятны из текста письма. В случае перепечатки текста из другого издания, в публикации указывался первоначальный источник. Важным обстоятельством является и то, что большая часть этих писем была направлена не в Комиссию по канонизации Царственных мучеников, созданную при Патриархии, а лично о. Александру Шаргунову, т. е. носила неофициальный характер и сохраняла все жанровые особенности частной доверительной переписки. Даже при беглом анализе социального, полового и возрастного состава авторов текстов бросается в глаза тот факт, что это преимущественно жители крупных и средних провинциальных городов с достаточно высоким образовательным уровнем (по большей части это люди со средним специальным образованием, хотя значительная доля авторов писем — лица интеллектуального труда с высшим образованием). Информантов из сельской местности несравненно меньше, и они представлены в основном сельской интеллигенцией (крестьян среди писавших незначительное число, хотя встречаются потомственные казаки, чьи предки служили в казачьих частях царской армии). Однако это не дает достаточного основания утверждать, что почитание Царственных мучеников носит социально обусловленный характер, скорее в данном случае социальная обусловленность вызвана спецификой исследуемого материала, самой формой свидетельства явленного чуда — письмо незнакомому человеку, священнику требует от пишущего достаточно высокого образовательного уровня, необходимого не только для рефлексии по

поводу случившегося и интерпретации его в историческом и религиозном контексте, но и определенного уровня развития личности, осознающей свою общественную ответственность и значимость, чтобы гласно свидетельствовать о факте чуда. Наконец, это требует умения и привычки связно излагать свои мысли в письменной форме (и первое, и второе, и третье не часто встретишь у крестьян, даже получивших в советское время среднее образование). Географически культ Царской семьи охватывает все регионы России (достаточно много текстов из промышленных городов Урала и Сибири — Екатеринбург, Ижевск, Тюмени, Тобольск и др.), хотя значительная доля текстов принадлежит жителям Москвы (где культ Царской семьи начал развиваться раньше и интенсивнее). Встречаются письма от русских, проживающих в других регионах бывшего Советского Союза (например, в Абхазии) или переехавших из них в Россию, а также от украинских и (в меньшей степени) белорусских респондентов. Есть единичные свидетельства из Болгарии и Сербии. Наиболее любопытной и значимой представляется половозрастная характеристика информантов: примерно две трети из них — это работающие женщины среднего и старшего возраста, имеющие детей (а часто — и внуков), больных и немощных родителей, но не всегда имеющие мужа и способных помочь родственников-мужчин. В профессиональном плане женщины представлены специалистами среднего и низшего звена с невысоким социальным статусом и заработком. Среди мужчин преобладают люди с высшим образованием, нередко интеллектуальных и творческих профессий, достаточно молодого (студенты, аспиранты, молодые священники) и среднего возраста, в основном семейные или стремящиеся иметь полноценную семью и детей. Практически все авторы писем осознают себя верующими, православными людьми, хотя и с различным уровнем воцерковленности и разным отношением к религии в советском прошлом. Важно отметить высокую экспликацию национальной принадлежности в большинстве писем от русских респондентов и ее отсутствие в текстах других славян (неславян среди авторов писем только двое — православные датчанин и американка, принявшие православие под влиянием русской культурной традиции).

Если говорить о генезисе весьма сложного комплекса представлений о Царственных мучениках в современном массовом сознании, то в его формировании отчетливо видны три составляющие: во-первых, собственно народная традиция, по своей типологии, набору мотивов и сюжетов, декларируемой системе ценностей, восходящая

к традиционному народному культу святых; во-вторых, официальная церковная позиция (влияние которой на формирование народного варианта данного культа мы в данной статье лишь констатируем); и в-третьих, это упомянутая выше «державная» модель «русской идеи», отдельные элементы которой влияют на народный культ Царских мучеников.

Одно из основных отличий народного варианта культа от церковного — в том, что это в основном и прежде всего культ царя Николая II и лишь во вторую очередь — царской семьи, обычно выполняющей роль молчаливого эскорта царя (лишь в самые последние годы начинающей приобретать в глазах народа дискретные черты). Такая ситуация сближает народный вариант культа с «державной» интерпретацией фигуры последнего русского самодержца, приоритетом для которой также является почти исключительно личность самого царя, приобретающая черты сакрального героя. Однако если в последнем случае фигура царя наделяется главным образом «государственными» функциями и вписывается в масштаб мировой истории, то в народной трактовке актуализируются прежде всего человеческие качества Государя, а сам он, аналогично другим святым народного культа (и прежде всего — Николаю Угоднику), предстает в роли народного заступника, защитника «униженных и оскорбленных», «отца отечества», «хозяина земли Русской» (как он сам обозначил свой статус в переписном листе). Об этом свидетельствуют как записи начала 1990-х гг., когда народное восприятие еще не испытывало влияния позиции церкви, так и тексты, относящиеся уже ко времени, непосредственно предшествующему канонизации.

Исследуемые тексты тематически можно разделить на три общие группы: рассказы о сновидениях, в которых происходит явление царя (или членов царской семьи) герою сна (обычно совпадающему с рассказчиком); рассказы о чудесах, произошедших лично с респондентом (его родными или друзьями) по молитве, обращенной к Царственным мученикам; рассказы о почитании икон Царственных мучеников, календарных дат, связанных с ними (дней рождения и ангела, восхождения на престол, отречения и расстрела), и мест их почитания (например, места, где стоял Ипатьевский дом). Не вдаваясь в психологию (или религиозную природу) сновидений, мы рассматриваем рассказы о них, равно как и рассказы о чудесах, одинаково в качестве нарративов, текстов, содержащих фрагменты «царского» культа. Отметим, однако, что если ситуации, возни-

кающие в сновидениях, отражают действительность опосредованно, символически, моделируясь сознанием и внутренними потребностями респондента, видевшего и истолковывающего этот сон, то в рассказах о чудесах ситуации, в которых респондент и его близкие обращаются к помощи Царственных мучеников, складываются в реальной, действительной жизни и обуславливаются внешними обстоятельствами, от которых зависит судьба человека. Соответственно этому не совпадает круг проблем, актуальных для тех и других текстов. Рассказы о сновидениях сосредоточены по большей части на важных для человека, но умозрительных и глобальных проблемах: осознании собственного Я и личностной полноценности, судьбе нации, обретении страной национального лидера, преодолении разобщенности социума и др. В рассказах о чудесах отражены сугубо конкретные, актуальные проблемы, с которыми сталкивается каждый человек в текущей жизни: здоровье — свое и близких, поиски средств для пропитания, работа, жилье, дети — и возникающие в связи с этим бытовые и социальные проблемы, разрешить которые самостоятельно человек оказывается не в силах. Несмотря на очевидную разницу в наборе и уровне проблем, тексты и первого, и второго рода связывает одна общая тема — глобальная тема власти и системного кризиса коммуникации с ней как отдельной личности, так и общества в целом.

Ключевым для анализа проблемы «власть — общество» можно считать сам образ Николая II как сакрального вождя, возникающий в рассказах о сновидениях, — это образ, вызывающий безусловное доверие, а с его явлением у респондента связываются такие эмоции, как радость, чувство спокойствия, надежности, уверенности, защищенности, ощущение, что все будет правильно, ср.: «...во сне увидела убиенного Императора Николая Александровича... В нем были спокойная уверенность и высшая мудрость глубочайше верующего в Бога человека» (Чудеса 3, 163); «Так с ним было легко, просто и все понятно. Говорил он с такой любовью, и так с ним было хорошо и спокойно!» (Чудеса 4, 161); «Я смотрела на Царя и Царицу, и у меня на душе стало так спокойно» (Чудеса 4, 177). Женщина, впадшая в сильное уныние, «увидела во сне Государа Николая Александровича и отрока Алексия... Они так спокойно и уверенно, как бы утешая ее, смотрели на нее, что она почувствовала, как ее сердце, изнемогавшее от отчаяния, наполняется надеждой» (Чудеса 2001/1, 83). Женщина, находившаяся в состоянии депрессии, видит сон, в котором она проваливается в непроходимое

болото. «И тут я стала громко кричать: „Царь Николай, помоги мне грешной!“ И после этого я почувствовала чью-то крепкую руку, которая мне помогла перебраться на другую сторону. Я проснулась. На душе была такая радость, что депрессии как будто не было» (Чудеса 4, 178) и т. д.

Одним из ключевых понятий, связанных с лейтмотивом защищенности и повторяющихся в описаниях сновидений, является понятие отцовства, а само отношение, возникающее между человеком и царем в рамках сна, воспринимается как отношение сына (дочери) и доброго, любящего и мудрого отца. Ср.: «И пронзил все существо этот многих поражающий взгляд с фотографии Царя — живой! Очень родной, понимающий, знакомый, отцовский. И возникло давно утраченное ощущение защищенности...» (Чудеса 4, 138); «Как-то Государь во сне утешал меня по-отечески, на сердце стало спокойно и радостно. И Царевич Алексей был рядом. Чувствовалось, что они близкие, родные и любящие» (Чудеса 5, 231); «Снял фуражку, Государь пригласил меня сесть к столу... И, увидев Государя, я испытал необыкновенное чувство его отеческой любви ко мне. Именно отеческой. При этом мое сердце исполнилось сыновней любви к Государю...» (Чудеса 2001/1, 199); «„Государь, Государь“, — повторяла я во сне. Какое, оказывается, это красивое и сильное слово, очень похожее на слово „отец“» (Чудеса 4, 220). «И вдруг я сама увидела Царя... От него исходило такое доброжелательство, что мне захотелось пожаловаться ему... Он встрепенулся живо и принялся меня успокаивать. Потом, через небольшую паузу, добавил, волнуясь, с непередаваемой интонацией отеческой заботы и мягкого вразумления: „Не греш!“» (Чудеса 4, 253) и др. Эта же тема отцовства контрапунктом проходит и через многие рассказы о чудесах. Например, женщина, испугавшаяся мчащейся на нее машины, стала молиться Царственным мученикам. «Вдруг слышу, как будто внутренний голос мне говорит: „Дочка, не бойся. Стой здесь, она тебя не достанет“. Голос был добрый и спокойный, и я сразу же успокоилась. Мне даже на какой-то миг показалось, что справа от меня стоит Царь Николай II...» (Чудеса 3, 207). Мотив царя-отца, обретения отца, отцовского покровительства, «крепкой руки», на которую можно опереться в трудную минуту, возникает на фоне ощущения личного и национального сиротства, разрушенных родственных и социальных связей в обществе.

Важно подчеркнуть, что эмоциональной и зрительной доминантой подобных сновидений является лицо самого царя и его

взгляд, в описаниях которого повторяются три основные темы — свет, радость и любовь. Ср.: «...в неизъяснимом свете мне предстал... Николай II... Его лик был очень радостным, голубые глаза, сияющие глубокой любовью, русая бородка... А вокруг все пространство заполнено золотым светом...» (Чудеса 4, 133); «Взгляд у него был очень выразительный, полный любви и заботы» (Чудеса 4, 159); «Вижу ясно только его лицо: лучистое, доброе, как на известной фотографии... и слышу его неповторимый приветливый голос» (Чудеса 4, 163); «Это лицо сияло такой пронизывающей любовью, дышало такой чистотой и радостью, что никогда и нигде за свои 38 лет, ни у одного земного человека я не видел» (Чудеса 5, 90); «Он смотрит на народ с любовью: лицо его спокойно и излучает мир» (Чудеса 1, 80–81); «Государь Император Николай повернул свой лик ко мне. Именно лик, ибо такого света и такой любвеобильной улыбки никогда не видел. Весь лик Государя излучал необикновенный свет» (Чудеса 5, 99) и т. д.

Принципиальным для интерпретации мотива царского лица является сопредельный мотив узнавания его лица, который в рамках сновидения или чудесного явления может проявляться двояко. В первом случае этот мотив решается в рамках народного культа святых — человек получает помощь от святого, не зная, кто он такой, а позже случайно видит его икону, узнает на ней своего спасителя и понимает, от кого он получил эту помощь (в частности, постоянный мотив в рассказах о Николае Угоднике). В одном из писем женщина рассказывает, как Николай II спас ее от самоубийства (случай относится к советскому времени, когда облик царя еще не был широко известен). Оставшись без работы и жилья, женщина решила покончить с собой, бросившись под электричку. Ее удержал от этого поступка неизвестно откуда взявшийся военный «в старенькой гимнастерочке». Сразу после этого он исчез. «Тогда я, конечно, не узнала, кто это мог быть...» Двадцать лет спустя женщина купила календарь с изображением династии Романовых. «Вдруг неожиданно для себя я увидела того военного, который стоял передо мной на платформе Савеловского вокзала двадцать лет назад. Это был Царь-батюшка!» (Чудеса 5, 64–67). Другой человек во сне разговаривает с одной из великих княжон, не зная, кто именно перед ним. «А через полгода я впервые увидел в газете „Русский вестник“ фотографию Царской Семьи и, к своему величайшему удивлению, узнал Царевну, соизволившую разговаривать со мной» (Чудеса 4, 171).

Во втором случае мотив узнавания царского лица в большей степени соответствует психологической природе сновидения: человек никогда не встречал изображения царя (или членов его семьи), но увидев его во сне, сразу узнает его, понимает, кто именно перед ним. Двенадцатилетняя девочка из Смоленской области в 1958 г. увидела во сне Николая II. «Он ласково смотрел на нее и сказал что-то хорошее, но что именно, она не помнит. Поутру девочка рассказала сон своей бабушке, „что видела Бога как Царя“, в старой русской военной форме. „Откуда ты знаешь, что это был царь? Можно подумать, ты царя в жизни видела!“ — спросила бабушка». Девочка никогда не видела изображения царя, но ответила, что «именно таким его и представляла» (Чудеса 2001/1, 60). Священнику из Молдавии приснилось, что он молится перед иконами иконостаса своего храма. «Среди привычных, хорошо знакомых ему икон он увидел новую, с которой, как живой, обратился к нему изображенный на ней святой. Хотя он раньше никогда не видел этого святого, но сразу узнал его, как это иногда бывает во сне. [Это был Николай II. — *Е. Л.*]» (Чудеса 1, 70–71).

Доминантный мотив лица (узнавания, вспоминания лица) царя в рассказах о сновидениях, безусловно, связан с общей темой потери, поисков, обретения личностью своего лица (которое и является репрезентацией личности), потери и обретения личностной, национальной, социальной идентичности. Для обретения собственного лица человеку и обществу необходимо соотнести себя с лицом, которое воспринимается как национальный символ, ощущать свою причастность с ним, что несомненно восходит к традиционной потребности русского общества ощущать свою принадлежность к некоему символическому целому, которое воплощается в фигуре национального героя. Для благополучного самоощущения общество должно осознавать себя как «совокупность равных в своей принадлежности к нему [к символическому целому. — *Е. Л.*] и сплоченных этим равенством»⁶. Добавим, что «совокупность равных и сплоченных этим равенством», на которую указывает Дубин, находится в том же положении по отношению к некоему центру, что и дети по отношению к своему отцу, в символической роли которого и выступает Николай II. Эта потребность в обретении национального объединяющего лица, «отца отечества», образно зашифрованная в сновидениях о царе, предельно четко эксплицирована в объяснении одного из респондентов, почему он добивается канонизации царя: «Я очень молюсь, чтобы прославили царя. — Я

смогу почувствовать себя русским в своей стране. Мне легче будет... я этим утвержусь в том, что я живу в России, а не где-то в колонии» (Чудеса 2001/1, 172).

Еще одним постоянным мотивом, связанным с поисками утраченной идентичности, является внешний облик Николая II (в ряде случаев — других членов его семьи — царевича Алексея и великих княжон, гораздо реже — царицы Александры Федоровны) в сновидениях. Важно подчеркнуть, что он стереотипен и почти неизменен в рассказах, полученных от совершенно разных респондентов. В большинстве случаев царь интерпретируется как воин, солдат, военный и описывается как человек средних лет в форме русской армии. В ряде текстов подчеркивается, что это походная, полевая (а не парадная), простая, скромная, старая, солдатская или офицерская форма, иногда — без знаков отличия. Ср.: «...стоит сам Государь в офицерской форме царской армии, с погонями...» (Чудеса 1, 74); «...я увидел... Государя в военной, солдатской форме и в фуражке, причем правая рука его была на перевязи, как бы раненая» (Чудеса 2, 10); «Государь в своей военной форме, но без знаков отличия и наград» (Там же, 73); «Он... был одет в скромный френч, то есть предстал именно таким, каким мы видим его на фотографиях после отречения» (Чудеса 3, 163); «Царь-мученик, одетый в походную военную форму, припорошенную пылью...» (Чудеса 4, 149); «Царь... был одет в военно-полевую форму без головного убора...» (Там же, 159); «Государь по-военному подтянут, в кителе, но без знаков отличия...» (Там же, 163); «Меня поразила простота их одежды. Царь Николай был в зеленой полевой форме, а Александра Федоровна в белом простом платье» (Там же, 177); «Царь был одет в простую полевую форму...» (Там же, 252); «Передо мной стоял военный [т. е. Николай II. — Е. Л.] в старенькой гимнастерочке, она была такая старая, изношенная, чувствовались невидимые заплаточки, но такая чистая — неземной чистоты» (Чудеса 5, 65); «Николай II в форме полковника, но без головного убора...» (там же, 89; заметим, что в реальности Николай II имел именно чин полковника); «На нем — военная форма защитного цвета. Френч — без знаков отличия и наград — застегнут на все пуговицы» (Там же, 99); «Одет он был в старую русскую форму, как в царской армии, с орденами. Был он с бородой и русыми волосами, очень русским лицом» (Чудеса 2001/1, 60). Сходным образом (как отрок в военной форме) описывается в сновидениях и царевич Алексей, который часто предстает вместе с отцом: «...увидела во сне Государя Николая Александровича и от-

рока Алексия, стоящих в военной форме» (Чудеса 1, 89); «Они [царь и наследник. — Е. Л.] облечены в походные мундиры и подпоясаны ремнями» (Чудеса 3, 87); «Царь Николай II в военной казачьей форме, а слева — Царевич Алексей в военной форме» (Там же, 207–208); «...стоят Государь и Царевич Алексей. Оба в военной полевой форме» (Чудеса 5, 230–231) и т. д.

Иконографически эти описания вполне определенно восходят к нескольким наиболее известным изображениям Государя (в частности, к известному портрету Серова, фотографиям царя и наследника в военной форме времен Первой мировой войны и др.), что часто отмечают и сами респонденты. Однако это не объясняет того факта, что из всех существующих изображений Николая II были отобраны массовым сознанием и стереотипно закреплены именно эти, подчеркнута лишённые какой-либо «державности» и связанные с его защитной функцией как военного, офицера русской армии. Более того, — в исследованных текстах нам встретилось всего лишь одно (!) сновидение, в котором царь изображался как самодержец, с символами императорской власти (мантия, императорская корона, скипетр и держава), хотя портреты и фотографии подобного рода известны во множестве. Практически единичны тексты, в которых вообще эксплицируются какие-либо государственные атрибуты. Ср.: «Император Николай II в военном мундире, сидящий на троне...» (Чудеса 4, 186); «Мне привиделся Государь, сидящий верхом на белом коне и держащий в правой руке развевающийся трехцветный Российский флаг...» (Чудеса 3, 136).

Вторым по частотности стереотипом Николая II в исследуемых текстах является его воплощение в образе православного священника (что заведомо ни к каким фотографиям и портретам восходить не может). Ср.: «...тут ко мне подошел священник с очень добрым лицом, в одеянии голубого (Богородичного) цвета... Это был Государь Николай Александрович» (Чудеса 4, 156–157); «...на мосту стоит Царь-мученик Николай II в одеянии священника... у него в руках была чаша со Святыми Дарами» (Там же, 157); «...он благословляет народ. Он благословляет его обеими руками. Я удивилась: почему это обеими? — потом я выяснила, что это архиерейское благословение» (Чудеса 1, 81); «...вижу во сне св. Царя-Мученика Николая и моего сына, подбегающего к нему под благословение. Думаю, как же Царь благословляет, если он не священник? — а сама тоже встаю перед ним на колени с земным поклоном» (Чудеса 3, 93); «И Государь встает... и все подходят к нему под благословение, а он благо-

словляет, как священник» (Чудеса 5, 200); «Священник находится справа от Царских врат и благословляет подходящих к нему... Я вдруг вижу, что священник этот — Государь Император Николай II. Он в пасхальном облачении...» (Чудеса 3, 154) и др.

Наиболее характерные репрезентации Николая II в рассказах о сновидениях — священника и военного — связаны с наиболее важными функциями, которыми он наделяется в этих текстах — коммуникативной, пастырской и защитной. При этом коммуникативную функцию царя для нарративов этого рода по частотности и по смыслу можно считать первостепенной, поскольку она снимает тот «принципиальный разрыв между горизонтальным и вертикальным измерениями — массой и властью», о котором говорилось выше. Самая распространенная ситуация, в которой выступает Николай II в этих снах, — это ситуация разговора, общения с «простым» человеком (тем, кому снится сон), разговора на равных, при котором личность «маленького» человека уравнивается с личностью самого царя и происходит символическое возвращение человеку чувства полноценности, личной идентичности, которой он лишен в реальной жизни: «Царь же мученик Николай II явился мне во сне и мы общались как бы на равных, разговаривали о моей жизни. Я почувствовала его полное понимание и сочувствие в сложившейся ситуации» (Чудеса 2, 85).

Характерно, что в рамках сна проявляется заниженная самооценка человека — он часто видит себя плохо одетым (рваные джинсы, растрепанные волосы, рабочая или домашняя одежда), не достойным того, чтобы предстать пред очи такого высокого лица, смущается вниманием царя, направленным лично на него, но царь снимает это чувство неловкости, восстанавливая паритет между собой и «простым» человеком. Ср.: «В купе Государь, я сразу же узнаю его... Я не помню, о чем говорит Государь, только у меня осталось ощущение, что это что-то весьма важное, поэтому я все время думала, что я здесь лишняя, и должна уйти... Это смущало меня, и я снова обратилась к Государю, говоря, что мне, по-видимому, нельзя здесь находиться, на что Николай Александрович спокойно ответил: „Мы ведь уже договорились, что вам можно здесь присутствовать“» (Чудеса 4, 163–164); «Вошел в дом, и тут увидел всю царскую семью. Они стояли у окна. Молча Государь жестом руки велел мне войти. Государыня пригласила попить чаю. Я сказал: „Можно я здесь у печки посижу“. Мне разрешили. Вот так я сидел и разговаривал с ними» (Чудеса 4, 170).

Важно подчеркнуть, что в сновидениях этот разговор царя и «простого» человека часто носит характер учительства, объяснения, наставления, которое может касаться личной судьбы человека (например, болезни ребенка), но обычно связан с глобальной судьбой России, ее прошлого и будущего. Учительская функция царя в сновидениях связана с упоминавшимся мотивом узнавания, но только уже не зрительного, а ментального — узнавания как познания истины. Ср.: «Присев за стол вместе с Государем, я удостоился довольно длительной беседы, большая часть которой в настоящее время сокрыта от меня... Затем в беседе я спросил Государя... „Ведь это очень тяжело и страшно погибать, когда при тебе убивают твоих детей?“ На это Государь ответил: „Это в вашем, земном разумении очень тяжело. На самом деле это — мгновение, и мы все вместе предстали пред Христом“... Но вслед за этим Государь дал мне понять, на самом деле происходило гораздо страшнее, чем мы себе представляем...» (Чудеса 2001/1, 200) или: «Я сел у прохода... и окликнул Государя. Он обернулся ко мне и спросил: „Вы что-то хотели узнать?“ Я же ответил: „Государь! Вы зря казаков использовали в качестве жандармов. Вот в народе смута и началась!“ Он же как-то с укоризной качнул головой: „Вы очень многого не знаете. Очень“. Я же в темноту комнаты сказал: „А как мне узнать?“ И вдруг оттуда выходит одна из Царевен с шалью на плечах и говорит мне: „Хотите, я с Вами поговорю?“ Мы с ней сидели и разговаривали до тех пор, пока в окнах не рассвело» (Чудеса 4, 171).

Часто в сновидениях этот мотив учительства повторяется в рамках разговора царя не с отдельным человеком, а с целым народом в каком-то общественном месте — на площади, на поляне, в церкви, на улице и пр. Ср.: «Огромная городская площадь, много народу... царь-мученик... обходит народ: от одной группы к другой, ведя не спеша о чем-то тихие беседы» (Чудеса 4, 149). В некоторых текстах мотив учительства явно ассоциируется с мессианским приходом Христа. «Вижу длинный пустой стол. За столом сидят очень грустные понурые люди. Я смотрю на них с жалостью и думаю, что им сказать... и чувствую, что сама не могу сказать, как надо. Тут меня разворачивают, и я вижу перед собой Царя Николая... Он шел с восточной стороны, почему-то я это сразу отметила. В руках у него была книга — Евангелие... Я говорю с радостью этим людям: „Вот кто вам все объяснит“» (Чудеса 3, 159). Однако народ не всегда оказывается готов воспринять и понять обращенные к нему слова царя: «По всему виду мы поняли, что

Государь будет говорить. Но первые же его слова были заглушены свирепой толпой за окном... Они так свирепствовали, что заглушали каждое слово Царя. Но Его Величество Император спокойно и уверенно говорил, не обращая на них внимания. Он давал понять, что все, что он говорит, не теряет смысла, даже если мы не слышим» (Чудеса 4, 168–169). В нескольких снах мотив учительства царя выражен буквально — царь выступает в роли педагога, ведущего занятия с учениками. Ср.: «Мы входим и видим, что там стоят скамейки друг за другом, на них сидят дети и что-то читают. Когда мы вошли, два мальчика подбежали к Николаю II. Он их нежно обнял и сказал нам: „Это мои любимые ученики“» (Чудеса 4, 177).

Учительская, коммуникативная функция Николая II, просвещающего свой народ, объясняющего ему истину, находит свое закономерное продолжение в его пастырской функции и воплощается в образе царя-священника, исповедующего, благословляющего и причащающего свой народ. Соответственно сквозная тема отцовства царя в ряде снов принимает характер духовного отцовства царя-пастыря, для которого народ выступает в качестве его духовного чада, нуждающегося в наставлении и окормлении. Характерно, что явление царя в образе священника в сновидениях часто бывает связано с алтарем как сакральным центром храма: «Справа от алтаря стоит возвышение с тремя ступеньками, а на нем красивое кресло, наподобие архиерейского. Царь Николай садится на него, а я у его ног села на ступеньку. Государь ласково смотрит на меня и спрашивает: „Расскажи, как подвизаешься“. А мне вдруг так стыдно стало, я голову нагнула, боюсь посмотреть на него... Тихо так отвечаю: „Утренние и вечерние молитвы читаю, Евангелие... А от грехов все никак не могу избавиться...“» (Чудеса 5, 200) или: «И вот однажды мужу снится сон, как будто мы с ним стоим в храме, и из алтаря выходит Царь Николай II. Смотреть на него было трудно — от него исходило такое сияние, что глазам было больно. Он держал в руках Чашу и причащал, мы с мужем стояли в стороне. Царь, обращаясь к нам, спрашивает: „А вы почему не подходите?“ — „А мы не готовы, и совсем недавно причастились“. — „Я благословляю“, — сказал он и причастил нас» (Чудеса 3, 105). Из этих и других текстов очевидно, что рассмотренная Б. А. Успенским взаимозаменяемость царя и первосвященника во многих сакральных позициях⁷ вполне характерна и для народного культа святых. Чаша со Святыми Дарами как атрибут царя-священника в некоторых снах, причастие, которое получают из рук царя герои сна, не могут не ассоциироваться с общей

идеей со-причастия «совокупности равных и сплоченных этим равенством» членов общества его вождю, который в этой ипостаси предстает духовным, сакральным лидером своего народа. Таким образом, восстановление разрушенной религиозной идентичности личности происходит через обретение символического духовного отца в лице Николая II.

Следующий круг мотивов, характерных для рассматриваемого культа, связан с собственно властными функциями царя как верховного правителя и касается глобальной «коммуникативной неудачи», которая возникает у членов общества при общении с институтами государственной власти. В наибольшей степени эта тема получила свое отражение в рассказах о чудесах, совершаемых по молитвам к Царственным мученикам, но и в снах она возникает нередко. Суть «коммуникативной неудачи» заключается в потере человеком своей социальной идентичности: в глазах самых разных социальных институтов, репрезентируемых чиновниками, перед которыми предстает человек, его личностная идентификация выражается только совокупностью определенных справок и «бумажек», без которых человек в глаза власти обезличивается (по пословице «без бумажки ты букашка...»), предстает существом без лица, коммуникация с которым со стороны власти автоматически прерывается. В результате вся жизнь человека (получение медицинской помощи в случае болезни, получение пенсии, квартиры, прописки, возможность поступить в институт, получить отсрочку от армии, надеяться на справедливое решение своего дела в суде и т. д.) нередко зависит от того, сможет ли человек заставить власть восстановить коммуникацию с ним и добиться от нее решения своей проблемы (почти всегда абсолютно обоснованной, которую власть обязана решить в силу своих же собственных законов). Единственный способ, с помощью которого «маленький человек» (у которого нет «связей», административных ресурсов и денег, чтобы дать взятку) может это сделать, — это апелляция к верховному вождю через голову государственных институтов.

Как показывают социологические исследования, власть в глазах русского общества традиционно распадается на два уровня — во-первых, это обезличенная власть различных социальных и государственных институтов (суд, прокуратура, милиция, министерства и ведомства, начальство в учреждениях и т. д.), представленная чиновниками разных уровней, с которыми непосредственно сталкивается рядовой человек; и во-вторых, это верховная власть, ре-

презентируемая неконкурентной фигурой вождя (царя, президента и др.). При этом верховная власть в лице вождя осознается обществом не как еще одна, наиболее высокая ступень иерархической лестницы, а как самостоятельный элемент, находящийся вне досягаемости и над остальными социальными институтами, способный изменять или вовсе отменять их решения. Как верно отметил Борис Дубин, «структура общества в России фиксирует принципиальный разрыв между горизонтальным и вертикальным измерениями — массой и властью. Больше того, для массового сознания вождь воплощает в себе не столько дифференцированную власть (по модели руководителя, начальника), сколько *никем не контролируемую управу на власть, возможность экстраординарного ее упразднения* (по типу гоголевского „ревизора“)»⁸.

В рассказах о сновидениях и чудесах по молитвам к Царственным мученикам царь как раз и выступает в роли такого «ревизора», той самой «управы на власть», способной экстраординарно упразднить ее несправедливое решение, восстановить и нормализовать коммуникативные связи между человеком и властью, обретая статус «скорой социальной помощи». Ср.: «Я знала, что нам не должны дать жилье, нас даже не ставили на очередь, потому что у нас не было 10 лет прописки в Санкт-Петербурге... И мне пришла мысль, что ведь Царь Николай II — наш Царь, и другого у нас в России нет. И что он как Царь может дать своим подданным жилье! И я со слезами, своими словами, как получалось, начала просить его о милости перед его портретом... И вот в скором времени... нам как-то легко и просто выделили в нашем поселке „Песочный“ три комнаты! И я знаю, что все это было нам дано по молитвам нашего батюшки Царя Николая II» (Чудеса 5, 143). В другом случае женщина просит в беседе заменить испорченное удостоверение ее брата об инвалидности, из-за которого он не мог получать полагающиеся ему льготы, но получает отказ. Через некоторое время она снова повторяет попытку. «Пришла в собес, села около пустого стола, который мне указали, и стала ждать инспектора. На душе тревога и безнадежность... И вдруг... я с остротой поняла, кому я должна молиться! Царственным мученикам! Называя их по именам, я стала горячо просить их о помощи... Пришла инспектор. Ее строгий вид поначалу напоминал о каменной стене. На мою просьбу она ответила, что удостоверения они „в принципе не меняют“. На я с какой-то непостижимой надеждой опять просила... Я чувствовала, что была не одна, у меня была поддержка. Инспектор смягчилась, достала документы и заполнила

дубликат. Когда она участливо попросилась со мной, я ушла с ощущением происшедшего чуда. Мне не так был дорог полученный документ, как эта поразительная близость помощи Божией и святых» (Чудеса 3, 180–181) и др. Таким образом, царь не просто как «ревизор» отменяет решения чиновничьей власти, но и в качестве сакрального вождя переводит коммуникацию с обезличенного уровня «человек — чиновник» на личностный уровень «человек — человек», восстанавливая социальную идентичность человека. И это пробуждение в представителе власти (напоминающем каменную стену) человеческих чувств воспринимается как настоящее чудо, возможное только при содействии святого царя.

Наконец, еще один из наиболее частотных мотивов, связанных с почитанием царя, связан с универсальной функцией защиты человека и народа от опасности. Явление царя в сновидениях часто бывает сопряжено с мотивом опасности, которой человек подвергается во сне, нападения на него некой злой силы, часто имеющей символическое воплощение в облике некоего страшного чудовища, зверообразного, черного существа, репрезентирующего враждебность окружающего мира и общей уровень тревожности и страха, сохраняющийся в обществе. Царь выступает в качестве защитника своего народа от всевозможного зла (напомним, что образ царя как военного, офицера — один из наиболее устойчивых в сновидениях), помощи человеку в чрезвычайных обстоятельствах, что функционально входит в круг патерналистских обязанностей «отца отечества», в роли которого выступает Николай II. В одном из сновидений (респондент — женщина из Курской области, сон относится к 1997 г.) героиню сна вместе с другими людьми не пускает к выходу из разрушенного дома, где они оказались, некое огромное чудовище. «Я думаю: „Как же нам быть, ведь надо выходить!“ И вот около меня я вижу большую палку. Я взяла ее и со словами: „Молитвами Святого благоверного Царя Николая II уйди, чудовище, мучающее нас“ — этой палкой пробила ему голову» (Чудеса 3, 138).

В ряде случаев отцовское покровительство царя может в сновидении воплощаться опосредованно, например, в образе покрывания/укрывания человека царской шинелью. Ср. рассказ женщины, тяжело заболевшей воспалением легких в момент, когда никого из близких не было рядом (это произошло в мае). Помощи ждать было неоткуда. Очнувшись утром, она увидела, что поверх одеяла накрыта чем-то. «Офицерская старинная шинель с орлами! Господи! От-

куда?! В кресле сидела девочка лет семнадцати и тихонько читала чудным грудным голосом акафист святителю Николаю... Конечно это я брежу! Но почему-то спрашиваю: „Откуда такая странная шинель?“ — „Папина“, — ответила она. — „А ты кто?“ — „Мария“. — „Какая?“ — „Сестра милосердия“» (ср. стереотипное изображение в снах царских дочерей в образе сестер милосердия, что соотносится с фотографиями времен Первой мировой войны). Девушка подала больной теплого молока и сказала: «Ты сегодня выздоровеешь окончательно. Папа сказал. Сегодня у него день рождения, а послезавтра именины...» (Чудеса 2001/1, 228–229). Имя «папы» в рассказе не называется, а вычисляется через ряд знаковых деталей — офицерскую шинель царского образца, имя девушки, совпадающее с именем одной из царских дочерей, ее воплощение в образе сестры милосердия, наконец, через сочетание дат дня его рождения и именин — 19/6 мая (в день Иова Многострадального) — день рождения Николая II, а 22/9 мая, в день святителя Николая, — царские именины.

Защитная функция царя-воина в сновидениях часто перерастает в глобальную функцию демиурга, претворяющего хаос в космос, национального вождя, организующего свой народ. В сновидениях такого типа явлению царя предшествует картина разрухи, всеобщего раздора, посреди которого он появляется для того, чтобы уничтожить хаос и восстановить порядок, а разрозненную и потерявшую себя толпу превратить в общество, в народ. Ср. весьма выразительное сновидение, относящееся к первой половине 1994 г. (и вероятно, навеянное событиями осени 1993 г.), где эта тема выражена с наибольшей отчетливостью: «Приснилось мне какое-то страшное всенародное бедствие, может быть война, развалины какие-то, а на них мечущиеся толпы обезумевшего народа. И я почему-то знал, что не осталось у народа ни вождя, ни правителя, который мог бы встать во главе его и спасти его... И тут внезапно произошел какой-то чудный взрыв, словно явление из другого мира, и среди этих мечущихся в панике толп встал Государь Император Николай Александрович... И сразу же произошло чудесное изменение. Толпы народа перестали метаться, какое-то бодрое, уверенное настроение овладело ими, развалины стали разбираться... И посреди всего этого народного движения стоял Государь, как центр притяжения для всех этих разрозненных народных толп...» (Чудеса 2, 10–11). В другом сновидении, относящемся к концу 1980-х гг., женщина (45 лет, образование высшее) видит во сне апокалиптическое видение: «И вдруг начинается жуткое смя-

тение на небе: звезды падают, мелькают страшные молнии, мечутся ангелы по небу, полное смятение и хаос... Вдруг на фоне этого ужаса на небе появляется наш Император Николай II... Сначала Он появился далеко, потом начал приближаться, все увеличиваясь и увеличиваясь, постепенно закрывая собой весь ужас, царящий на небе». Женщина в письме заключает: «Теперь я глубоко верю, что наш Император закрывает собой нас от окончательной гибели, и его молитвами Россия еще как-то держится в этом мире зла и ужаса» (Чудеса 4, 186–187).

Исследуемый материал позволяет сделать вывод о том, что во-первых, в народном культе Царственных мучеников сложился определенный, вполне узнаваемый стереотип царя, наиболее часто воплощаемый в образах военного и священника, что связано с двумя наиболее важными патерналистскими функциями, приписываемыми Николаю II, — защитной и пастырской. Не вдаваясь в социологический анализ этих двух образов, укажем лишь, что, по опросам ВЦИОМ, современное общество отказывает в доверии фактически всем социально-политическим институтам, кроме армии и церкви, которые «становятся в общественном сознании опорными точками всей конструкции „воображаемого общества“»⁹.

Во-вторых, этот «народный» образ является антитезой образу «державного» царя. Если иконографической репрезентацией «державной» версии мифа о царе можно считать памятник Николаю II в с. Тайнинском работы скульптора Клыкова (бесстрастный и холодный самодержец со всеми атрибутами императорской власти, возвышающийся на престоле над народом), то «народная» версия, содержащая корпус представленных выше сюжетов сновидений и рассказов о чудесах, в противовес ему актуализирует не просто образ «добрého» царя, но, прежде всего, царя-отца, царя-пастыря и царя-защитника, воспитывающего, окормляющего и охраняющего свой народ. В народной версии мифа о царе он становится тем символическим лицом, сопричастность которому всех членов общества позволяет народу обрести потерянную идентичность, восстановить разрушенные и утраченные коммуникативные связи на всех уровнях — от родственных до социальных и общенациональных.

Принятые сокращения

Чудеса 1 — Чудеса Царственных мучеников. Вып. 1. М., 1995.

Чудеса 2 — Чудеса Царственных мучеников. Вып. 2. М., 1997.

Чудеса 3 — Чудеса Царственных мучеников. Вып. 3. М., 1998.

Чудеса 4 — Чудеса Царственных мучеников. Вып. 4. К прославлению Царя-Мученика в России. М., 1999.

Чудеса 5 — Чудеса Царственных мучеников. Вып. 5. По молитвам святого царя. М., 2000.

Чудеса 2001/1–2 — Чудеса Царственных мучеников. Т. 1–2. М., 2001.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Успенский Б. А. *Historia sub specie semioticae* // Успенский Б. А. Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994. С. 50.

² Дубин Б. В. Семантика, риторика и социальные функции «прошлого». К социологии советского и постсоветского исторического романа // Дубин Б. В. Интеллектуальные группы и символические формы. М., 2004. С. 75.

³ Левкиевская Е. Е. Русская идея в контексте исторических мифологических моделей и механизмы их образования // Современная российская мифология. М., 2005. С. 175–206.

⁴ Базовые ценности россиян. М., 2001.

⁵ Ссылки на эти издания даются в тексте статьи. См. Принятые сокращения.

⁶ Дубин Б. В. К вопросу о доверии. Элементарные формы социальности в современном российском обществе // Дубин Б. В. Интеллектуальные группы и символические формы. С. 210.

⁷ Успенский Б. А. Царь и патриарх: харизма власти в России (Византийская модель и ее русское переосмысление). М., 1998.

⁸ Дубин Б. В. К вопросу о доверии. С. 211. (Курсив наш. — Е. Л.)

⁹ Там же. С. 209–210.

Проблемы идентификации текста

Типология Синодика — взаимоотношение текстов

Объединенные общей темой поминовения усопших, на Руси под названием Синодик бытовали три разных по содержанию, форме и функциональной направленности типа памятников письменности — Вселенский Синодик, Помянник и Помянник с синодичными предисловиями¹.

Первый тип — Вселенский Синодик — представляет собой часть «Чина в неделю православия», составленного в Византии в 843 г. на основании протоколов VII Вселенского собора в память борьбы над иконоборцами и читавшегося с тех пор в соборных церквях с архиерейским служением в первую неделю Великого поста. Он содержит: 1) Пролог, или Предисловие, в котором выражается благодарение Богу за торжество православия; 2) Краткое изложение догматов православной веры; 3) Провозглашение вечной памяти умершим поборникам православия и многолетия живым; 4) Анафематствование еретических учений и их проповедников. Общая тенденция его развития на Руси — изменение состава памятника путем дополнения двух последних составных частей в связи с событиями русской и мировой истории.

«...Появление Чина Православия в Киевской митрополии подтверждается „Повестью временных лет“, сообщающей под 1108 г. о внесении в Синодик по инициативе Печерского игумена Феоктиста памяти преп. Феодосия Печерского... Ряд княжеских памятей в Троицкой книге, начинающийся с великого князя Владимира и благомудрой Ольги, „бабы его“ (л. 45), великого князя Ярослава Владимировича, князей-мучеников Бориса и Глеба (л. 45 об.), переходит в последовательное родословие князей Владимирского дома»².

Вторым типом Синодика является Помянник, включающий перечисление ряда имен лиц живых и умерших, поминаемых на цер-

ковных службах. В отличие от Вселенского Синодика, Синодики-Помянники не содержат анафематствований. Помянники существовали братские, т. е. монастырские, родовые, воинские. По времени поминовения, которое зависело от размера вклада, внесенного за поминаемого, Синодики-Помянники делились на «вечные» и «вседенники». В «вечные» записывали «на веки», «без выгладки доколе и монастырь стоит». Начальная часть Помянников, включающая поминовения церковных иерархов, великих и удельных князей, сходна с русской частью Вселенского Синодика. Помянник является ценнейшим историческим источником³.

Об употреблении Помянников в русской церковной практике известно по источникам начиная с XII в.⁴ Наиболее ранний из сохранившихся списков — «Вседенник святыя Богородица честнаго ея Рождества» (РГАДА. Ф. 381. № 141), относится к рубежу XIV–XV вв.

Третий тип Синодика, условно называемый «Синодиком — литературным сборником», включает помимо Помянника синодичные предисловия, доказывающие необходимость поминовения усопших. Этот тип Синодика — явление чисто русское и, более того, авторское.

Автором-составителем первой редакции Синодика с трехсловным предисловием был выдающийся русский просветитель Иосиф Волоцкий. Его руке и принадлежит древнейший список, в котором до нас дошла первая редакция, относящийся к 1479 г. (ИРЛИ. Оп. 23. № 52)⁵. Написан он был в период подготовки к последнему собору на еретиков, так называемых «жидовствующих» (1504), и явился своеобразным ответом преподобного на ересь антитринитариев, отрицавших спасительность заупокойных молитв и воскресение мертвых⁶.

Предисловия, отобранные Иосифом для Синодика, — это три церковно-учительных Слова. В первом из них говорится о спасительной силе «сих душеполезных книг» в «грозный день» Страшного суда: «Предисловие о усопших душах. Сия книги спасения и душеполезны суть, в них же написашеся хотящее и душам своим спасения и помощи...»⁷. Во втором Слове со ссылкой на Иоанна Златоуста проводится развернутое описание преемственности родового поминовения: тем, кто записан в Помянник, память «пребывает во веки... доколе мир Вселенная стоит...». Третье Слово обязывает игуменов и иереев поминать и тех, кто, представившись в нищете, не дал вклада на помин души. Соборное утверждение текстов трех-

словного предисловия как канонических, состоявшееся при освящении Большого Успенского собора в Москве в 1479 г., сделало эти тексты обязательными в пределах Московской митрополии.

В Синодике Иосифа Волоцкого после трех Слов и Помянника приведены дополнительные предисловия, заканчивающиеся вкладными записями князей Бориса Васильевича Волоцкого (ум. в 1494 г.) и его сына Ивана Борисовича (ум. в 1503 г.)⁸. Эти дополнительные Слова были приписаны к Синодику, по-видимому, вскоре после смерти Ивана Борисовича. Цель включения этих предисловий объясняется содержанием Слов, которые сам Иосиф определяет как «от многих малая о еже в вере усопших». Открываются они «Сказанием, имущим сведетельство от божественных писанин, о спасительных и душеполезных книгах, о сенанице и о повседневном поминании, како подобает нам о сих попечение имети и какова плъза бывает от сего живым же и умершим душам»⁹. Далее следуют статьи из Собеседований Григория Двоеслова, от Житий святых, от старчества. В словах Григория Двоеслова дается разделение согрешений на непрощаемые и те, что возможно искупить даже по смерти и спасти свою грешную душу: «Аще съгрешение по смерти непрашаема не суть, много можеть душам священное приношение спасения жертвы помощи ибо се множицею и самая душа явишася взыскующе».

На фоне политики секуляризации монастырских земель светскими властями при поддержке нестяжателей поначалу сам Иван III проявлял симпатии к еретикам и оказывал им поддержку. В такой сложной обстановке Иосиф Волоцкий, непримиримый обличитель ереси¹⁰, в своих полемических трудах обличающий монотеистов и нестяжателей, выступающих против его политики усиления идеологической власти, тесной связи со светскими властями и наращивания богатств и земельных угодий монастырей, и создает новый своеобразный памятник древнерусской письменности и культуры — Синодик с предисловиями.

Впадение в ересь считалось смертным, т. е. непрощаемым грехом, ведущим к гибели души. «Умер бо душею мертвый Алексей протопоп» — сказано об одном из начальников ереси в соборном постановлении 1490 г., процитированном в «Просветителе» Иосифа Волоцкого¹¹. Исходя из сложившейся социально-идеологической ситуации, можно выяснить причину того, почему текст «предисловий», включенных в Иосифов Синодик в период, когда шла подготовка к последнему собору на еретиков, начинается именно с

разделения грехов на непрощаемые и прощаемые. В Слове Макария Египетского об обретении лба языческого жреца, включенном в «предисловия», говорится, что на худшие муки обречены души христиан, имевших возможность познать Христа, но отвергшихся от него из-за гонений или впадших в ересь. Приверженцы ереси жидовствующих, по мысли Иосифа Волоцкого, являлись богоотступниками, следовательно, грех их был непрощаем, т. е. церковь не должна была и заботиться об их спасении. Нестяжатели во главе с Вассианом Патрикеевым не придерживались столь непримиримой позиции и были против казни еретиков, прямо осуждая самого Иосифа.

Неотъемлемой частью 1-й редакции Синодика является «Молитва о всех православных христианах от Адама до наших дней». История этого текста заслуживает особого внимания. Уже древнейшие из известных списков русских помянников, датируемые концом XIV — первыми десятилетиями XV в., в начале, перед списком памятей, обычно имеют предисловие, где в краткой форме записано общее поминовение усопших. Так, в пергаменном Синодике из Новгородского Лисицкого монастыря рубежа XIV–XV вв.¹² читаем:

Л. 2 об. Вседеньникъ с(вя)тыя Б(огоро)дца ч(е)стнаго ея Р(о)ж(де)ства.

Помани Г(о)с(под)и д(у)ша рабъ своихъ

Правовѣрныхъ ц(е)с(а)рь и ц(е)с(а)риць и правовѣрныхъ патрiархъ и митрополитъ и правовѣрныхъ князи рѹскихъ. Правовѣрныхъ архип(и)с(ко)пъ и еп(и)с(ко)пъ.

Помани Г(о)с(под)и д(у)ша рабъ своихъ

Л. 3 Архип(и)с(ко)пъ Новгородьскихъ [список имен]

Помани Г(о)с(под)и д(у)ша рабъ своихъ Правовѣрныхъ архимандритъ нгүменовъ

Л. 5 об. Помани Г(о)с(под)и д(у)ша рабъ своихъ таже окр(е)стъ с(вя)тѣи Б(огоро)д(и)ци лежащихъ. Братѣи нашеи калүгеров.

Далее в Помяннике следуют родовые памяти.

В пергаменных синодиках-свитках из монастырей, основанных Дионисием Глушицким в 1404–1420 гг. в Вологодской земле¹³, предисловия расширены:

«Помяни, Господи, душа оусопших рабъ своих и рабынь преже почивших века сего от Адама и до сего дни. (а)Помяни, Господи(а),

святейших вселенских патриарх, (б–б) православных цареи и цариць. (в–в) (г–г) (д)Преосвященных митрополит(д), (е–е)великих князеи и (ж)великих(ж) княгинь и чад их, (з–з) (и)архиепископы и епископы, архимариты и игоумены, протопопы, попы, протодиаконны, диаконы и весь причет церковный, священнический чин и иноческии, и дияконьскыи. Помяни, Господи, отцы наша, духовныя родители и сродники наша по плоти. Помяни, Господи, всех христиан из мирских от Адама и до сего дни. Мужеска полу и женскаго(и)»¹⁴.

Текст предисловий этих монастырских Помянников является изложением Молитвы Кирилла Иерусалимского (ум. в 386 г.), патриарха, усердно боровшегося с ересью Ария, отрицавшего Божественную природу Христа. Анафематствования Арию и его последователям неизменно содержатся в текстах Вселенского Синодика. В «5 тайноводственном слове» читаем: «...9) Потом воспоминаем и преждеусопших, сперва патриархов, пророков, мучеников, чтобы Бог, по молитвам и предстательству их принял наше прошение; а потом воспоминаем о преждеусопших святых отцах и епископах, одним словом, о всех у нас преждеусопших, — веруя, что великая польза будет душам, о которых приносится моление, когда предлагается святая и страшная Жертва»¹⁵.

Имя Кирилла в заголовке Молитвы послужило поводом для автора описания рукописей графа А. С. Уварова приписать это произведение Кириллу Туровскому¹⁶, несмотря на то, что ему был известен список, где в заголовке принадлежность ясно указывалась Кириллу Иерусалимскому¹⁷. Впоследствии его гипотезу повторил И. П. Еремин¹⁸. М. С. Боровкова-Майкова указала два списка XVI и XVII вв., где в заголовке Молитвы значится имя Нила Сорского; она опубликовала этот памятник по списку XVII в. из собрания А. С. Уварова¹⁹.

Текст Молитвы по списку XVI в. из Софийского собрания РНБ № 1489 также имеет заголовок, связывающий его с именем Нила: «Творение Нила старца. Внимаи известно глаголемым». Поминания в Молитве исходят из различных видов смерти, перечисляемых в Апокалипсисе. Упоминания «седмтысящных летех» и «от татар... избиенных» являются авторскими вставками переводчика. Они свидетельствуют о том, что перевод возник на русской почве в преддверии наступления седмтысячного года от сотворения мира, т. е. до 1492 г. современного летоисчисления. Соотнесенность в двух списках XVI и XVII вв. Молитвы с именем Нила, видимо,

следует считать указанием на имя переводчика²⁰. Важным стимулом переводческой деятельности Нила Сорского явилось его пребывание на Афоне. Известно использование Иосифом Волоцким текстов, атрибутируемых Нилу Сорскому и являющихся, видимо, его переводом, в собственных произведениях, например, в «Послании иконописцу»²¹.

Основной смысл Молитвы об усопших в переводе Нила Сорского и раскрывают трехсловные синодичные предисловия, прилегающие к Помяннику и вошедшие вместе с ней в первую каноническую редакцию Синодика Иосифа Волоцкого.

Нил Сорский, известный церковный деятель и полемист, занимавший иную, нежели Иосиф Волоцкий, позицию относительно судьбы раскаявшихся еретиков-жидовствующих и вместе с заволжскими старцами резко выступавший против непримиримой позиции Иосифа «о том, еже грешника или еретика руками убить или молитвою едино есть»²², сам был автором Синодика, единственный список которого относится ко времени 50-х гг. XVI в.²³. А. И. Плигузов определяет тексты, расположенные в конволюте вслед за «Посланием старца Иосифа иже на Волоцх своего емоу монастыря» и ответом на это послание «Ис Кирилова монастыря старцы» на л. 294–387 об., как «Устав Нила Сорского и предисловие к Синодику, надписанное именем Нила»²⁴. «Предисловие к Синодику» является переводом Нилом Молитвы о усопших с развернутым перечислением смертей и безусловно может называться синодичным предисловием. Однако та часть Устава Нила, где говорится «О памяти смертней и о Страшном Суде, како поучатися о сих, да стяжимъ сии помыслы въ сердцыхъ нашихъ», по содержанию образует со следующей за ней Молитвой об усопших единое целое, раскрывающее эсхатологическую концепцию преподобного пустынножителя. Условно эти тексты можно представить как Синодик Нила. В отличие от Иосифа Волоцкого, занимавшего активную позицию в борьбе с ересью жидовствующих и перенесшего свои инвективы в синодичные предисловия, преподобный Нил при поминании памяти смертной ограничивается назидательными примерами, доказывающими ее необходимость. Мы не увидим сюжетных повествований с телеологическим сюжетом, заимствованных Иосифом из святоотеческих сборников для осуждения еретиков, отрицающих воскресение мертвых и загробное воздаяние. Преподобный Нил Сорский с привлечением свидетельств отцов церкви — Филофея Синаита, Антония Великого, Иоанна Лествичника,

Исаака Сирина, Григория Беседовника, Романа Песнопевца, Иоанна Златоуста, апостола Матфея — в форме церковно-учительной проповеди в соответствии с общими синодичными принципами доказывает необходимость памятования смерти, Страшного Суда и поминовения усопших.

2-я редакция Синодика связана с именем первого русского патриарха Иова: это списки Синодика, структура которых была заложена Иосифом Волоцким, но представляющие уже развернутое учение о поминовении. Списки этой редакции объединяются наличием общего поминовения («Божию милостию составися сии синодик по благословию великаго господина первонаестолника, отца нашего святейшаго Иова патриарха московскаго и всеа Руси. И сеи помянник сложен бысть на подобство Вселенскаго канона, иже сотворен бысть по усопших в мясопустную субботу») с подробным перечислением видов смерти, а также пяти последовательно входящих текстов: 1) Трехсловное предисловие Иосифа Волоцкого; 2) «Таже от слова святаго Леонтия презвитера Царя Града, о поминании умерших»; 3) «И по сем поучение от слова Дорофеева о нашем житии»; 4) «Сие предисловие общаго синодика еже есть помянника»²⁵; 5) «Слово от божественных писании, яко не подобает поминати себе за упокои живу сушу...»

3-я редакция возникает во второй половине XVII в. и представляет собой сборник непостоянного состава, иногда уже без помянника, с предисловиями, картотека которых составляет более 170 произведений и в жанровом аспекте очень разнообразна: это жития, апокрифические видения, произведения святоотеческой литературы, церковно-учительные Слова, отрывки из произведений естественно-научного характера. Естественно, часто это переводные произведения (патристика, статьи из «Великого Зерцала» и «Звезды пресветлой»); однако есть и статьи оригинальные («Повесть о посаднике Щилё»), в том числе и встречающиеся лишь в Синодиках, например, «Статья о великих князьях русских»²⁶, «Предисловие до читателя о бессмертии души и разнствии смерти...» игумена Полтавского Крестовоздвиженского монастыря Лазаря Бузкевича²⁷, «О отновлении запустелого Межигорского монастыря»²⁸, многочисленные лирические отрывки на тему тщетности земной жизни и пр.

Сложный состав Синодика как литургического памятника, включающего список имен лиц для поминовения за здравие и за упокой, а с другой стороны — сборника, предназначенного для

чтения во время монашеских трапез, келейного и домашнего или в храме в качестве проповедей (в XVII в. появляются даже Синодики, обособленные от Помянника) — определяет комплексный состав его предисловий. С одной стороны, это литургический сборник, памятник церковно-учительной литературы, с другой — он включает множество апокрифических сюжетов (причем не все из них были введены в научный оборот, некоторые встречаются лишь в Синодиках как оригинальные авторские тексты)²⁹. Апокрифы попадали в Синодики в связи с тем, что проблемы малой эсхатологии, волновавшие их составителей, лишь назывались в Священном Писании и из-за их сакральности не описывались подробно. Составители синодичных предисловий в наглядном живом повествовании растолковывали то, что интересовало читателей — исход души праведных и грешных, посмертное воздаяние: райское блаженство для праведников и адские муки для грешников.

Остановлюсь лишь на одном апокрифе, связавшем Вселенский Синодик с литературным. Это описание VII Вселенского собора. Сюжетный стержень ее — отлучение «сѣмѹдренаго волка Оригена і зломыслищѹ совѣтници его, иже предо всѣм народом отпадша сана своего и чести и славы Б(о)жїм лишени сѹт»³⁰. Если во Вселенском Синодике «ветхие еретики» анафематствуются скопом, содержание еретических учений не разбирается, то в синодичном предисловии объектом осуждения выбрана конкретно ересь Оригена, отрицавшего идею Страшного суда и загробного воздаяния (его учение об апокатастасисе, т. е. неизбежном полном спасении и соединении с Богом всех душ и духов, как бы независимо от их воли, включая дьявола). Опровержение учения Оригена построено в форме апокрифического диспута во время VII Вселенского Собора. Совместив в едином времени и пространстве церковных деятелей разных эпох, составитель статьи создал литературную гиперболу, позволившую в яркой форме изложить ключевые положения христианской эсхатологической доктрины.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Библиография см.: *Дергачева И. В.* Синодик с литературными предисловиями: история возникновения и бытования на Руси // *Древняя Русь. Вопросы медиевистики.* М., 2001. № 2 (4).

² См.: *Дергачев В. В.* Вселенский Синодик в древней и средневековой России // *Древняя Русь. Вопросы медиевистики.* 1 (3). М., 2001. С. 18.

³ Примером полной документально обоснованной расшифровки родовой памяти в Помяннике является исследование В. В. Дергачева о родословии Дионисия Иконника: *Дергачев В. В.* Родословие Дионисия Иконника // *Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1988. М., 1989.* С. 210–225.

⁴ *Хождение Даниила, игумена Русской земли* // *Книга хожений. Записки русских путешественников XI–XV веков / Составление, подготовка текста, перевод, вступительная статья и комментарии Н. И. Прокофьева.* М., 1984. С. 79.

⁵ Библиографию работ, посвященных этому памятнику, см.: *Малышев В. И.* Древнерусские рукописи Пушкинского дома (обзор фондов). М.; Л., 1965. С. 155–156.

⁶ О Новгородско-московских еретиках написано большое количество исследований. Из новых см.: *Мильков В. В.* Антицерковные и еретические течения в древнерусской мысли // *Громов М. Н., Мильков В. В.* Идейные течения древнерусской мысли. СПб., 2001.

⁷ В случае отсутствия названия этот текст можно определить по цитате из 1-го послания апостола Павла к Коринфянам: «Их же око не виде и ухо не слыша, и на сердце человеку не взыде» (I Кор., II, 9).

⁸ РЛИ. Оп. 23. № 52. Л. 40–44. Публикация: *Казакова Н. А.* Вассиан Патрикеев и его сочинения. М.; Л., 1960. С. 354–357.

⁹ Там же. Л. 44.

¹⁰ Послания Иосифа Волоцкого против еретиков были объединены в трактат под названием «Просветитель, или Обличение ереси жидовствующих: Творение преподобного отца нашего Иосифа, игумена Волоцкого» (Казань, 1817).

¹¹ Источники по истории еретических движений XIV — начала XVI в. // *Казакова Н. А., Лурье Я. С.* Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — начала XVI в. М; Л., 1955. С. 468–475.

¹² РГАДА. Ф. 381. Собр. Синодальной Типографии, № 141. Судя по тому, что в перечне архиепископов Новгородских на л. 3 в основном списке упоминается Алексей (ум. 3 февраля 1390 г.), список был составлен после 1390 г. при его преемнике Иоанне (занимал кафедру до 1415 г., ум. 24 июня 1417 г.). См.: *Строев П.* Списки иерархов и настоятелей монастырей Российской церкви. СПб., 1877. С. 35. См. также: *Покровский А. А.* Псковско-новгородское письменное наследие. М., 1916. С. 44, 45, 77.

¹³ В XIX в. хранились в Сосновецком Глушицком монастыре. В настоящее время находятся в Вологодском областном краеведческом музее (ВОКМ. № 9439, № 9440, № 9943, № 13541 — без начала).

¹⁴ Текст приведен по наиболее полному списку текста — ВОКМ, № 9439 с текстологическими разночтениями по спискам № 9440 и 9943. Орфографические разночтения не отмечаются.

а-а — в № 9440 нет; б-б — в № 9440: «и»; в-в — № 9440, 9943: «и чад их»; г-г — № 9440: «и»; д-д — № 9943 нет; е-е: «и» (только в № 9440; далее только в № 9943) Помяни, Господи (в № 9440 нет) благоверных (в № 9440, 9943); ж-ж — в № 9449 нет; з-з — в № 9443 «помяни, Господи»; и-и — в № 9440 «И священных архимаритов и игуменов, и всего священнического чина и иноческого. И повсюду православных христиан»; в № 9943: «Помяни, Господи, архиепископов и епископов, архимандритов, игуменов и... и дияков и ве... причет церковный. П... и убогих...» [Текст частично утрачен].

¹⁵ Русский перевод: Творения иже во святых отца нашего Кирилла, архиепископа Иерусалимского. Сергиев Посад, 1893. С. 297.

¹⁶ Рукописи графа Алексея Уварова. СПб., 1858. Т. II. С. 102–104, 157.

¹⁷ РНБ. Ф. I. 1.

¹⁸ *Еремин И. П.* Литературное наследие Кирилла Туровского // ТОДРЛ. М.; Л., 1955. Т. XI. С. 362–367.

¹⁹ ГИМ. Собр. Уварова. № 1846 (754) (718). XVII в. Л. 791–793. Публикация: *Боровкова-Майкова М.* К литературной деятельности Нила Сорского // Памятники древней письменности и искусства. СПб., 1911. CLXXVII. С. 12–15.

²⁰ Доводы в пользу атрибуции перевода текста Молитвы Нилу Сорскому см.: *Дергачева И.* Становление повествовательных начал в древнерусской литературе XV–XVII веков. Мюнхен, 1990. С. 21–24.

²¹ *Боровкова-Майкова М.* К литературной деятельности Нила Сорского. С. 15.

²² РНБ. Соф. 1489. 60-е гг. XVI в. Л. 290.

²³ Описание и датировку сборника-конволюта из библиотеки Кирилло-Белозерского монастыря, ныне хранящегося в Софийском собрании РНБ № 1489, см.: *Плигузов А. И.* «Ответ Кирилловских старцев» // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. № 3 (5). М., 2001. С. 26, 3.

²⁴ *Плигузов А. И.* «Ответ Кирилловских старцев». С. 2.

²⁵ Некоторые соображения в пользу атрибуции его авторства патриарху Иову см.: *Дергачева И.* Становление повествовательных начал в древнерусской литературе XV–XVII веков. С. 39–49.

²⁶ Эта статья входит в состав следующих рукописных Синодиков: РГБ. Ф. 214. Собр. Оптиной пустыни. № 327, конец XVII в.; РГАДА. Ф. 181. Собр. Архива МИД. № 342/722, 2-я треть XVII в.; РГАДА. Ф. 381. Собр. Синодальной типографии. № 273, XVII в.; ГИМ. Собр. Уварова. № 252, до 1652 г.; РГБ. Ф. 178. Собр. Музейное. № 4116, сер. XVII в.

²⁷ НБ МГУ. № 1374. Посл. четв. XVII в. Л. 2–27 об.

²⁸ ЦНБ АН УР. РО, собр. Петрова. 375/374 С. Л. 1, 2. 1625 г.

²⁹ Об апокрифах см.: Мильков В. В. Древнерусские апокрифы. СПб., 1999. Пользуюсь возможностью выразить благодарность д. ф. н. В. В. Милькову за консультации на тему апокрифических сюжетов.

³⁰ Цит. по рукописи: ГИМ. Собр. Музейное. № 25, XVII в. Эта статья входит также в состав следующих рукописных Синодиков: ГИМ. Собр. Барсова. № 974; РГАДА. Ф. 188. I. № 48; РГАДА. Ф. 181. № 633; РГАДА. Ф. 396. № 3714; ГИМ. Собр. Хлудова. № 181. Публикацию см.: Петухов Е. В. Очерки из литературной истории Синодика. СПб., 1895. С. 340–348.

Рыцарские странствования в русской литературе

Повести о приключениях Бовы-королевича и Еруслана Лазаревича традиционно относят исключительно к памятникам лубочной литературы. Они как бы исключены из высоких сфер прозы и поэзии, и культурному читателю незачем интересоваться ими. Однако о «Бове и Еруслане» слышаны все, в той или иной степени сопричастные отечественной словесности. Подобного не скажешь ни про «глупого милорда» Георга, ни про Петра Златые Ключи. Только эти две повести продолжают свою «живую жизнь» и в наши дни, заслонив собой всю остальную «народную литературу» прошлых столетий.

Однако нельзя забывать, что лубочная литература была плодом определенных исторических условий. Ее зарождение относится к последней четверти XVIII в., когда после знаменитого указа Екатерины II о «вольных типографиях» в России стремительно стало развиваться книгопечатание, ставшее специфической отраслью промышленности. Понятно, что издатели прежде всего обратились к уже существующим произведениям, получившим широкое распространение в многочисленных списках. Они некогда принадлежали «высокой литературе», и при их появлении никто не отрицал их крупных достоинств. Но со временем они стали казаться старомодными и постепенно удалились на периферию читательских потребностей. Подобное случалось не раз. Уже отмечалась аналогия с тем, что такие крупнейшие произведения мировой литературы, как «Робинзон Крузо» Д. Дефо и «Приключения Гулливера» Д. Свифта, оказались излюбленным детским чтением; это очень удивило бы их авторов¹. Да и с «Дон Кихотом» Сервантеса современный человек чаще всего знакомится в детстве по адаптированным изданиям, и мало кто возвращается к прославленному роману в зрелом возрасте. Впрочем, тайны здесь нет.

Понятно, что в одночасье этот процесс произойти не мог. Было время, когда обе эти повести существовали как бы в двух сферах. Даже окончательно утвердившись в области народной литературы, они все еще продолжали оставаться в поле зрения образованного читателя. Широкая известность повести о Бове-королевиче не в последнюю очередь объясняется и тем, что к ней обращались А. Н. Радищев и А. С. Пушкин. Новый импульс популярности сказанию о приключениях Еруслана Лазаревича придало то, что в «Руслане и Людмиле» А. С. Пушкина наблюдается близкое сходство ряда эпизодов. Из этой народной сказки перекочевал в пушкинскую поэму и своеобразный восточный колорит. Следовательно, и-то и другое все еще воспринималось в начале XIX в., пусть с оговорками, но как явления одного порядка.

Рыцарский роман о приключениях Бово д'Антоно принадлежал к числу тех многочисленных книг, которые свели с ума дон Кихота. Первоначально он появился во Франции, обрел широкую популярность в Европе и через Польшу не позднее XVI в. появился на Руси. Здесь он также стал любимым чтением. Известен интересный эпистолярный документ второй четверти XVII в., письмо И. Бегичева С. Л. Стрешневу, в котором повесть о Бове-королевиче характеризуется хоть и «баснословной», но «душеполезной»². Бова даже на некоторое время стало именем собственным. Документы конца XVI — начала XVII в. упоминают людей, носивших это имя. Например, Синодик Троице-Сергиева монастыря свидетельствует, что в 1600 г. боярский сын Бова Иванов (из рода Скрипицыных) внес вклад в этот монастырь на поминование почивших родителей³. Повесть о Бове-королевиче читали в царском дворце. Любопытное свидетельство, относящееся к 1603 г., приводит И. Е. Забелин.

Он пишет, что «из хором великого государя благоверного царевича и великого князя Алексея Петровича всея Великая и Малыя и Белыя Россия дьяк Кирилл Тихонов снес потешную книгу в лицах... о Бове королевиче, многие листы выдраны и попорчены, и приказал... починить заново. И того же числа та книга отдана иконописцу Федору Матвееву»⁴. Но уже через пятьдесят лет повесть о Бове-королевиче безоговорочно стали относить к произведениям «низкой литературы». А. Д. Кантемир причислял ее к бросовому товару, который «на Спасском мосту с другими столь же плохими сочинениями обыкновенно продаются»⁵. Однако это несколько не сказалось на требованиях читателя. Повесть о Бове-королевиче продолжала оставаться любимой книгой всех возрастов, но осо-

бенно детей. Она постоянно переписывалась на протяжении всего XVIII в.

Одна подобная рукопись попала даже в Эрмитажную библиотеку Екатерины II. А. В. Храповицкий отметил в своем дневнике 27 февраля 1786 г., что императрица заинтересовалась сказкой о Бову-королевиче и взяла читать ее (причиной, по-видимому, было то, что она в это время размышляла над воспитанием своих внуков Александра и Константина). Однако старая повесть показалась ей совершенно непригодной для нужд просветительской педагогики. Храповицкий пишет, что уже 28 февраля «возвратили... „Бову-королевича“ за нелепость»⁶. Вкусы русского двора изменились коренным образом, и то, что Петр I считал вполне допустимым для чтения сына, Екатерина II находила неприемлемым на ученическом столе царевичей.

Доблестному рыцарю Бове так бы и оставаться принадлежностью народной литературы, но его судьба сложилась совсем по-другому, поскольку этим сюжетом заинтересовались писатели иного масштаба. В последние годы жизни А. Н. Радищев трудился над ироикомической поэмой «Бова». Замысел явно пародийный, и его вполне можно сопоставить с «переиначиванием» «Энеиды» Н. П. Осиповым и И. П. Котляревским. Не тайна, что пародия только тогда достигает успеха, когда ее объектом бывает широко известный текст, который буквально у всех на слуху. Обращение Радищева (литератора, пользовавшегося большой, хотя и потаенной известностью) к этому сюжету является косвенным доказательством всенародной славы Бову-королевича. Своим образцом Радищев избирает «Орлеанскую девственницу» кумира просветителей Вольтера. Он этого не скрывает:

О Вольтер, о муж преславный!

Если б можно Бове было

Быть похожу и кое-как

На Жанету, девку храбру,

Что воспел ты, хоть мизинца

Ее стоять, если б можно,

Чтоб сказали: Бова только

Тоша тень ее, — довольно, —

То бы тень была Вольтера,

И мой образ изваянный

Возгнездился б в Пантеоне.

Но боюся, твоя участь

Будет равная с Жанлисой —
По передним волочиться.

Итак, поэма Радищева представляет собой пародию на ставшую уже народной книгой повестью о Бове-королевиче. Но следует вспомнить рассуждение Ю. Н. Тынянова о «серьезности» пародии, когда она «делается одним из элементов диалектической смены школ»⁷. Это не должно вызывать удивления, ибо «использование какого-либо произведения как макета для нового произведения — очень частое явление»⁸. В данном случае повесть о Бове-королевиче стала одним из источников русской романтической поэмы. Этот жанр сформировался на основе целого ряда ироиколических поэм — от сих пор переиздающейся «Душеньки» И. Ф. Богдановича до забытых «Ильи Муромца» Н. М. Карамзина и «Бахарианы» М. М. Хераскова. Отсюда понятен интерес Пушкина к данному сюжету. В Лицее он начал поэму о Бове-королевиче, не скрывая того, что подражает Радищеву. Достаточно сравнить следующий отрывок с вышеприведенными строками из поэмы предшественника:

О Вольтер! о муж единственный!
Ты, которого во Франции
Почитали богом неким,
В Риме дьяволом, антихристом,
Обезьяною в Саксонии!
Ты, который на Радищева
Кинул было взор с улыбкою,
Будь теперь моею музою!
Петь я тоже вознамерился,
Не сравниюсь ли с Радищевым?

Дальше небольшого отрывка Пушкин не пошел; но он прекратил работу над поэмой, по-видимому, потому, что до него дошел слух, что этим же сюжетом заинтересовался К. Н. Батюшков. Юный Пушкин отказался от соревнования с маститым собратом. Он писал П. А. Вяземскому 27 марта 1816 г.: «Обнимите Батюшкова за того больного, у которого год назад завоевал он Бову Королевича»⁹. Но Батюшков своей поэмы так и не написал. Пушкина же этот замысел продолжал волновать еще очень долго. В 1822 г. он разработал подробный план поэмы о Бове-королевиче. Скорее всего подход Пушкина не изменился с лицейских времен. Он по-

прежнему намеревался создать ироикомиическую поэму, используя уже накопленный опыт «Руслана и Людмилы» и «Гавриилиады». Новым является то, что Пушкин собирался перенести действие в Грузию; по-видимому, в поэме должны были отразиться его реальные впечатления от пребывания на Кавказе¹⁰.

В бумагах Пушкина имеется большая выписка из «Истории итальянской литературы» П. Л. Женгене с пересказом средневековой поэмы XIV в. о приключениях *Buovo d'Antona*; пересказ сопровождается краткими сведениями исторического характера. Русский поэт считал эту поэму одной из предшественниц «Неистового Роланда» Ариосто (письмо П. А. Вяземскому от 25 мая 1825 г. из Михайловского), которого Пушкин чрезвычайно почитал. На комическую поэму Ариосто он ссылается, утверждая, что романтизм возник именно в Италии¹¹. Гадать о нереализованном замысле — неблагоприятное дело, но есть все основания утверждать, что поэма Пушкина о Бове должна была стать подобием «Руслана и Людмилы», другими словами — романтической поэмой.

Теперь обратимся к другому богатырю. Еруслан Лазаревич прибыл на Русь с Востока. Долгое время его азиатская родословная оставалась тайной за семью печатями. Только во второй половине XIX в. стала понятной зависимость русской сказочной повести от монументальной эпической поэмы Фирдоуси «Шах-наме». Самый могучий богатырь Ирана Рустам на русской почве получил имя Еруслана (у Жуковского он Рустем). В заимствованный сюжет были вплетены чисто славянские фольклорные элементы. В результате Бова-королевич и Еруслан Лазаревич стали почти что родными братьями. Но это будет верным, если ограничиться только пределами лубочной литературы. В классической русской литературе Еруслан Лазаревич оказался счастливым соперником Бовы. Его присутствие ощущается гораздо сильнее.

Первым в печати на заимствование с Востока указал В. В. Стасов в известной статье «Происхождение русских былин». Он писал: «Наша богатырская сказка о Еруслане Лазаревиче происхождения нерусского; она ведет свое начало с Востока, но вышла не из сказок, а из поэм, песен и сказаний древнейшего Востока... Она имеет многочисленные пункты ближайшего сходства с весьма разнообразными произведениями восточной литературы и представляется скорее всего как бы народной компиляцией, в продолжение долгого времени сложившейся мозаикой из разнородных древних мотивов»¹². В этих словах нет противоречия с утверждением о за-

имствовании из «Шах-наме» Фирдоуси; ведь и эта поэма представляет собой монументальную компиляцию бродячих сюжетов и в этом ничем не отличается от других великих памятников восточной эпики.

О близости «Руслана и Людмилы» с повестью о Еруслане Лазаревиче критика заговорила сразу же после появления в печати первых песен поэмы Пушкина. Автора ставили на один уровень с «Еруслановым рассказчиком»¹³. Однако уже тогда мало кто сомневался в том, что Пушкин заимствовал своих героев вовсе не из сказок няни, а из уже к тому времени достаточно многочисленных литературных обработок сюжета о странствованиях упомянутого богатыря. Книжность поэмы бросалась в глаза. «Руслан и Людмила» была вершиной русской сказочной ироикомической поэмы и одновременно первой русской романтической поэмой. Читателям 1820-х гг., одинаково любивших и «Душеньку» И. Ф. Богдановича, и «Двенадцать спящих дев» В. А. Жуковского, поэма Пушкина представлялась отнюдь не чем-то из ряда вон выходящим, а, наоборот, чрезвычайно привычным. Но очень скоро народная литература ушла из поля зрения образованного читателя; этим объясняется то, что высоколобый гегельянец В. Г. Белинский уже не сравнивал поэму Пушкина с любимой городскими низами сказочной повестью, а проводил натянутую параллель между «Русланом и Людмилой» и «Неистовым Роландом» Ариосто.

Правда, сводить сюжет «Руслана и Людмилы» только к пересказу повести о Еруслане Лазаревиче невозможно. Из нее взяты лишь главный герой и отдельные эпизоды: встреча с отрубленной, но живой головой; замок дев-волшебниц, куда попадает Ратмир. Линия Финна и Наины представляет собой прощание Пушкина с оссианизмом. Древнерусский колорит навеян, помимо прочего, и чтением «Истории государства Российского» Карамзина; кстати, из Карамзина заимствованы имена Фарлафа и Рогдая (дружинники киевских князей) — несчастливых соперников Руслана (Еруслана). Тем не менее на протяжении всего XIX в. поэма Пушкина воспринималась читателями из народа как поэтический аналог повести о Еруслане Лазаревиче. Имело место даже любопытное явление: в лубочные пересказы этой повести прямо вводились пушкинские стихи. Как ранее имя Бова (забытое сегодня), имя Руслан вошло в обиход и существует поныне. Короче говоря, если Пушкин не довел до завершения свой замысел ироикомической поэмы о Бове-королевиче, то в отношении Еруслана Лазаревича он свой замысел исполнил с блеском.

В заключение вновь обратим внимание на то, что о Бове-королевиче и Еруслане Лазаревиче знает каждый образованный русский читатель. Подобного не скажешь о героях других лубочных книг, в свое время также пользовавшихся громадной популярностью в народе (хотя бы об уже упомянутом «глупом милорде» Георге). Это объясняется тем, что только эти два странствующих искателя приключений (один — европейский рыцарь, другой — восточный богатырь) въехали в русскую классическую литературу. Причем их приход совершился аналогичным образом. Своеобразный процесс их «обрусения» завершился под пером Пушкина.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Рейтблат А. И.* Глуп ли «милорд Георг»? // Лубочная книга. М., 1990. С. 10.

² См.: *Кузьмина В. Д.* Рыцарский роман на Руси. М., 1964. С. 23.

³ Там же.

⁴ *Забелин И. Е.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. М., 1915. Ч. II. С. 181.

⁵ Цит. по: *Кузьмина В. Д.* Рыцарский роман на Руси. С. 26.

⁶ *Храповицкий А. В.* Дневник. М., 1901. С. 4.

⁷ *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 212.

⁸ *Тынянов Ю. Н.* О пародии // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. С. 290.

⁹ Переписка А. С. Пушкина. М., 1982. Т. 1. С. 137.

¹⁰ См.: *Томашевский Б. В.* Пушкин. М., 1990. Т. 2. С. 94.

¹¹ Там же. С. 206.

¹² *Стасов В. В.* Собрание сочинений. СПб., 1894. Т. III. С. 984–985.

¹³ См.: *Пушкарёв Л. Н.* Сказка о Еруслане Лазаревиче. М., 1980. С. 82.

**Творчество В. Пелевина в аспекте постмодернизма
(Мифологическая тема в романе Виктора Пелевина
«Священная книга оборотня»)**

Попытка рассмотрения творчества отдельного писателя в аспекте постмодернизма наталкивается на целый ряд подводных камней. Как считают исследователи, «применительно к современной русской литературе не только термин, понятие, но и само явление постмодерна не отличается концептуальной точностью и целостностью и не может быть охарактеризовано единым набором атрибутивных признаков»¹. В одних работах акцент ставится на отличии постмодернизма от модерна, в других — рассматривается его соотношение с традициями классической литературы. По-разному определяется и список относимых к постмодернизму авторов. Вместе с тем хотя бы схематичное выделение константных параметров, признаков, смыслообразующих установок присутствует во многих работах².

На первом месте — тезис о всеобщей исчерпанности прежних культурных потенций (все существенное уже давно сказано). Если говорить о соотношении модернизма и постмодернизма, то это активное стремление к диалогичности, антиавторитарность, провозглашение «смерти автора», акцентированный плюрализм в понимании творческого самоутверждения и эстетического восприятия, размывание граней между массовой и элитарной культурой, на которую преимущественно равнялся модернизм.

Что касается художественных приоритетов, то в постмодернизме с ними ведется интертекстуальная игра. Хотя интертекстуальность, как показал Бахтин, естественно в иных терминах, — это сущность литературы вообще, в постмодернизме она приобретает сознательную, вдобавок «выпяченную» форму. Обозначенное многими исследователями тяготение постмодернизма к игре выявляет его стремление вобрать в себя самые разные приемы и средства, соединяя их зачастую произвольно, как бы откровенно «понарошку». В этом выражается его подчеркнутая поливариантность. Ху-

дожественные произведения можно строить с исключительной свободой, ориентируясь на воображаемый гипертекст, который читается с любого абзаца и фразы. Само же игровое начало неизбежно ведет к намеренному пародированию, порой доходящему до гротеска.

Однако, как утверждает С. Корнев, ни злоупотребление цитатами с опорой на фиксированный ряд сюжетов и тем, ни пародия, стёб, сатира, гротеск, известные литературе с глубокой древности, не определяют сущность постмодернизма. По убеждению исследователя, «сущность постмодернизма определяет скорее не стёб, а состояние *на грани стёба*. Когда не ясно, говорят ли это всерьез, или это издевательство, пародия, или даже пародия на пародию. Это *игра на грани стеба...* и эта игра... в настоящем постмодернизме происходит не только на уровне художественной формы, но и на уровне философии»³.

Иными словами, постмодернизм можно представить как некий процесс, некую территорию тотальной игры (в отличие от модернистских произведений, где игра идет внутри текста, здесь границы расширяются), в которой автор, текст и читатель занимают своего рода равноправное положение. Автор не диктует и не может диктовать все те смыслы, которые порождает текст, а читатель заранее настраивается вычленив из текста гораздо больше, чем в него вместил автор. В этом смысле постмодернизм — это не ситуация творчества, а *ситуация восприятия*, в которой текст выглядит как бесконечная вязь смыслов и ассоциаций, не все из которых были запрограммированы автором. Текст оказывается богаче и шире по сравнению с тем, что хотел сказать автор. Такое соотношение автора и текста всегда присутствует в литературе, в том числе в модернизме, но в постмодернизме это соотношение осознается и декларируется. Отсюда отстраненность автора, «ослабление авторского начала», предполагающее подчинение власти текста, власти культурной традиции, сложившихся образов. Как правило, он (автор) оказывается скрыт в герое-рассказчике, их голоса оказываются слытными и практически неразличимыми.

Что касается героев произведений постмодернизма, то здесь в качестве определяющей черты выделяется аномальность, стертость личностного начала, подчеркивается периферийность героя по отношению к семантическому центру текста. Ключевым понятием постмодернизма является, как считают исследователи, понятие *симулякра*, который занимает в постмодернистской эстетике «место,

принадлежащее в классических эстетических системах художественному образу»⁴. Так, Д. Пригов, ссылаясь на Жюль Делёза, определяет его как «копию некоего ирреального оригинала»⁵, связанную прежде всего с видеоизображением и компьютерными образами. Более полную дефиницию дает Н. Маньковская: «Образ отсутствующей действительности, правдоподобное подобие, лишенное подлинника, поверхностный, гиперреалистический объект, за которым не стоит какая-либо реальность. Это пустая форма, самореференциальный знак, артефакт, основанный лишь на собственной реальности»⁶.

Отсюда понятен и образ реальности, создаваемый художниками постмодернизма: она алогична и хаотична. В ней может быть уравнено высокое и низкое, истинное и ложное, совершенное и безобразное, реальное и фантастическое.

Наряду с констатацией достаточной условности вычленения основных черт и особенностей постмодернизма, исследователи признают, что трудно найти такое постмодернистское произведение, в котором бы присутствовали все признаки, по которым опознается данное направление. Подлинно крупные художественные явления, принадлежащие любой творческой системе, почти всегда шире ее, объемнее. И, наконец, чуть ли не большинство определений, признаков постмодернизма, может быть отнесено к произведениям, принадлежащим реализму, романтизму, модернизму.

Как отмечает О. Богданова, если сходство или родство представителей этой литературы исчерпывается образом героя, автора, образом реальности, то «...пути и способы воплощения художниками-постмодернистами вычлененной „образной“ системы уникально-разнообразны и неповторимо-субъективны. Диапазон художественно-поэтических средств и приемов... огромен, их комбинаторность едва ли не беспредельна»⁷. Справедливость этого положения в определенной степени подтверждает творчество Виктора Пелевина.

Этапами его творческого пути стало обращение к поэзии в ранний период творческого самоопределения, позже обращение к малому жанру — рассказам, которые Пелевин начал писать с середины 1980-х гг. С 1990-х гг. начинается период создания повестей и романов, которые принесли писателю, по мнению критики, славу «самого популярного в России и на Западе прозаика нового поколения»⁸.

Определяя место Пелевина в современном литературном процессе, критика относит его к самым разным направлениям: к «fan-

tasy», к сатире, к «интеллектуальной попсе», к «другой» прозе, к «концептуалистам», к представителям «постсоветского сюрреализма», к «эдаковому киберпанковому стилю», к постструктурализму, к постмодернизму. Однако, как, на наш взгляд, справедливо отмечает О. Богданова, «ни к одному из них Пелевин по существу (и всецело) не принадлежит»⁹. Хотя определенное схождение его произведений с постмодернизмом, особенно «во внешней форме», представляется достаточно очевидным, в них есть и существенные отличия с ним.

Делая упор на ярко выраженную интертекстуальность произведений Пелевина, большинство критиков относит этого писателя к постмодернистам. Например, В. Курицын среди черт постмодернистской поэтики у Пелевина выделяет следующие: «Выход в маскульт и в виртуальную реальность»; «сюжеты просты до примитивности»; «назамысловатость и неизобретательность фабулы»; «профанная злободневность», удачно совмещенная с «компьютерно-восточными философскими заходами»; «отсутствие различий „придуманного“ мира и „настоящего“, т. е. „миры-симулякры“»; «момент „двойного присутствия“ и не-единства... личности»; «„деконструкция“ советского мифа» и т. д.¹⁰

С другой стороны, связь Пелевина с литературой постмодернизма обозначена в другой работе как «чудовищная мутация»: «Появился монстр, который парадоксальным образом сочетает в себе все формальные признаки постмодернистской продукции, на сто процентов использует свойственный ей разрушительный потенциал, но в котором ничего не осталось от ее расслабляющей скептической философии»¹¹.

Если постмодернисты, вооруженные тотальным неприятием социума и всего человеческого жизнеустройства в его современных формах, движутся по пути деконструкции внешнего мира, то Пелевин постоянно и настойчиво создает, возводит свой мир. По меткому утверждению А. Гениса: «Пелевин не ломает, а строит. Пользуясь теми же обломками советского мифа, что и Сорокин, он возводит из них и фабульные, и концептуальные конструкции. Сорокин воссоздает сны „совка“ — его кошмары. Проза Пелевина — это вещи сны, сны ясновидца. Если у Сорокина сны непонятны, то у Пелевина — непонятны»¹².

Успех его повестей и романов, несомненно, восходит к началу творческого самоопределения писателя и связан с жанром рассказа. Внимательное прочтение его первых прозаических сочинений дает

возможность не только проследить формирование писательского мировоззрения, но и выявить зарождение будущих сквозных тем, проблемных узлов, символических образов или групп образов.

При практически полном отсутствии в первых рассказах Пелевина социальной проблематики, т. е. выдвижения на передний план критики современного социума (проблем экологии, НТР или «кукурузы») и явному уходу автора от показа героев и характеров в их детерминированности социальной средой, в отдельных произведениях оценочные признаки этой среды все же присутствуют. Активно работая со словом, писатель опосредованно, через короткие, но меткие и емкие характеристики, ассоциативно привязывает читателя к определенному времени и пространству.

Другой важной особенностью ранних рассказов Пелевина, отмеченной критикой, является «во многом забытая современной литературой способность задаваться „вечными вопросами“». При этом характерное для писателя, в отличие от порой циничного равнодушия постмодернистов, философское принятие неизбежности и объективности существующей действительности «делает его вопросы „вечнее вечных“: из плана нравственного они поднимаются на уровень бытийный и, как правило, однозначных ответов (а иногда и просто ответов) уже иметь не могут»¹³. Более того, плавно перетекая в последующие произведения, повести и романы, эти вопросы разворачиваются, получают новое осмысление, требующее постоянной работы памяти и мысли читателя.

Эта работа помогает проследить и еще одну важную черту творчества писателя. Множественность выстроенных Пелевиным миров, которая заключена подчас на неразличении настоящей и придуманной виртуальной реальности, определяет особое положение его героев, которые часто живут сразу в двух мирах или оказываются на границе, стыке разных миров, в зоне повышенного напряжения, в которой может происходить все что угодно. Здесь возникают условия для смежного сосуществования, не стираются, а, напротив, утрируются черты разных культур: своей/чужой (иной). Граница, порождая различия, а порой и антагонизм, может, вместе с тем, служить не только разъединению, но и объединению в них разных качеств. Так, советские служащие из рассказа «Принц Госплана» одновременно живут в той или иной компьютерной видеоигре. Люмпен из рассказа «День бульдозериста» оказывается американским шпионом, советский студент из рассказа «Проблема верволка в Средней полосе» — волком. В разных ипостасях одно-

временно существуют герои романа «Чапаев и Пустота»: Петр Пустота выступает как комиссар дивизии Чапаева, как душевнобольной из палаты № 7, как поэт-декадент. Трудно выделить преобладание тех или иных черт — насекомого или человека — и в героях романа «Жизнь насекомых». Здесь уже читатель помимо автора в каждом отдельном эпизоде решает сам для себя, кем их считать. «Если читатель Пелевина сосредоточился на описании мыслей и чувств, он попадает в бытовой роман из современной жизни, если же читатель удерживает в сознании физический облик героев, то он оказывается в гуще обещанной заглавием „жизни насекомых“»¹⁴.

Здесь снова на первый план выходит провокативная роль пограничной зоны, границы, поскольку у каждого из героев писателя есть возможность выбора, перехода в иное состояние, иной мир, путь к освобождению. А значит важным становится проблема самоидентификации героя или героев, помогающая и позволяющая им сделать этот выбор.

С другой стороны, актуализируется характерная для постмодернизма ситуация восприятия, в которой главная роль отводится читателю («гламурному», «внимательному», читателю-интеллектуалу). На каждом уровне читательского вживания в текст и осмысления авторских игровых подсказок происходит постижение (в той или иной степени) идеи, заложенной в произведении.

В случае с Пелевиным можно смело говорить о дидактическом характере его прозы. Всякий раз, подталкивая своего героя в нужном ему направлении, писатель заставляет читателя примеривать к себе возможности этих векторов движения, задумываться о возможности выбора, т. е. о неминуемости идентификации. «Считают, что он пишет сатиру, скорее это басни», — предполагает критик¹⁵. А мы бы уточнили — скорее это своеобразные притчи, завернутые в легко узнаваемые одежды посмодернистской поэтики.

Достаточно убедительным подтверждением этой мысли, на наш взгляд, может служить роман «Священная книга оборотня»¹⁶. Он появился в конце 2004 г. спустя немногим более года после предыдущего произведения писателя «ДПП (NN)»¹⁷, и сразу же вызвал традиционно активный интерес критики. Вместе с тем роман возбудил особое недоверие и настороженность. И даже признание-пояснение автора в интервью газете «Известия» в ноябре 2004 г.: «Я... писал роман про любовь...»¹⁸ — не вызвало особого доверия и удовлетворило не многих.

За короткий период после выхода в свет романа успели появиться даже отчеты-анализы высказываний по поводу этого произведения, лейтмотивом которых, помимо выразительных названий («Скучная скука» — у А. Немзера; «Вяленький цветочек» — у М. Золотоносова и др.), становится фраза «Пелевина отпели»¹⁹. Единственный, пожалуй, положительный отзыв на роман принадлежит А. Вознесенскому: «Пелевин написал действительно хороший роман. Важный. Классический (не в строгом смысле слова)... Книга языка. И о языке. В данном случае — о русском языке... Поскольку действительно хороший роман многогранен, обсуждать его можно до бесконечности и с разных точек зрения — литературоведческой, философской, потребительской и какой угодно еще»²⁰.

Не ставя перед собой цели провести полный анализ этого произведения, вместе с тем наметим наиболее важные элементы, значимые для композиционной и семантической структуры романа Пелевина.

Композиционная структура произведения достаточно проста и не вызывает ощущения повествовательного хаоса (в отличие, например, от романа «Чапаев и Пустота»). Можно с уверенностью сказать, что автор придает особое значение форме произведения. Здесь все органично, начиная от названия, предисловия и эпиграфов вплоть до последних строк. При этом построение самого текста — без разделения на главы или характерных для дневника-исповеди указаний на хронологические этапы — создает ощущение кольцевой композиции.

Сюжетно-фабульный уровень здесь дополняется философско-символическим. Все детали текста, выполняя определенную роль на уровне развития сюжета, работают и на главную идею произведения.

Уже само название романа задает вектор исследования. Оно, как и первые страницы, предупреждают о некоей игре, мистификации, которую задумал и осуществил автор, следуя поэтике постмодернизма. (Хотя отказ и даже отторжение от этого художественного метода в самом тексте романа обозначен дважды²¹.) В названии дано не только спрессованное до уровня знаков-символов содержание романа, но и намечена установка на последующее их развитие. Так, помещенное на обложку книги словосочетание «Священная книга», взятое из сакрального языка, сразу намечает различия этого языка.

С одной стороны, для западного культурного ареала такой Священной книгой может считаться только Библия. С другой — это словосочетание отсылает нас к Востоку, вернее, к дальнево-

сточному культурному ареалу, в котором оно традиционно определяет круг классических китайских текстов. Кажется, изначально заявленная оппозиция сакральное/светское уже заранее настраивает читателя на особое восприятие этого семантического сигнала.

Однако автор не останавливается на этом — он вводит в название понятие оборотничества, т. е. понятие совершенно из другого, мифологического, пласта культуры (и снова непонятно, какого происхождения: восточного или западного), тем самым достигая совмещения несовместимого: потенциально религиозное сакральное оказывается рядом с мифологическим, а оппозиция Восток — Запад обретает потенциальную возможность попадания в смысловое поле как того, так и другого пласта произведения в качестве общей (опоясывающей) или внутренней рамы (для каждого из них).

Помимо названия обращает на себя внимание развернутое предисловие («Комментарий эксперта»), а также два эпиграфа. Учитывая то, что подобные элементы присутствуют практически во всех крупных произведениях Пелевина, можно с уверенностью констатировать: писатель придает им особую значимость и мимо них не следует проходить читателю.

Действительно, эти «*partes minores*» (малые формы) художественного произведения, как писал А. В. Михайлов, «входят в структуру и являются неотъемлемой частью целого»²². Огромную роль этих элементов, вынесенных за пределы основного корпуса текста, но являющихся важными индикаторами смыслового поля произведения, раскрывает в одной из своих работ Л. А. Софронова. Она отмечает, что «автор дает читателю возможность взглянуть на текст еще до погружения в него... выстраивает путеводитель, намечающий способы восприятия текста, задающий в значительной мере его художественные параметры, а не только способствующий раскрытию его строения»²³. В тех случаях, когда наименование произведения берется из сакрального языка, оно оказывается в напряженных отношениях со светским текстом. И, поскольку «смысловая энергия сакрального названия чрезвычайно велика», оно «подпитывает произведение, выступает как его кульминационная точка, как особый семантический сигнал»²⁴, заранее предполагающий тип прочтения. Те же качества исследователь выделяет в эпиграфах, особенно в тех, в которых сакральное и светское соединены без опоры на название. «В них всегда просвечивает стремление автора создать особый регистр звучания произведения, выделить его ведущую тему»²⁵.

Первый эпиграф романа Пелевина представляющий собой строчку из неизвестного источника: «В чистом безветрии звездных пространств / Много у Господа светлых убранств» (с. 6) — вновь отсылает к теме сакрального, ибо связь с духовной поэзией очевидна. Как очевидна и отнесенность к одной из характерных черт поэтики Пелевина — тяготению к выстраиванию множественности миров и особому положению его героев, которые оказываются сразу в двух мирах или на границе, стыке разных миров, в зоне наиболее активного действия.

Второй эпиграф заимствован писателем у В. Набокова:

Кто твой герой, Долорес Гейз?
Супермен в голубой пелерине?
О, дальний мираж, о, пальмовый пляж!
О, Кармен в роскошной машине!

Гумберт Гумберт (с. 6)

Эта прямая цитата из «Лолиты» — не только яркий пример характерной для постмодернистской поэтики игры в интертекстуальность. С одной стороны (если вспомнить заявленную автором уже в названии романа оппозицию Запад — Восток), она сразу уводит нас с Востока на Запад, вернее, в пространство русской литературы американского образца. Вместе с тем этот эпиграф погружает читателя в профанный мир, тем самым усиливая смыслы оппозиции сакральное/светское. Но и здесь присутствует некая недосказанность: что и кого высвечивает эта цитата — самого автора романа «Лолита», его героя или героиню, кого следует искать читателю? Автор продолжает игру, требуя от читателей напряженного внимания.

Несколько особняком стоит предисловие к роману под названием «Комментарий эксперта». Здесь обнаруживается мотив тайны, мистификации, связанной с появлением самого текста: «Текстовый файл, озаглавленный „А Хули“, якобы находился на хард-диске портативного компьютера обнаруженного при „драматических обстоятельствах“ в одном из московских парков» (с. 3). Содержащиеся в предисловии выдержки из составленного по поводу обнаружения диска милицейского протокола и сам комментарий эксперта (вернее, экспертов, имена которых приводятся) призваны продемонстрировать мистический характер событий, сопровождающих его появление: «странные явления природы в Битцевском парке Южного административного округа города Москвы», «голу-

боватое свечение, шаровые молнии и множество пятицветных радуг» (с. 4), рядом с трамплином для прыжков на велосипеде пятно выжженной травы в форме правильной пятиконечной звезды (символ лисы) и т. д.

За описанием аномального явления следует характеристика самого текста, призванная, видимо, нивелировать любое проявление интереса к нему: «Этот текст не заслуживает, конечно, серьезного литературоведческого или критического анализа. Тем не менее отметим, что в нем просматривается настолько густая сеть заимствований, подражаний, перепевов и аллюзий (не говоря уже о дурном языке и редкостном инфантилизме автора), что вопроса о его аутентичности или подлинности перед серьезным специалистом по литературе не стоит, и интересен он исключительно как симптом глубокого духовного упадка, переживаемого нашим обществом» (с. 5).

Здесь форма явно намеренно снижена: вместо традиционного предисловия с традиционным же для классической литературы обращением к читателю представлено нечто среднее между выжимкой из рецензии (заимствованной из журнального раздела «Библиография») и милицейским протоколом. Вместо обращения к читателям самого автора перед нами обращение к тем же читателям недалеких экспертов, тщетно пытающихся разобраться с таинственной лисьей рукописью²⁶.

Происходит не просто пародирование традиционной формы предисловия/вступления, а намеренное снижение приема пародирования (милицейский протокол). Перед нами не просто мистификация с аллюзией на классические образцы (ср. «Рукопись, найденная в Сарагосе» Я. Потоцкого и др.) — перед нами пример откровенной игры с формой. Предисловие как бы сбивает читателя с прямого пути — пути спокойного размеренного чтения, характерного для классической литературы, авторы которой обычно настаивают на идентичности того, о чем они пишут. Здесь внимание к тексту активизируется — мы насторожены: ведь его смысл можно прочитать по-разному, поскольку заявленная изначально игра предполагает постоянное включение неожиданных поворотов, соединения разных пластов материала, (и снова) объединения несоединимого.

Кроме того, представив здесь откровенно пародийную фигуру критика-интерпретатора, автор тем самым как бы отказывается от посредника между ним и читателем, предлагая последнему самому включиться в процесс постижения заложенных в романе идей и

смыслов. Иными словами, налицо ситуация восприятия, приглашение погрузиться в атмосферу игры, которую затеял автор, спрятавшись на время за спину своей героини.

Само повествование носит характер исповеди, дневника главной героини, внутри не имеет деления на главы. Нет здесь традиционных для дневников хронологических указателей дня или года.

В отличие, например, от «Мастера и Маргариты» Булгакова, где исторический и современный планы разведены²⁷, у Пелевина путешествие героини по близкой и далекой истории, городам и континентам — все оказывается в одном потоке.

Однако автор уже в начале романа (вспомним «*partes minores*» — название, эпиграфы и предисловие) предлагает нам три ключа для более глубокого проникновения в художественный замысел. (Примечательно, что слово «ключ» не раз обыгрывается в тексте, становясь определенной вехой развития сюжета.)

Итак, перед нами заданная игра с формой, игра, дарящая необыкновенное чувство свободы включения неожиданных сюжетных ходов и перемещений (как во времени, так и в пространстве). Вместе с тем очевидным оказывается и включение оппозиции Запад — Восток, противопоставление двух миров, двух пространственных и ментальных координат, сопоставительное восприятие которых всегда присутствует в мироощущении жителя России. Самой России, думается, предназначается здесь роль своеобразного промежуточного, пограничного пространства, той диффузной зоны, в которой происходит скрещивание признаков двух достаточно четко обозначенных миров. При этом выдвинутая для рассмотрения оппозиция (Запад — Восток) «работает» внутри другой, связанной с противопоставлением религиозно-сакрального/мифологического и светского/мирского.

И, наконец, в романе выделяется тема оборотничества, включающая огромный мифологический пласт культуры Востока и Запада. Поскольку «мотив оборотничества соотносим с архаической концепцией „взаимооборачиваемости“ всех сторон и проявлений действительности»²⁸, а значит, определяет существование этого и того (обратного, потустороннего) мира, то это позволяет автору не только развернуть идею сосуществования разных миров, как разных вселенных, но и продолжить традиционную для него тему возможности/невозможности перехода, т. е. пересечения пространственных и временных рубежей, существующих между этими мирами. Вместе с тем рассмотрение оборотничества как некоей метафоры «сокрытия подлинной сути под ложной формой»²⁹ помогает

Пелевину ввести тему сверхоборотня, которая оказывается важной для идейного содержания романа.

Таким образом, автор уже в начале произведения с помощью своеобразных ключей, подсказок намечает пути возможного следования читательской мысли к главной идее произведения. При этом, следуя предложенному постмодернизмом отказу от авторского доминирования («смерти автора»), предлагает самому читателю выбрать этот путь, найти свой ключ и свою подсказку.

В качестве главенствующей для нашего исследования мы выбрали мифологическую тему романа, тесно связанную с мотивом оборотничества. В роли оборотня могут выступать животные, растения, отдельные предметы, духи, принимающие облик человека. Так, в китайской мифологии оборотнем (дзин) становятся животные-долгожители (лиса, змея, крыса, тигр и др.); в восточнославянской — леший, домовый, черт, принимающие облик родственника или знакомого, в славянском фольклоре — это змей, принимающий облик человека.

Своими главными героями Пелевин избирает наиболее характерные для разных национальных традиций (отражающих также оппозицию Запад — Восток) образы оборотня. В европейском фольклоре — это вервольф, человек-оборотень, т. е. человек, превращающийся в волка; в китайском — лиса-оборотень, лиса, превращающаяся в человека (чаще всего в женщину)³⁰. Иными словами, писатель выделяет гипермужской и гиперженский мифологические персонажи.

Главная героиня романа Пелевина, от лица которой ведется повествование, лиса-оборотень древнекитайского (мифологического) происхождения. У нее — древнее имя А Хули (по-китайски «хули» — это лиса, «А» — уменьшительный суффикс, поставленный в начало, — ее имя можно перевести как «лисичка»). Оправдываясь за столь сниженное толкование имени в реальности, героиня оправдывается и в другом: «Меня так звали еще тогда, когда слов „а хули“ вообще не было в русском языке, и самого русского языка тоже» (с. 8). У нее есть и современный псевдоним (в заграничном, фальшивом, конечно, паспорте) Алиса Ли, который может восприниматься и как распространенная корейская фамилия, и — «как бы намек: „Алиса ли?“» (с. 18). Так подпитывается и развивается мотив двойничества (сокрытие реального лица под другим именем) и оборотничества (сокрытия истинной сути под ложной формой).

Алиса профессионально имперсонивирует девочку пограничного возраста с невинными глазами (от 14 до 17 лет), которая говорит

односложно и просто, в основном о материальном и видимом (с. 63). И здесь не просто аллюзия на «Лолиту» Набокова («Лолиту в наше время читали даже лолиты», — утверждает героиня, с. 10), а прямое цитирование. Оно, кстати, сразу объясняет появление одного из эпиграфов романа и заставляет читателя поверить в ожидаемость героя.

Героиня Пелевина живет в Москве, зарабатывает проституцией — так повелось у лис многие тысячи лет назад, поскольку они питаются высвобождаемой сексуальностью клиентов (этакий вампиризм, неотделимый от сексуально-эротических устремлений оборотней). Так по-современному выглядит ее двойственность, ибо в последние две тысячи лет она хранит девственность, работая проституткой. Из ее переписки (по Интернету) с сестрами (такими же лисами, но живущими в разных уголках мира: в Таиланде и в Лондоне — вот еще один вариант темы Восток — Запад) читатель узнает, что героиня занимается также самоусовершенствованием и страдает от одиночества и своей девственности.

По мере развития сюжета он узнает и другое. Волшебные лисы, древний род оборотней, относятся к существам, которые живут на стыке разных миров: мира демонов, мира людей и мира животных и, не относясь ни к одному из них, свободно перемещаются в этой пограничной зоне. В реальном мире Алиса попадает в цепь ситуаций полукриминального характера, которые выводят ее на спецслужбы, и в результате она знакомится с генералом-лейтенантом ФСБ Александром. Он оказывается волком-оборотнем, а для постоянного читателя Пелевина, уже знакомым героем его раннего рассказа «Проблема верволка в Средней полосе»³¹. Их узнавание друг друга и идентификация обыгрывается в романе на самых разных уровнях.

С одной стороны, учитывая пост Александра, определенно дана отсылка к хорошо известному газетному клише «оборотни в погонах». Оно обыгрывается в разных деталях: книга (детектив) с таким названием лежит на прикроватном столике в комнате Александра. В одном из эпизодов романа автор представляет нам образы милиционеров-спинтриев из ближайшего отделения милиции, которые открыто пользуются своей властью в личных целях. Есть в романе и попытка развернуть поле действия этого клише. Так, в рассуждениях о либерализме оно накладывается на другие пласты и сферы жизни: в беседе с лордом Крикетом о характере современной власти Александр говорит о тех «омерзительных оборотнях, которые прячутся за либеральной вывеской» (с. 203).

Самоидентификация героя у Пелевина также неоднозначна. При первых встречах он пытается навязать героине свою идентичность с волшебным персонажем из русской сказки «Аленький цветочек» (заколдованным злой волшебницей принцем), старательно проводя параллель встречи героев с этим известным сказочным сюжетом. Акцентированию внимания к идее сказки, согласно которой любовь превращает чудовище в принца, служат и намеренно выделенные детали. Так, Александр во время первого свидания дарит Алисе цветок; она же, описывая стадии его превращения из человека в волка, также использует соответствующую символику (сначала она видит вместо прекрасного принца бутон, затем жуткий лохматый цветок, монстра, нечто среднее между человеком и волком и, наконец, волка (с. 127)).

Постижению образа героя помогает картина его жилища — здесь автор вводит скрытую цитату (сниженную аллюзию) на знаменитую сцену из «Евгения Онегина». Алиса, оставшись на время одна, решает не изучать (как у Пушкина), а «обыскать помещение» (с. 133). И вот результаты: рядом с обрезателем сигар в виде серебряной статуэтки Моника Левински (образец американского китча) изображения Фенрира, «самого жуткого зверя нордического бестиария» (с. 134) и другие материалы, относящиеся к северному мифу. Но Пелевин опять играет с читателем: его героиня в сомнениях. То ли герой полностью отождествляет себя с этим наводящим ужас существом, то ли для него это «просто недостижимый эстетический идеал, что-то вроде фотографии Шварцнеггера, висящей на стене у начинающего культуриста» (с. 134).

Взаимное влечение героев развивается вопреки всему. Они (по замыслу автора) представляют разные миры и культуры: она — лиса, превращающаяся в девушку, он — человек, оборачивающийся в волка; Александр не принимает в исполнении Алисы старинную китайскую песню, а она с трудом воспринимает самурайские драмы, вестерны и японские мультики про роботов, которые обожает ее герой. У них разные взгляды и привычки: «Наши вкусы не то что различались, они относились к разным вселенным», — признается Алиса (с. 266). Однако несмотря на эти кросс-культурные барьеры, их love-story (которая в общем-то не состоится) развивается стремительно.

В контексте философии романа ее можно назвать метафорой слияния мужского и женского космических начал (Инь и Ян). Это становится очевидным благодаря образу этого слияния — «волк и

лиса со сплетенными хвостами, сидящие перед телевизором» (с. 266). С одной стороны, эта цитата из массовой культуры — картинка-вкладыш в турецкой жвачке. Но она самым неожиданным образом кореллируется то ли с древней эмблемой Кундалини (две змеи с перекрещенными хвостами, обвивающие центральный стержень), то ли, что ближе восточной теме романа, — с символическим изображением, которое сохранилось на могильных рельефах первых веков нашей эры в некоторых провинциях Китая эпохи Хань. На них — изображение супружеской близости прародительницы Нюй-ва (она представлялась в виде получеловека-полузмеи или дракона) и Фу-си, культурного героя, первопредка племен (по преданию, он научил людей охоте, рыболовству, приготовлению пищи)³². Они изображались с туловищами человека и переплетенными хвостами змеи или дракона, которые равны по смыслу и функциям в китайской мифологии. Здесь у Пелевина явно сниженное пародирование образа. Неожиданный поворот — игра смыслов продолжается.

Постепенно любовь преобразует героев. Для Александра это чувство оборачивается трагедией — под воздействием гипнотической силы, связанной с поцелуем Алисы (мотив из «Сказки о мертвой царевне» о воскрешающей силе поцелуя принца — только наоборот), он превращается уже не в волка, а в черную собаку³³. Здесь писатель вновь включает в действие мотив двойничества, называя это существо псом Гармом (двойником Фенрира) или уже знакомым по «Generation „П“» псом с пятью лапами, отмеченным непечатным именем из шести букв. В последнем случае его национальная принадлежность четко выражена: «Он спит среди снегов, а когда на Русь слетаются супостаты, просыпается и всем им наступает...» (с. 322). Это сравнение высвечивает и соотнесенность пелевинского героя с персонажем М. Булгакова из «Собачьего сердца».

Так мифологические оборотни, двойники создают цепь ложных идентификаций, врастающих в реальность, где также происходят превращения. Каждое из них есть смена идентичности. Весь роман пронизан идеей неустойчивости, которая усиливается тем, что идентификации эти имеют легко узнаваемые корни мифов народов мира. Писатель намеренно скрещивает эти мифы. Мы не только обращаемся к знакомому образу волка в европейской и русской мифологии, но и вынуждены вникнуть в семантическую составляющую мифологического образа лисы в китайской культуре³⁴.

Автор продолжает игру, скрещивая эти два образа разных национальных мифов. Два героя Пелевина, изначально относящиеся

к разряду чужих, диаметрально противоположных, оказываются в ситуации взаимного притяжения. Они в разных формах познают любовь, доказывая тем самым, что можно любить и чужого, что оборачивается трагедией и для чужого, и для них самих.

Такая переплетенность, запутанность миров у Пелевина оказывается под влиянием более значимой силы — они все объединены высшим началом. И как бы иронически автор ни обыгрывал все эти хитросплетения фигурок своих персонажей, постоянно появляющихся в разных ипостасях: проституток, -возлюбленных, лис — в какой-то момент все пронизывает тот свет, который может быть только светом любви.

Цинизм и хитрость Алисы постепенно сменяются не свойственными ей чувствами сопереживания, стремления помочь любимому разобраться в себе. Она даже начинает идентифицировать себя с женщиной, когда, словно забыв, кто она на самом деле, цитирует классика: «Прав был Чехов: женская душа по своей природе — пустой сосуд, который заполняют печали и радости любимого» (с. 322).

Кроме того, любовь не только преображает героиню, она начинает обретать самое себя. В конце концов благодаря любви героиня Пелевина находит ключ к пониманию древнего учения, дающего осознание того, что есть истина. Идея самопознания, познания своей внутренней сути захватывает ее в финале романа. Совершая головокружительный прыжок на велосипеде с трамплина Битцевского парка, она, желая уже иной мир (его пустоту) наполнить своей любовью и свободой, заявляет: «Я выйду в самый центр пустого утреннего поля, соберу в сердце всю свою любовь, разгонюсь и взлечу на горку. И, как только колеса велосипеда оторвутся от земли, я громко пророчу свое имя, и перестану создавать этот мир... потом этот мир исчезнет. И тогда, наконец, я узнаю, кто я на самом деле» (с. 381).

Так в финале романа вырастает тема самоидентификации, уже не связанная с оборотничеством. Одновременно становится очевидным, что за хитросплетением разнородных мифологем таится тема любви, освобождающей от земных пут, объединяющей человека с человеком, даже если он прячется под маской лисы или волка и кажется абсолютно чужим. Любовь срывает всяческие маски. Более того — любовь все преодолевает. Христианскую заповедь «возлюби ближнего своего как себя самого» Пелевин переводит в формулу умения жить в согласии с другими и с самим собой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е гг. XX — начало XXI в.). СПб., 2004. С. 31.

² Анализу существующих работ по этой проблематике посвящена вводная глава монографии О. В. Богдановой: *Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы...* С. 3–34.

³ Корнев С. Столкновение пустот: может ли постмодерн быть русским и классическим? Об одной аванюре Виктора Пелевина // Новое литературное обозрение. 1997. № 28. С. 247.

⁴ Громов Е. Постмодернизм. Заметки на полях экспертной анкеты // В поисках постмодернизма. Книга мастерской киноведов Евгения Сергеевича Громова. ВГИК. М., 2000. С. 199.

⁵ Пригов Д. Новый тип художника в постмодернистской культуре // CLOSE UP. Историко-теоретический семинар во ВГИКЕ. М., 1999. С. 254.

⁶ Маньковская Н. М. Симулякр // КорнеВиЩе ОА. Книга неклассической эстетики. М., 1999. С. 199.

⁷ Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы... С. 33.

⁸ Генис А. Иван Петрович умер: Статьи и расследования. М., 1999. С. 82.

⁹ Богданова О. Постмодернизм в контексте современной русской литературы... С. 301.

¹⁰ Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М., 2001. С. 174–175.

¹¹ Корнев С. Столкновение пустот... С. 244.

¹² Генис А. Виктор Пелевин: границы и метаморфозы // Знамя. 1995. № 12. С. 210.

¹³ Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы... С. 304.

¹⁴ Генис А. Виктор Пелевин: границы и метаморфозы... С. 213.

¹⁵ Там же. С. 212.

¹⁶ Пелевин В. Священная книга оборотня. М., 2004. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

¹⁷ Пелевин В. Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда: Избранные произведения. М., 2003.

¹⁸ Пелевин В. «...Несколько раз мне мерещилось, будто я стучу по клавишам лисьими лапами»: Интервью Н. Кочетковой // Известия. М. 16 ноября 2004. № 213. С. 15.

¹⁹ В журнале «Континент» (№ 123 за 2005 г.) Борис Кузьминский дал анализ не только печатным, но и интернетовским публикациям по поводу «Священной книги оборотня». Указывая на ругательные рецензии (6 авторов), сам Кузьминский называет роман «самым качественным про-

изведением (по композиции и стилю)», а потому даже предлагает считать его «дебютным» (с. 497).

²⁰ *Вознесенский А.* Дело оборотней в обложках. Двусмысленность как метафора России в романе Виктора Пелевина // *Ex Libris*. Независимая газета. 18 ноября 2004. № 44. С. 1.

²¹ Повторенное дважды в тексте романа обещание забить современный дискурс осиновым колом в породившую его кокаиново-амфетаминовую задницу (с. 123, 192) — по мысли автора, явно призвано поставить точку в спорах о постмодернистской генеалогии его прозы. См.: *Каспэ И.* Низкий обман или высокая реальность // *Новое литературное обозрение*. 2005. № 71 (1). С. 383.

²² *Михайлов А. В.* Языки культуры. М., 1997. С. 77.

²³ *Софронова Л. А.* Названия и эпитафии как индикаторы смыслового поля произведения // *Оппозиция сакральное/светское в славянской культуре*. М., 2004. С. 144.

²⁴ Там же. С. 146.

²⁵ Там же. С. 157.

²⁶ Примечательно, что постоянные интерпретаторы текстов Пелевина сразу признали адресность данного пародийного пассажа — своеобразный ответ автора своим наиболее яростным критикам: «Все, что я хотел сказать журналистам, я сказал... в этой книге». См.: *Пелевин В.* «...Несколько раз мне мерещилось, будто я стучу по клавишам лисьими лапами» (с. 1).

²⁷ Выбор этого литературного образца не случаен: он принадлежит как самому Пелевину, так и его исследователям. В частности, О. Богданова предлагает уровневое сравнение композиционного построения «Мастера и Маргариты» и романа Пелевина «Чапаев и Пустота». См.: *Богданова О. В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы... С. 351.

²⁸ *Неклюдов С. Ю.* Оборотничество // *Мифы народов мира*. Энциклопедия. В 2 т. М., 1992. С. 235.

²⁹ Там же.

³⁰ Об этом свидетельствуют тексты коротких прозаических произведений известного китайского поэта и писателя Юань Мэя, новеллиста XVIII в.: *Юань Мэй*. Новые (записи) Ци Се (Синь Ци Се), или О чем не говорил Конфуций (Цзы бу юй). М., 1977.

³¹ *Пелевин В.* Хрустальный мир. М., 2002. С. 37–76.

³² См.: *Мифы народов мира*. Т. 1. С. 653.

³³ В этом случае, думается, выбор цвета у Пелевина не случаен. Как пишет А. В. Гура, характеризуя образ «черной собаки» в славянской народной традиции, цвет (черный или белый) «выполняет маркирующую функцию, выделяя особо отмеченные персонажи среди множества себе подобных... Этот цвет также подчеркивает их магические или демонические свойства». С другой стороны, выделяя в один ряд некоторых домаш-

них животных, чей окрас также маркирован, ученый добавляет: «...черная собака, черный кот и черный петух, живущие мирно между собой, оберегают дом от всякой нечистой силы...» См.: *Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. С. 47, 91.

³⁴ Так, в рассказах Юань Мэя лиса-оборотень предстает в большинстве своем в образе красавицы, притягивающей к себе мужчин; она занимается самосовершенствованием и умеет творить чудеса. Часто подчеркивается ее бессмертие, а также стремление заразить очарованных ею людей (чаще всего студентов) любовью к учебе, дабы они обрели бессмертие. Вместе с тем, бесовская природа лис прорывается то в насмешках над злыми людьми, то в причинении им разного рода вреда. См.: *Юань Мэй.* Новые (записи) Ци Се (Синь Ци Се)... С. 202, 203, 209, 229 и др.

Способы идентификации в современной музыке

Светлой памяти Андрея Кудряшова

Музыкальный текст не един. В нем присутствуют отсылки к кругу других текстов. Музыкальные произведения, как и литературные, зачастую обнаруживают интертекстуальные связи. В них присутствуют цитаты, требующие распознавания, которые органически встроены в музыкальное произведение или преднамеренно выделяются из него. Могут эти отсылки существовать в виде загадок, ибо «вставки» в текст не называются — композитор никак не помогает слушателю и исследователю их распознать. Иногда, напротив, об этих «вставках» предупреждается заранее, например, в названии произведения. И в том, и в другом случае слушатель должен применять особые приемы идентификации. Он не только опознает произведение в целом, но и выделяет инкрустированные в него элементы. Слушателю необходимо различить свое и чужое, так как автор ведет с ним преднамеренную игру. Идентификация в этом случае — узконаправленный процесс, который сродни «эффекту узнавания» — на этот эффект и рассчитывают композиторы.

Попытки слушателей «опознать» музыкальные произведения разных эпох, расслышать в них цитаты можно условно назвать идентификацией, идущей извне. Этот процесс, в котором слушатель обнаруживает идентичность звучащего материала своему слушательскому опыту, во все эпохи существования музыкального искусства есть одна из важнейших составляющих акта художественной коммуникации в музыке. Опыты многих исследователей адекватно представить музыкальный текст также представляют собой варианты его идентификации извне. В идеале исследователь проникает и в глубь текста, распознает его многомерное строение.

Существует также вариант идентификации, предлагаемый самим музыкальным текстом и заложенный в нем. Такая идентификация становится художественным принципом, лежащим в основе

композиторской работы. Механизм этого процесса принадлежит к числу наиболее стабильно действующих, особенно в те эпохи развития музыкального искусства, которые принято считать переломными или кризисными.

Обратимся к истории музыки. Определение источника *cantus firmus* являлось обязательным условием слышания в XIV–XVI вв. Позже, в эпоху барокко и классицизма, когда возникли формы, основанные на принципе тематической повторности (фуга, соната), процесс обнаружения идентичности материала, на котором построено музыкальное произведение, постепенно замыкался в рамках его самого. Однако «на полях» больших стилей (во всяком случае, с точки зрения традиционной историографии) композиторы продолжали опираться на слушательский опыт вне рамок музыкального произведения.

Например, от барокко до романтизма и далее до эпохи модерна существовала как нечто само собой разумеющееся традиция звукоподражаний — притом ее объекты менялись в зависимости от социокультурных приоритетов той или иной композиторской школы. Аффекты барочной музыки также четко идентифицировались слушателем. Наконец, сочинение всевозможных разновидностей *quodlibet* (музыкальный аналог центона), попури и фантазий на знакомые темы других авторов в виртуозной обработке также задействовало механизм идентификации.

Цитированию и автоцитированию, парацитате в эпоху романтизма отводилось не всегда значительное (если не считать фольклорных цитат и псевдоцитат, занимавших огромное место в музыке становящихся национальных школ, в особенности русской), но важное место. Оно почти всегда носило программный характер. («Шопен» — парацитата в «Карнавале» Р. Шумана и там же — «тема XVIII века» как символ филистеров; особо показательный для романтизма пример — «Марсельеза», символизирующая Наполеона и его войско в «Двух гренадерах» Р. Шумана и в увертюре «1812 год» П. И. Чайковского.)

Серьезная озабоченность проблемой идентификации, однако, пришла в XX в., когда кризису традиционного музыкального языка сопутствовала критическая трансформация путей коммуникации. До этого времени она осуществлялась с помощью языка, претендовавшего на некую универсальность. (Поэтому можно говорить о своеобразной «маргинальности» перечисленных выше видов идентификации.)

Еще нововенская школа, реформировавшая тональную организацию музыкального произведения, во главу угла выставила проблему *Fasslichkeit* — постижимости, способности написанного и исполненного текста участвовать в полноценном акте коммуникации со слушателем. Отсюда такое пристальное внимание нововенцев к опыту классиков, культивировавших идентичность произведения самому себе.

Проблема «стиля и идеи» решалась, во всяком случае А. Шенбергом и А. Веберном, в пользу «идеи», что совершенно исключало цитирование. Следует заметить, что постоянно прибегавший к цитатам и аллюзиям А. Берг не во всем разделял эту концепцию. У композиторов-неоклассицистов, напротив, цитата, аллюзия, облегчающая коммуникацию, вырастает до одной из главнейших характеристик стиля и школы. В этом отношении неоклассицизм стал непосредственным предшественником современных поставангардистских направлений, например, разных вариантов полистилистики.

Послевоенный музыкальный авангард, наследовавший радикальной эстетике, кажущейся нововенцам (А. Веберн) вностилевой, провозгласил окончательный разрыв с традицией (Булез, «Шенберг мертв»). Это был также разрыв с конвенциональными формами слушательского опыта, а вместе с этим и намеренное снижение ценности и значимости какого-либо узнавания вне рамок опыта слушания музыки, написанной в поствебернианской эстетике.

Однако после того как провалилась и эта, ставшая последней, попытка создания универсального музыкального языка, механизм идентификации вновь и на этот раз прочно возвращает себе утраченные позиции — не без влияния идей постструктуралистской философии.

Панорама непохожих друг на друга индивидуальных стилей композиторов, наших современников, представляет многообразные способы решений проблемы идентичности. Очевидно, что на протяжении предшествующих эпох европейской музыки смысл, придаваемый процессу распознавания, менялся: «Птицы Жанекена и птицы Мессиаана поют на одном языке» (В. Тарнопольский). Но культурный опыт человека века XVI и XX различен.

Отдельные композиторы-авангардисты (данный термин соответствует, во всяком случае, типу их художественного поведения) стремятся целиком и полностью разрушить привычные условия коммуникации и одновременно перенаправить, переосмыслить про-

цесс идентификации. Их нередкие апелляции к предшествующему опыту музыкального восприятия, выражающиеся в использовании цитат, аллюзий, программных названий, несут в себе тотальное отрицание этого опыта.

Среди новых качеств, придаваемых процессу распознавания музыкой сегодняшнего дня, — затрудненность и ее ангажированный характер. Правда, о новизне здесь можно говорить с известной оговоркой — ведь распознавание *cantus firmus* в нидерландских полифонических композициях тоже было весьма затруднено и представляло собой элемент изолированной игры со слушателем, а цитаты из «дедовских танцев» в «Бабочках» и «Карнавале» Шумана несомненно несли программный характер и отражали своего рода «борьбу идей». Но новая социальная и художественная ситуация актуализовала их исключительный потенциал.

Ангажированность при использовании чужого текста нацелена на превращение слушателя в политика и аналитика. Неангажированность — в потребителя, созерцателя.

Попробуем проследить с этой точки зрения ряд выделяющихся в новой музыке тенденций. Сразу оговоримся: цитаты, аллюзии, звукоподражания и другие традиционные приемы широко используются и в настоящее время, притом в столь же традиционных, проверенных веками планах — оммаж, комментарий, напоминание. Зачастую они выполнены весьма затейливо и плодотворно. Останавливаться на них мы подробно не будем. Речь пойдет о тех явлениях, которые порывают с традицией интертекста в европейской музыке — их принес с собой поставангард. Представим схему этого процесса.

«0»/«Все есть цитата». Джон Кейдж разрешает повседневности, т. е. «миру», стать «душой» произведения, его содержанием. Задавая временные («4'33») или пространственные рамки произведения-перформанса, композитор впускает в свое «сочинение» все сущее в виде цитаты — здесь его концепция во многом параллельна концепции Уорхола с его концептуальными сочинениями, апологизирующими повседневность. Процесс идентификации тождествен процессу экзистенции композитора и слушателя и не требует от последнего никакого культурного опыта. Ангажированность отсутствует.

«Среднее значение»/«Культура есть цитата». Приведем знаменательный пример. Л. Берно в третью часть своей «Sinfonia» «запрягает» хорошо узнаваемый «костяк» II симфонии Г. Малера, на

который наслаивает многочисленные цитаты из сочинений XVII–XX вв. Их порядок зависит от этого «костяка». Цитат этих чрезвычайно много, и распознать их трудно. Однозначно идентифицируется только Малер; остальные цитаты располагаются градиционно и их узнают только профессионалы, да и то с трудом. Для многих интертекстуальные связи этого произведения остаются неузнаваемыми.

В разных слоях этого своеобразного коллажа Л. Берно идентификация его составляющих, несомненно, требует большого культурного опыта. Ее затрудненность объясняется не только обилием цитат, часто малознакомых слушателю, но и самой метаполифонической структурой этого коллажа. Ангажированность здесь не явственна. Гораздо более очевидна она у Х.-В. Хенце и А. Шнитке, испытавшего значительное влияние поэтики интертекстуальной композиции в том виде, в каком она была эксплицирована Л. Берно в его «Sinfonia».

В принципе подобные явления весьма многочисленны. Каждый автор предлагает слушателю свои условия игры, в результате которой использование вторичного по сути материала вносит в него новые культурные смыслы — тем самым автор «присваивает» его себе. Группа этих явлений образует основное течение (мейнстрим) поставангардной композиции, основанной на погружении в культурный «метатекст», в разработку мифологической концепции культуры прошедших столетий. Вместе с этим музыка такого рода требует от слушателя вполне конвенционального культурного опыта (в отличие от предыдущей и последующей категорий, вполне авангардистских по сути) и регулярно соприкасается с традиционными путями идентификации.

«Крайнее значение»/«Новая эстетическая конвенция». Здесь предшествующий культурный опыт отрицается, апелляция к нему носит чисто негативный характер, а потому ангажированность при использовании чужого текста носит крайний, часто эмфатический характер. *Цитату как знак ангажированности*, как след ожесточенной «борьбы идей» мы находим уже в сочинениях Б.-А. Циммермана.

Использование цитаты из Штокхаузена («Меры времени») в его музыке белого балета «Присутствие» (1961) носит провокативный, контравангардистский (как это часто истолковывают) характер. Цитируя, композитор вместо хроматической интонации, присутствующей у Штокхаузена, использует диатонику, затрудняя тем самым распознавание цитатного материала. Игра с чужим текстом у

него снижается. После проведения цитаты пианист едва слышно произносит пять звуков, из которых складывается французское слово *merde*. Так внутри текста задается оценка цитаты.

Сложную работу проводит Б.-А. Циммерман с «Картинками с выставки» М. П. Мусоргского, накладывая ритм «Прогулки» на монограмму имени президента Западноберлинской академии искусств Х. Шароуна. Знакомые интонации Мусоргского теряются, но сохраняют ритмические характеристики источника («Музыка для застолья короля Убю») ¹. Подобного рода идентификация чужого текста не только музыкальными средствами маркирует несомненную ангажированность автора.

Отчасти в этом усматривается желание композитора-одиночки, не отождествлявшего себя ни с одной из групп авангардистов или традиционалистов (при том что тип поведения Циммермана — несомненно, авангардный), свести личные счеты с этими группами, выразить протест против «групповщины», всегда имеющей место в любых творческих сообществах. Делает он это довольно грубым образом. Вместе с тем — с поправкой на время и художественную ситуацию — нельзя не признать, что полемический смысл, вкладываемый Циммерманом в заимствования, которые он сделал, недалеко уводит нас от той иронической парадигмы, в рамках которой Шуман боролся с филистерами. Ни тот, ни другой композитор не собирались радикальным образом ломать рамки конвенции со слушателем — в отличие от Дж. Кейджа или же Хельмута Лахенманна и Матиаса Шпалингера.

Х. Лахенманн начал культивировать новую эстетику на рубеже 1960–1970-х гг., когда стал намечаться «откат назад» на «нулевой уровень» Кейджа. Тогда появились предпосылки распространения поставангардного мейнстрима, постоянно апеллирующего к культурному опыту прошлых эпох. Новая эстетика Лахенманна, без сомнения, наследовала «эстетике избегания» (*Vermeidungsaesthetik*) нововенцев, а позже — авангардистов 1950-х гг. Эта эстетика, по словам Германа Данузера, «отрицает то, в чем буржуазная культура усматривает некую особую, избавленную от противоречий зону искусства, <...> которая, выдвигая на первый план практический, подчеркнуто „трудовой“ характер усилий исполнителя, полемизирует с мнимой беспроблемностью прекрасного, <...> которая целенаправленно нарушает коммуникацию, дабы, преступая через все нормы, пробудить в слушателе критическое сознание и тем самым способствовать эмансипации новейшего (*modern*) субъективизма» ².

В поисках нового звучащего континуума, отвечающего требованиям такой эстетики, Лахенманн приходит к созданию «конкретной инструментальной музыки», бесконечно далеко отодвигающей границу между музыкальным звуком и шумом. «Нарушение коммуникации», конвенции со слушателем, по которой определяется, что есть музыкальный звук и музыка вообще, ведут, по мысли автора, к заключению совершенно новой конвенции, свободной от «буржуазных предрассудков». Соответственно, и идентификация в новой коммуникационной модели должна базироваться на новом опыте, отличном от всего того, что было до Лахенманна и его последователей. Внимание слушателя переключается на совершенно другие качества звучащего материала, а значит, и идентификация направляется по совершенно другому пути.

Слушатель должен для себя, в числе прочих, ответить на вопрос: «что это за звук?», или «каким образом он извлечен на инструменте?». Вот характерный пример из интервью Лахенманна журналисту Штайнайзену: «Я работаю с действенным аспектом звука. Сыгранная пиццикато нота До является не только консонантным событием в До мажоре или диссонансным в До-бемоль мажоре. Это также натянутая с определенной силой и ударившаяся о гриф струна. Я слышу в этом действие. Это естественный тип восприятия в повседневной жизни. Если я слышу столкновение двух машин — одна о другую, — возможно, я слышу определенные ритмы или частоты, но не скажу: „О, какие интересные звуки!“; я спрошу: „Что произошло?“ — вот, что я называю „конкретной инструментальной музыкой“»³.

В этом нельзя не усмотреть прием затруднения идентификации, проникший, в случае Лахенманна, в коренную, бытийную (онтологическую) область существования самого музыкального произведения — область его адекватного восприятия слушателем. На этом приеме во многом строится игра Лахенманна со слушателем, через затрудненность распознавания вступающего в область действия правил новой конвенции.

Тем больший эффект производят экскурсии композитора в область привычной, буржуазно-конвенциональной эстетики, носящие явно провокативный характер. В этом отношении показательно сочинение Лахенманна 1980 г. «Танцевальная сюита с немецким гимном» для струнного квартета и симфонического оркестра. Композитор ведет здесь со слушателем двойную игру. Сама форма «танцевальной сюиты» должна пробуждать у слушателя ассоциа-

ции с облегченной, потребительской музыкой, «засоряющей» и поныне серьезный филармонический репертуар (для немецкого слушателя здесь должны быть очевидны коннотации с популярной симфонической музыкой, бытовавшей в концертных залах в эпоху национал-социализма). Цитата из гайдновского гимна, начинающегося строкой «Германия превыше всего», еще более недвусмысленно указывает на объект провокации. Однако привычные танцевальные жанры — вальс, сицилиану, галоп, менуэт, а также цитату из немецкого гимна распознать в условиях новой эстетики необычайно трудно. От «патриархальных» танцев остаются только ритмические контуры, в которых обычный слушатель может ценой больших усилий угадать лишь их жанровые прототипы.

Однако до этого ли слушателю, озабоченному в процессе исполнения «Танцевальной сюиты» поиском ответа на вопрос «что происходит?», слушателю, запутывающемуся в тонком хитросплетении разнообразных по своей этиологии «немузыкальных» шумов и постоянно задающемуся таким банальным вопросом — музыка ли это? На сцене находятся струнный квартет, симфонический оркестр, дирижер, но визуальной идентификации еще явно недостаточно для ответа на поставленный вопрос. Это тот самый эффект, на который и рассчитывал композитор: слушатель оказывается между Сциллой и Харибдой двух сознательно ведущихся провокаций. Он ощущает сильный дискомфорт и, стремясь освободиться от этого ощущения, вынужден либо принять условия игры, либо выйти из зала. К слову сказать, до настоящего времени сочинения семидесятилетнего маэстро регулярно вызывают скандалы — как в эпоху рождения музыкального авангарда (Д. Албертсон).

Нечто сходное мы наблюдаем у М. Шпалингера, в его «Четырех пьесах» для сопрано и инструментального ансамбля (1975). Эстетические воззрения Шпалингера близки к лахенманновским — во всяком случае, в своей социальной ангажированности. Элементы «ветхой» буржуазной эстетики цитируются там, где в острополюемическом тексте вокальной партии речь идет о *плагiate*. В роли призраков из другого, старого мира появляются и до-мажорное трезвучие, и так называемый «тристанов аккорд» — как символы предельно устойчивого и неустойчивого созвучия в эстетике XIX в., не только символически уравненные в правах (что, возможно, было уже, например, в музыкальном языке А. Берга), но и выглядящие на фоне окружающего их инструментального хаоса каким-то абсурдным придатком (наподобие пуговицы или шнура от

ботинок, приклеенных к полотну в абстракционистских коллажах конца 1950-х гг.).

Итак, в эпоху поставангарда авангардный тип поведения художника еще вполне четко прослеживается — в том числе и в отношении к принципам коммуникации, к идентификации музыкального текста или любого другого нарратива, существующего вне границ конкретного музыкального произведения.

Вместе с тем находящаяся между описанными крайними точками группа явлений, привычно ассоциирующаяся с музыкой поставангарда как такового, несомненно, превалирует. Особенно характерно это для сегодняшней России, где авторитет Альфреда Шнитке, типичного представителя этой группы, по-прежнему исключительно высок, а радикально-авангардная поэтика так и не прижилась либо заимствовалась лишь частично.

Поэтика Дж. Кейджа хотя и нашла ряд продолжателей в России, среди которых такие композиторы, как Иван Соколов и Сергей Загний, тем не менее не могла быть воспринята российской публикой во всей ее мировоззренческой глубине: «Произведение искусства есть все, что есть». Поверхностный, иронический контекст музыки Кейджа и его последователей воспринимается публикой гораздо активнее: «У такого композитора, как Кейдж, которому ансамбль ударных инструментов посвятил монографический концерт, он воспринимался только как эффектные, пестрые, даже клоунские моменты, что очевидным образом отражалось в несколько поверхностной интерпретации данного ансамбля»⁴.

Композитор Владимир Тарнопольский, обративший внимание автора на приведенное выше высказывание, начинал как типичный представитель русского постмодернизма (сам он называет этот творческий этап «культурологическим»). Позже, заинтересовавшись открытиями в области «конкретной инструментальной музыки», В. Тарнопольский многое позаимствовал у композиторов, работавших в этом направлении, и отошел от интертекстуального «канона», который уже тогда начал формироваться. Однако «конкретный инструментализм» Лахенманна стал лишь частью стиля В. Тарнопольского, равно как и отдельные идеи Кейджа, следы которых нельзя не обнаружить, например, в его фантазии по Дж. Джойсу «Отзвуки ушедшего дня» (1991), представляющей собой сюрреалистически-музыкальный эксперимент, где автор как бы переходит на уровень «автоматического письма». Здесь цитаты, аллюзии, ассоциации, часто абсурдные, представляют собой выход «на поверх-

ность» культурного опыта, лежащего глубоко в подсознании. Несмотря на это и одновременно благодаря этому язык произведений Тарнопольского даже в профессиональной среде воспринимается как исключительно радикальный, хотя сам композитор считает себя принадлежащим к традиции, а не к авангарду.

Только у самого молодого поколения композиторов (в их числе — ученики Тарнопольского) идеи, выдвинутые Лакхенманном, нашли непосредственный отклик. Культивируя типично авангардный тип поведения, Дмитрий Курляндский, Николай Хруст, Андрей Кулигин во многом сознательно избегают синтетических тенденций и стремятся увести новую российскую музыку от формировавшихся столетиями канонов восприятия «музыкального». Они уходят от конъюнктуры музыкального спроса в области современной музыки — этот спрос ищет свою экономическую опору и в постмодернистской иронии, и во вторичности стиля.

Названная выше группа композиторов заимствовала у Лакхенманна не столько сами принципы, во многом ставшие частью современного музыкального языка, сколько идейную основу этих принципов. Она начала наступление на логику развития материала, которая у Лакхенманна все же оставалась связанной с музыкальным мышлением немецкой традиции.

Споры вокруг музыкального постмодернизма, на какое-то время затихшие, вновь оживились после постановки в Большом театре оперы Леонида Десятникова «Дети Розенталя», музыка которой целиком представляет некий метастилистический коллаж от Моцарта до Вагнера и Чайковского («золотого века» европейской музыки), на который, в свою очередь, наложен метанарратив, «Большой рассказ советской эпохи» (Н. Н. Козлова). Фигуры композиторов-классиков оказываются неким образом сопоставлены (во втором действии) с фигурами советских вождей, в чем можно усмотреть след типичной для русского искусства социальной ангажированности, все более, однако, выхолащивающейся.

Возможно, именно музыкальный театр сейчас дает наиболее богатые возможности для исследования поставангарда. Обратимся к показательному тексту — циклу «27 опер Андрея Семенова» — и попытаемся вскрыть в нем ряд идентификационных механизмов, важных для сегодняшней художественной ситуации. Сразу скажем, что, разрушая оперные традиции, этот композитор выявляет «усталость» этого жанра — не просто вводит узнаваемые музыкальные цитаты и сталкивает их, но опирается на музыкально-теоретический

дискурс с тем, чтобы раскрыть стандартные механизмы идентификации, присущие этому жанру, и проверить «на прочность» конвенцию его восприятия. Он ведет игру с чужим текстом, которую можно назвать игрой серьезной.

А. Семенов обращается к жанру мини-оперы, ведущему начало с 1920-х гг. и довольно распространенному в Европе и США в основном в радио- и телевизионных постановках. Для нашей музыкальной сцены он довольно редок, если не сказать уникален. Мини-опера с трудом вписывается в отечественную традицию из-за своих микромасштабов и непрописанности пространства, в котором должен развиваться конфликт и, соответственно, характеры персонажей.

Композитор отказывается как от традиционного академического музыкального языка, так и от стерильно-авангардных языковых экспериментов. Его влечет стихия «легкого жанра», как влекла она Курта Вайля, Фридриха Холлендера, Мишу Шполянского, работавших в Германии в 1920-е гг., или композиторов лаборатории «третьего направления», возникшей в середине 1970-х гг. в Московском СК (Геннадий Гладков, Владимир Дашкевич, Игорь Егиков и др.).

Недоверие к незыблемости формы Семенов выражает, обращаясь к интертекстуальности, создавая пародии, выстраивая парафразы. Композитор — что очень важно — опирается на музыкально-теоретический дискурс, чтобы раскрыть стандартную технику писания опер. То есть заранее предлагает возможную идентификацию своего произведения, которая тут же снимается. Эта идентификация оказывается ложной, что не значит того, что А. Семенов тут же предлагает иную — истинную.

Разыгрывая самые разные варианты работы с формой, автор погружает их в смеховую стихию, но вовсе не переводит в план комического. Не скрывая «чернового» процесса своей работы, он будто предлагает слушателю разглядеть грубые швы, обрывки ниток, которыми вроде бы наскоро сшиваются, сметываются различные «куски», составляющие целое. Техника прилаживания, «склеивания» означает не только отказ от клишированных форм. Она есть средство, толчок к тотальной демифологизации и десакрализации, сопровождающих игру с формой, пронизанную иронией и существенно дополненную экзистенциальным чувством оставленности, утратившим свое трагическое звучание. Едва только что сложившееся, оно тут же сменяется надеждой на «авось».

Пародия — это не просто копирование с целью осмеяния, уничтожения «противника», но и работа по созданию новых форм, в ходе которой необходимо продемонстрировать исчерпанность «старых». Для этого формы нужно не просто обновить, но лишить их присущих им ранее смыслов, сместить их с прежних позиций, смешать между собой. Объектом игры в пародии являются не только устоявшиеся традиционные формы, но и идеологические стереотипы и клише. Семенов не просто использует уже сложившиеся приемы отрицания узнаваемых музыкальных клише. Он синтезирует их с клише литературными и театральными. Композитор постоянно имеет в виду клишированное восприятие оперы. Его «27 опер» можно считать попыткой «очищения» оперного жанра от подобных клише, а также мифологем, образовавшихся вокруг него в течение многих веков его существования. Это клише и мифологемы **массового музыкального сознания**.

Объектом пародии у Семенова является не конкретный музыкальный жанр, стиль или направление, а узколокализованные фрагменты зрелого советского *музыкально-теоретического* дискурса, «факты» музыкального языка, точнее, его первоосновы.

Нельзя сказать, что Семенов играет лишь на «чужом» поле музыковедения. Он обращается и к литературе. Строит сюжеты своих мини-опер не только в опоре на классические оперы («Иван Сусанин», «Дон Жуан»), но и на драматургию («Ревизор», «Три сестры»), на хрестоматийно известные стихотворения («Дед Мазай и зайцы»). Есть мини-опера, выполненная по пушкинским наброскам («Фауст в аду»). Уже из названий мини-опер ясно, что Семенов пробует возвести свое строение «на готовом фундаменте». Его составляют Гоголь, Салтыков-Щедрин, Козьма Прутков, Хармс, Введенский, современные постмодернисты. Он явно симпатизирует стёбу, этому ключевому понятию культуры андерграунда рубежа 1980–1990-х гг., времени формирования индивидуальности композитора.

Первая опера цикла, которую можно трактовать как программную, — это текст о тексте, «Опера про оперу», как гласит ее название. Написана она на текст статьи об опере из БСЭ. «Я напишу пятнадцатую оперу», — заключает эту статью Композитор (оперный персонаж). Однако хор зрителей (за сценой) скандирует: «Хватит, хватит! Скучно, скучно!» Композитор идет на уступки: «Четырехчасовую! Двухчасовую! Час! Полчаса!», но хор продолжает скандировать все то же. В отчаянии Композитор восклицает: «Хватит, хватит!

Это не опера!» И тут следует реплика говорящего хора: «В энциклопедии не сказано, сколько должна длиться опера! Мы даем тебе три минуты!» Действительно, то обстоятельство, что время звучания исключено из «инструкции», не дает возможности действовать по готовому «рецепту». «Инструкция» из БСЭ парадоксальным образом заставляет Композитора заняться поисками выразительных средств. Именно дефект «инструкции» становится драматургической завязкой всего цикла. Таким образом, уже в первой из «27 опер» сквозит явное недоверие автора к незыблемости формы, которую он в дальнейшем выражает в форме пародии и не только.

Композитор работает с языком культуры, вырабатывая свой собственный, музыкальный, чему примером служит «Партизанская походная опера» (либретто по рассказу А. Гайдара «Прохожий»). Определение *походная* можно связать не только с «походом партизан». В нем, возможно, таится скрытое значение чего-то для похода предназначенного, того, что быстро и без особых затрат можно развернуть и привести в действие в соответствии с инструкцией. Один из ее пунктов автор вынес в предуведомление: «Партия белогвардейцев написана в додекафонной технике». Так он косвенно обратился к известному вопросу советского искусства о том, когда и в каких случаях можно употреблять новые виды композиторской техники, а когда — «нельзя».

В доказательство этого предположения приведем пример из одной музыковедческой работы конца 1960-х гг., заменив конкретные названия и имена, в ней встречающиеся, на условно-обобщенные: «Песенная мелодика для героев оперы является естественной стихией их музыкального выражения. И тут же в опере мы находим эпизоды, решенные в серийной технике, или даже (sic!) алеаторические. В сцене, где герой бредит (шестая картина), композитор обращается к некоторым несложным приемам серийной техники. <...> Применение серийной техники кажется здесь вполне оправданным приемом: в горячем бреду персонажа реальные связи действительности искажаются, и это находит свое реалистическое отображение в разрыве ладо-тональных связей. Так же естественным, хотя из-за неразвитости несколько случайным, кажется появление двенадцатизвучной серии в эпилоге оперы: <...> в памяти всплывает чудовищный, бредовый мир немецкой оккупации, также нарушивший все реальные связи действительности...»⁵.

Подобного рода толкования и есть объект пародии Семенова, в которой не просто цитируются общие места. Они соотносятся с

уровнем интерпретации, проводимой в музыковедческих работах. Партию белогвардейцев он написал в шаблонной школьной двенадцатитоновой технике. Партизаны же снабжены характеристикой в духе стилизованной, кинематографически-шаблонной походной песни. Основной конфликт персонажей сведен на нет, зато конфликтуют и борются между собой языки, с помощью которых осуществляется акт коммуникации.

Обе «музыкально-речевые характеристики» партизан и белогвардейцев изношены до предела. Прохожий (на самом деле партизанский разведчик), доставленный в белогвардейский штаб, начинает свою партию в «додекафонной технике», потом внезапно «сползает» на песенные интонации, но — вдруг резко спохватившись — продолжает интонировать бессмысленные серийные ряды, будто подлаживаясь к врагам, желая быть неузнанным. Так определяется «свой», маскирующийся под «чужого». Эта неожиданная находка композитора делает объектом пародии прием узнавания, идентификации, который давно превратился в унылый штамп. У Семенова он оживает и становится музыкальным анекдотом.

Композитор достигает комического эффекта в эпизоде, когда партизаны проносят связанного белогвардейского офицера с кляпом во рту. Он поет неметризованные, будто выписанные из учебника по современной гармонии двенадцатитоновые ряды. Так усиливается абсурдность ситуации, но не той, которую показывают на сцене. Абсурдна попытка изготовить «походную» оперу в «походных» условиях с помощью простейших средств. Комический эффект здесь, следовательно, рождается на семиотическом уровне. Пародируется не сюжет, но способы его разработки, тот беспомощный музыкальный язык, значения которого давно выветрились.

Мини-опера «Человек с ружьем» написана на текст одной сцены из пьесы Н. Погодина. В ней доводится до своего логического конца линия оперной «ленинианы», начатая «Октябрем» В. Мурадели, где Ленин впервые появился на музыкальной сцене. Композитор не решился наделить вождя вокальной характеристикой. Его разговорная партия звучала на фоне хорового эпизода — песни рыбаков в Разливе. Завершается линия ленинианы «Жизнью с идиотом» А. Шнитке, где вождь мирового пролетариата представлен олигофреном, насильником, разрушающим семейные и социальные связи человека.

Используя старый советский «рецепт», Семенов решает образ «самого человеческого человека» через песню. В ней, как пишет

Н. М. Куренная, моделировался идеал советского человека: «Именно благодаря идеологическим штампам песня представляет собой „отжатый материал“. Она не фиксирует внимание слушателей на сюжете или переживаниях героев»⁶.

Семенов предпочел имитацию песни массовой, городской, которая также активно бытовала в то время, когда происходит действие его мини-оперы. Он написал новую мелодию на слова старинной петербургской студенческой песни 1910–1920-х гг. «Она была девочка Надя». Эта песня и составляет вокальную партию Ленина наряду с речитативными репликами, прерывающими пение. Фактически хрестоматийный диалог между вождем революции и простым солдатом Иваном Шадриным превращается в ленинский монолог, характерный материал городской песни начинает превалировать над содержанием диалога.

Монолог как форма выступления сценического героя характерен для театра абсурда, в котором коммуникативные связи преднамеренно нарушаются. Монологическая форма — это и форма «политическая». Известно, что всякая тоталитарная культура монологична по своей сути. Потому ленинский монолог можно рассматривать и как политическую пародию. «Политическая» и «песенная» формы никак не связаны между собой.

Ленин задает вопросы, оказывающиеся риторическими, и сам себе отвечает на них, приводя в качестве аргумента очередной куплет песни. Так подчеркивается внутренняя двойственность персонажа, думающего и поющего одновременно «в двух планах» — «актуально-политическом» и (вероятно) «лично-ностальгическом». Так раскрывается известный прием политической технологии, когда с помощью шлагера идея внедряется в сознание масс. Ивану Шадрину остается лишь иногда растерянно подпевать Ленину. В результате он запоминает лишь слова песни: «Какие у Вас локоточки, ах, какой у Вас пламенный стан!» Уходя длинными коридорами Смольного, Шадрин, тихонько ругаясь про себя, рассеянно повторяет эти строки.

В связи с этими музыкальными микротекстами возникает вопрос: зачем композитор обращается к советской мифологии, подкрепленной обрывками мифов старых, зачем акцентирует идею идентификации? Видимо, вовсе не только для того, чтобы убедить слушателя в том, что миф никогда не исчерпывает себя с содержательной стороны, что он, как и различные формы его выражения в искусстве, как и его язык актуальны, в том числе и в массовом

обыденном сознании. Андрей Семенов использует миф для того, чтобы продемонстрировать все возможности манипуляции с ним. Для этого он и строит парафразы.

В одной из мини-опер композитор, взяв классический сюжет о двенадцати подвигах Геракла, буквально втискивает его в прокрустово ложе семиминутного действия. Цикличность мифа, повторяемость дают толчок к необычной его трактовке. Он оказывается похожим на короткометражный фильм или даже видеоклип.

План действия здесь исключительно прост: правитель Эврисфей посылает Геракла на подвиги. Получив очередное задание, тот отправляется его исполнять. «Древнегреческий хор», удивительным образом напоминающий прутковские пародии, комментирует каждый гераклов подвиг. Герой одолевает очередное чудовище, поющее предсмертную арию, почему-то напоминающую популярную песню «Прощайте, скалистые горы». С победным криком «Хэй!» Геракл возвращается к Эврисфею.

Далее следуют повторы, с каждым разом все сокращаясь, пока наконец не редуцируются до фигуры перечисления в устах Эврисфея. И в нее вторгается победный клич Геракла «Хэй!». Так действие становится словом, подвиг — рассказом или простым упоминанием о нем. Бесконечное время античного мифа свертывается буквально до нескольких мгновений, во время которых звучат краткие реплики героев. Повторы, из которых состоит цикл, опущены намеренно — ведь если их развернуть, то получится двенадцать совершенно одинаковых «копий», которых, кстати, никогда не страшится постмодернизм, как и самых неожиданных способов цитирования.

В финальном монологе Эврисфей цитирует «Словарь античных древностей» (статья «Тиран»), как бы возвышаясь и над Гераклом, и над сюжетом, в котором он только что выступал. Эта цитата наводит на мысль о том, что изначально материалом «12 подвигов Геракла» является не сам миф, но рассказ о нем или, точнее, пересказ, сводимый к списку подвигов, будто взятому из гимназической шпаргалки. Может быть, это и ответ эрудита-дилетанта на вопросы какой-нибудь викторины.

Так на сцене возникает портрет жанра, будто нарисованный школьником-отличником. Так ведется игра с формой, происходит ее переосмысление, где рубрикация оказывается абсолютно уместной. «12 подвигов» — это не только парафраз, это и пародия на стереотипы восприятия классических сюжетов массовой культу-

рой, которая не в состоянии осознать высокую торжественность повтора, заключающего в себе магическое начало.

Сходный прием, только перевернутый, композитор использует в опере «Дислокация вороны», написанной на известный «бесконечный» детский стишок, используемый также Игорем Стравинским. Подобное мы слышим в «Иване Сусанине», где четырежды (трижды Сусаниным и один раз поляками) повторена фраза «Туда завел я вас, куда и серый волк не забегал» (с соответствующей заменой личных местоимений *нас, их*). Здесь акцентируется шаблон общего места и одновременно пародируется характерный для «большой» оперы или оратории прием текстовых повторов, совершенно неуместный в опере, длящейся чуть более минуты.

«27 опер» Семенова можно назвать «портретами», несущими социальный смысл и художественную рефлексию. Это и «моментальные фотографии» массового восприятия шедевров оперного искусства. Сухой остаток, слепок с того, что остается в сознании современного массового слушателя в результате усилий составителей попурри, концертных программ, радиопередач и дисков серии «Любимые арии» и «Избранные фрагменты опер». В цикле Семенова выявляются клише обыденного сознания с его страстью к мифологизации, которой, как известно, подлежит решительно все. Это сознание (по Р. Барту) конструирует новые мифы, тиражирует их, а затем отбрасывает, заменяя новыми.

Данная культурная ситуация воспроизводится, например, в «Песнях аутсайдера» Всеволода Емелина. В. Шендерович, предвзято первую публикацию этого текста в «Независимой газете», утверждает, что творчество этого поэта есть «воспроизведение мифов обыденного сознания по мере их возникновения и укрепления в нашей жизни. То есть он (Емелин. — Ф. С.) использует эти мифы в качестве структурообразующего элемента стиха, достигая впечатляющих результатов — читатель плачет и смеется»⁷.

Емелинский миф — это миф обыденности, повседневности, где присутствует стертый в культурном сознании городской ландшафт, толкутся самые неожиданные и разные вещи. В это обыденное пространство врывается государственный миф, тут же срастающийся с вечной мечтой о колбасе за 2 р. 20 коп. В. Емелин, прячущийся за чужим Я, будто бы недоволен новой реальностью, но это недовольство не его, а обывателя, окончательно запутавшегося в паутине чужих слов, подменяющих ему реальность. Поэт опирается на городской фольклор, средства массовой информации. Его

тексты — это обрывки разных мифологий, чужие голоса, которые поэт путает и упорно сталкивает. Его стихотворения имитационны по сути, и имитируют они не только метроритмику, устойчивые сюжетные ситуации, но прежде всего клишированные формы восприятия действительности, порождаемые идеологическими стереотипами, газетными и фольклорными штампами.

Аналогично выглядит работа с музыкальной формой и с музыковедением Андрея Семенова, который стремится к узнаванию своих пародий и парафраз и потому предлагает заведомо простые варианты идентификации. Они и оказываются теми штампами, с которыми композитор ведет игру, разрушая их. Проблемы идентичности в творчестве А. Семенова, как и во всей современной музыке, имеют решающее значение.

Когда настоящая статья уже готовилась к печати, 22 ноября 2005 г. в зале имени Чайковского состоялась премьера концертино для большого барабана с симфоническим оркестром Андрея Семенова. Отметим контекст, в котором прозвучало это сочинение. Оно завершало программу, в которую вошли «традиционные» концертные пьесы для скрипки с оркестром. У Семенова же солировал большой барабан (*gran cassa*), рассчитанный, как известно, на извлечение только одного низкого звука неопределенной высоты, меняющего свою тембровую окраску при использовании разных типов палочек. Появление его в качестве концертующего инструмента в контексте классической традиции само по себе абсурдно.

В условиях «конкретной инструментальной музыки», о которой говорилось выше, возможности барабана можно было значительно расширить (игра палочками от малого барабана, пальцами в разных участках мембраны — вплоть до использования включенной вибрирующей электробритвы, положенной на горизонтально положенный барабан). Автор же намеренно ограничил использование этого инструмента и предложил музыканту соблюдать привычный для солиста ритуал — вначале солист попросил у концертмейстера оркестра дать звук для настройки барабана, как солист-скрипач, что при извлечении барабаном лишь звука неопределенной высоты бессмысленно.

В самом сочинении были четко соблюдены все формальные признаки жанра «большого» концерта XIX в., их идентификация послужила созданию гротескного эффекта. После патетического вступления всего оркестра публика привычно ожидала столь же патетической «реплики» солиста, однако в ответ раздавался один-

единственный мощный удар, за которым следовала непосредственно тема главной партии. В таком же ключе была решена и сольная каденция — с ускоряющимся к концу движением, подхватываемым всем оркестром (этот прием можно найти в самых разных концертах — от Мендельсона до Кабалевского). Ряд других деталей также указывал на трансформацию в изначально заданном абсурдистском ключе характерных признаков травестируемого жанра.

Несомненно, и здесь Семенов «проверял на прочность» излюбленный концертный жанр, доказывая его живучесть «от противного»: ведь все маркируемые им с особым тщанием признаки (и одновременно пародируемые) безошибочно идентифицируются слушателем и тем самым активизируют его опыт в совершенно нехарактерных условиях. Это вряд ли возможно было сделать, используя «расширенные возможности» большого барабана — так значительно снизилась бы эффективность функционирования идентификационного механизма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бернд Г. Алоиз Циммерман // XX век. Зарубежная музыка. М., 1995.

² Danuser H. Die Musik des 20. Jahrhunderts. Цит по: Ерохин В. De musica instrumentalis. М., 1997. С. 309.

³ Лахенманн Х. Интервью журналу «Трибуна современной музыки». 2001. № 1. С. 10.

⁴ Hiekel J. P. Der Rote Platz und die Hymnen der Welt // Neue Musikzeitung, 2001. № 6. S. 36.

⁵ Саква К. Избранные статьи о музыкальном театре. М., 1975. С. 312.

⁶ Куренная Н. М. Социалистический реализм. Историко-культурный аспект. М., 2004. С. 117.

⁷ Шендерович В. [Вступительное слово] // Емелин В. Песни аутсайде-ра. Из стихов, написанных после 1991 года // Кулиса НГ. 29 декабря 1999.

**Автор – Герой –
Читатель**

Самоидентификация личности в культуре «вне-личностного» типа

Личность, обладающая качествами субъекта во всех сферах своей деятельности и в любых отношениях, неизбежно должна пройти самоидентификацию, позволяющую определить свою единичность, особенность, самость. По определению Мартина Бубера, «личность видит самое себя», в то время как «индивидуальность занята своим „мое“: мой характер, мое творчество, мой гений...»¹. Самоидентификация личности, на мой взгляд, есть прежде всего способ обнаружения «самого себя», выработки умения «видеть самое себя». Этот процесс представляет собой деятельное и критико-аналитическое отношение к своему Я в свете идеала, соотнесение себя с другими, со стереотипами ролей и функций, постижение себя как наличного и должного, что вызывает потребность в самосовершенствовании. Она протекает на почве рефлексии на воздействие социокультурной среды, включая осмысление ценностей, норм, традиций и т. п. Самоидентификация, по определению, — «это всесторонний акт целостного отношения субъекта к условному объекту, отношения многоаспектного (чувственного, рассудочного, познавательно-ценностного)»².

В культуре личностного типа, антропоцентричной по своей сути, когда человек наделен статусом субъекта, часто сам не желая того, личностная самоидентификация выявляется и прослеживается довольно легко. Поскольку динамично идет поиск нового идеала, выстраивается новая концепция человека, открытость культурной системы в целом и человека в частности стимулирует все процессы, связанные с рефлексией и идентификацией, — постольку и личность постоянно так или иначе заявляет о себе, вынужденная отвечать на основной вопрос своего времени: что такое человек, в чем его сущность, кто Я.

Другое дело в культуре вне-личностного типа, когда устоявшийся идеал человека давно и хорошо известен обществу, когда этот

идеал освящен Абсолютом и перед каждым новым поколением в процессе социализации ставится задача усвоить ценности и достижения предков и следовать им как единственно истинным. В такие эпохи личность оказывается в условиях, когда окружающие люди ориентированы на существование «как все», «как у людей» и т. п. В культуре вне-личностного типа самоидентификация личности развивается по сложному вариативному сценарию. Как утверждал Н. А. Бердяев, «реализация личности в человеке есть его постоянное трансцендирование — <...> переход к транссубъективному, а не к объективному»³. Получается, что в культуре личностного типа реализация личности порождена и узаконена самой эпохой, а в культуре вне-личностного типа — нет, а посему она протекает завуалированно, изредка выливаясь в открытый протест.

Для древнерусской культуры чередование личностного и вне-личностного типов выглядит примерно так: языческая культура кануна крещения Руси — вне-личностный; переходный период XI–XIII вв. от эпохи телесности к эпохе Души, а также расцвет христианской концепции человека в XIV–XV вв. — личностный; XVI — начало XVII в. — вне-личностный; переходный период от Средневековья к Новому времени, зарождение идеи «человека Разума» — личностный. В каждый из этих исторических периодов самоидентификация личности происходит по-своему с учетом характера ментальности, особенностей ценностных структур, доминирования телесного, духовного или рационального начал в человеке.

Обращаясь к культуре вне-личностного типа XVI в. мы видим, что самоидентификация представителей разных социальных слоев идет по хорошо отлаженному механизму соотношения себя с «чином», включающим не только социальный статус, но и целый комплекс культурно-психологических параметров. Понятие «чин» — фундаментальное понятие русской средневековой культуры, характеризующее и порядок мироустройства, и социальную иерархию общества, и образ поведения и действия в любых ситуациях, и многое другое. И. И. Срезневский насчитал 14 значений этого полисемантического понятия: порядок, подчинение, последование, правила, устав, степень, должность, сан, сонм, собрание, значение и др.⁴. На предпоследнем месте (перед «чином» как нитью в ткани) ученый назвал время, обозначаемое через это понятие.

На мой взгляд, именно чин-время несет в себе глубокий смысл, означая, что время подчинялось порядку-иерархии, выстроенной Богом. Чин ниспослан Богом: «Все бо в чин свои имети есть ле-

по»⁵; «Елма же и чин добр вьсему начинаему слову и деянию от Бога же начинати и в то сконьчевати»⁶. Отсюда словосочетания «в то чин», «о то чин» означали не просто в некий день или час, а именно в предусмотренный Богом, правильно определенный и избранный момент бытия. Чин придавал времени ценностный характер: «...спанье есть от Бога присужено полудне. От чина бо почивает и зверь, и птица, и человеци»⁷. Сделать или сказать что-то «в чин» значило вовремя, кстати, правильно: «Уста же свои отверзе смыслено, и в чин молвить языкомь своим»⁸. И наоборот, совершить что-либо «без чина» считалось нарушением порядка вещей, возвращением к хаосу, а посему резко осуждалось: «Имением своим печемься и приставники за ним приставляем, и учим я, кажуще, да не бе-чину строить ничьто же»⁹. Политический чин включал библейское изречение «Несть власти аще не от Бога».

Социальный чин отразился в местничестве, закрепившим за потомками места их предков на служебной лестнице и в каждом отдельном походе, службе князю в качестве того или иного должностного лица. Народные пословицы типа «Чин чина почитай, а меньшей садись на край», «Наш чин не любит овчин»¹⁰ и др. — показывают, что чином определялось и место за столом, и отношение к одежде, и остальные поведенческие нормы в обществе. Чин стал для древнерусской культуры своеобразным социальным хронотопом, определявшим сразу и место человека в общественном пространстве, и очередность во времени.

Феномен чина заключался в том, что он соединял в себе представления о гармонии и иерархии миропорядка, понимание красоты как благодати и, кроме того, брал на себя функцию сохранения и воспроизведения последовательности любого действия как культурного акта, придавая ему статус образца. Поэтому страшнее всего было сделать что-либо «безчинное, паче же реши самочинное»¹¹.

К XVI в. в чиновную броню была закована вся русская жизнь, обрядовый характер которой требовал каждый свой шаг соразмерять с канон-чином. Человек XVI в. слишком хорошо усваивал, что чин дается по породе, а честь — по чину, закон которого может быть все-таки нарушен. Поэтому люди, способные на это, должны восприниматься как прошедшие личностную самоидентификацию. Например, по свидетельству Ивана Тимофеева в период Смуты, «Всяк же от своего чину выше начаша сходити, раби убо господие хотящее бытии и невольнии к свободе перекачюще...»¹². Хотя автор подразумевает именно социальный чин, само стремление «сходити выше»

свидетельствует о личностном сознании одних и освобождении от рабства других. Если современники оценивали чье-либо поведение как поведение не по чину, это означает развитие личности, прошедшей этап самоидентификации. Подобный пример находим в «Повести о Петре и Февронии Муромских», где говорится, что князю поступали жалобы на княгиню, которая после еды собирает крошки хлеба со стола в ладонь и тем самым ведет себя не по чину княжескому: «От коегождо стола своего без чину исходит: вегда бо встати ей, взимает в руку свою крохи, яко гладна!»¹³. Подобных лиц с нечиновным поведением именовали «чиноразрушителями», что зафиксировано, например, в Митрополичьей наказной грамоте 1500 г.: «А которой священноинок или инок... иметь инако делати, и он явится пред Богом яко чинораздрушитель»¹⁴. Но во всех перечисленных случаях речь идет об идентификации, а не о самоидентификации личности.

Трудно найти источники, где бы люди XVI в. характеризовали себя, отвечая на вопрос «Кто я?», рассуждали бы по поводу своей личности. Один из путей самоидентификации, совершаемый в рамках «чина», — его игнорирование. Средневековому книжнику по чину полагалось, говоря о себе, употребить самоуничижительную формулировку типа: «худой и многогрешный», «недостойный», «неразумный», «ленивый». Степень самоуничижения могла быть разной, но сама уничижительная формула считалась обязательной. Подобные приписки, помещаемые в начале или в конце рукописи, служили определенной цели — фиксировали «чинность» составителя, писца или переводчика, выполнившего свой «чин» и «угодившего Богу» своим смирением, кропотливым трудом, отсутствием гордыни. Поэтому книжники, не включавшие эту формулу в рассказ о себе и о мотивации своего труда, нарушали чин путем умолчания. Но таких среди духовных лиц практически не было. Большинство дает устоявшуюся формулировку и под стать ей стереотипное произведение, ремесленно компилируемое в соответствии с требованиями заказчиков или времени.

Так, например, псковский священник Василий (в иноках Варлаам) в середине XVI в. написал несколько житий («Житие Ефросина Псковского», «Житие псковского князя Всеволода-Гавриила», четвертую редакцию «Жития Александра Невского», «Житие Саввы Крыпецкого», «Житие новгородского владыки Нифонта» и др.), ряд служб святым, похвальных слов, «Сказание об иконе знамения Богородицы Мирожской» и др. В авторских приписках он везде назы-

вал себя согласно «чину». В ряде приписок восхвалял митрополита Макария, включившего его произведения в Великие Четьи-Минеи. При этом его сочинения полностью соответствуют требованиям Макария и представляют собой набор заимствованных текстов, отличающихся «плетением словес», из чужих широко известных сочинений предыдущего времени. И таких писателей в культуре внеличностного типа подавляющее большинство.

Поэтому даже небольшой отход в сторону от «авторского чина» среди представителей белого и черного духовенства может быть рассмотрен как попытка самоидентификации личности. К примеру, монах Псково-Печерского монастыря Григорий, живший во второй половине XVI — начале XVII в. и создавший вторую редакцию «Повести о Псково-Печерском монастыре» и новую редакцию «Жития Всеволода-Гавриила» (1602). Если сравнить его подход к созданию произведений с подходом предыдущего автора, тоже псковичом и старшим его современником Василием, то обращает на себя внимание следующее. Во-первых, он дает немногословное самоопределение как «леностиваго послушника» или «ленивого и неключимого раба Печерянина»¹⁵, а также зашифровывает свое имя. Во-вторых, он не идет по пути «плетения словес» и бесконечных заимствований у известных писателей, а опирается, в основном на летописи. Давая новую редакцию Жития Всеволода-Гавриила, он берет за основу труд Василия-Варлаама, о котором мы сказали выше, но дополняет его многочисленными фактами, везде указывая источники: «от истории новгородския», «от летописных цветов», «пишют же и навгородстии хранографи»¹⁶. Если сравнить этих двух книжников с точки зрения их самоидентификации, то первый явно уступает второму в личностном самосознании. Однако разница в их способах самоидентификации невелика, оба прибегают к стандартной формуле, Григорий лишь дополняет ее шифрованием своего имени. Поэтому при анализе авторских приписок говорить о самоидентификации личности крайне сложно, необходимо учитывать особенности произведений, а также весь комплекс сведений об авторе, имеющих в распоряжении исследователей.

На общем фоне выделяется пространный рассказ о себе автора «Простословия» Евдокима, написавшего свое пособие по обучению грамоте в конце XVI — начале XVII в. Хотя оно наполнено и чинным уничижением («некоторая безнадежная сирота, скитающаяся бес покоя, Евдокомище препростый»), однако дальнейшее уточнение биографии — «познах много прегрешений и сего ради

постигоша мя многы беды и различны скорби от лихоимец, ...гонение от враг, всего лишен бых, отечества своего, и стяжания, и своих трудов, напоследок же и здравия своего отстах...»¹⁷ — говорит о конкретных суровых реалиях его жизни. Кроме того, интересен его творческий посыл, заставивший взяться за руководство по грамматике: «...ищущим разума и требующим ума, предложих некнижное учение грамоте вкратце, учредих е разумнее ради скорого учения и для искуснейшаго умения книжнаго»¹⁸. Евдокиму же принадлежит оригинальное название книги — «Простословие». Все это вместе взятое говорит о его горячем желании идентифицировать себя как грамматика, учителя и автора.

Знаменитые писатели середины XVI в. Иван Пересветов и Ермолай-Еразм называли себя кратко и определенно. Первый — «воинником», по социальному статусу, второй — «Прегрешным», по самоуничижительному писательскому чину. При этом оба были выдающимися личностями, что явствует из анализа их произведений. И тот и другой позволяли себе поучать Ивана Грозного как реформировать страну: Иван Пересветов призывал не «прикабаливати» и не «прихолопливати» людей, а «служити им добровольно»¹⁹, Ермолай-Еразм в трактате «Благохотящем царем правительница» предлагал провести реформу податей и поземельного обеспечения службы, которое позволило бы не притеснять крестьян. Оба единодушны в основном требовании к царю «ко благополучию всем сущим под ним, не единеми велможамы еже о управлении пешис, но и до последних»²⁰. Оба одарены несомненным литературным талантом, независимым умом, незаурядными познаниями и многими другими качествами. И все это при весьма заурядной, формальной — по чину — самоидентификации.

Конечно, значительно смелее обнаруживают свою самоидентификацию книжники в культуре личностного типа. Они позволяют себе утрировать самоуничижительную формулировку, сближать ее с фольклором, доводить самоуничижение до крайности, изобретать свои личные формулы авторских приписок, обращаться к заказчикам и читателям и т. п. К примеру, в начале XIV в. псковский дьяк Козьма, переписавший «Паремийник», завершил его следующей записью: «А псал Козма дьяк Поповиць грабящима рукама, клеветливым языком, обидливыма очима. А где будет измятено испровяче чтете, а не исправите, то вы на свою душу»²¹. Запись эта интересна вдвойне не только потому, что вместо стереотипа самоуничижения Козьма привел слова, близкие к былинной харак-

теристике Алеши Поповича, а потому, что он не призвал простить ему ошибки, а оставил их на совести (личной ответственности) читателей — «а не исправите, то вы на свою душу».

Тот факт, что Козьма был незаурядной личностью, подтверждается и многочисленными приписками на полях переписанных им рукописей (в настоящее время известны «Паремийник» 1313 г. и «Пролог» первой четверти XIV в.). Самой показательной из них является трехстрочное стихотворение, близкое к народной поговорке: «Бог дай сдоровие к сему богатю: что кун, то все в калите, что порт, то все на себе, удавися, убожие, смотря на мене»²².

Другой пример доведения самоуничужения до крайности — приписка инока Кирилло-Белозерского монастыря Мартирия к переписанному им «Канонику» в 1423 г.: «...лжею инок, а не истиною»²³. Ученик основателя Кирилло-Белозерского монастыря Кирилла, сам ставший в дальнейшем игуменом Ферапонтова монастыря, Мартирий позволил в данной приписке также выразить желание получить для себя переписываемые им книги («имети хотящего сие»), что обычно не позволяли себе писцы.

Знаменитый книгописец Ефросин, «старец», «поп» (в разное время Кирилло-Белозерского, Ферапонтова, возможно, Троице-Сергиева монастырей), в 1477–1478 гг. игумен, отразил самоидентификацию своей личности в приписках к шести личным сборникам и к переписываемым книгам других лиц. Все сведения о нем опираются на эти приписки. Как книгописец, он писал для игумена Игнатия и занимался этим в течение 30 лет (с 1463 по 1491 г.). Самую большую рукопись — «Торжественник» — он писал 4 года, а в конце сделал приписку: «Бог мя избавил... Сильно есмь рад, коли кончал строку последнюю»²⁴. Как видно по десяти промежуточным указаниям об окончании отдельных частей и нескрываемому эмоциональному подъему по случаю завершения работы, переписка была не добровольной. Возможно, это было наказание за какое-то прегрешение. В его приписке были еще слова, которые были сочтены игуменом (или кем-то еще) бесчинными. Они были затерты, а ниже было написано в осуждение Ефросину: «О, горе окаянному, внимающему сего света житие»²⁵.

Тот факт, что Ефросин был не без греха любви к «сего света житию» делает еще более привлекательными келейные сборники, составленные им для себя лично, по собственному почину и выбору. Вот где раскрывается личность Ефросина. Его духовную пищу составляли не только жития святых, слова и поучения отцов церк-

ви, библейские тексты и молитвы, но и огромное число светских сведений о мире и жизни. Свой сборник Ефросин сделал энциклопедией, дающей полное представление о его мировоззрении, о познаниях в области географии, истории, астрономии, зоологии, медицины и пр. Ряд подобных примеров XV в. можно было бы легко продолжить²⁶.

Развитие авторских, переводческих и писцовых приписок шло в русле исторически меняющихся способов самоидентификации. Зашифрованные имена, акrostихи с именем и самоуничижительной характеристикой или без таковой получают широкое распространение в XVII в., когда вне-личностный тип культуры уже прошел свой апогей и намечался личностный этап в развитии культуры. Особое место в этом процессе занимает литературный автопортрет, появившийся в России в начале XVII в. и выразивший потребность в стихотворном оформлении самоидентификации. Такой автопортрет Федора Гозвинского, переводчика Посольского приказа, был помещен в переведенном им в 1609 г. «Тропнике» папы Иннокентия:

В премудростех славимый
 И в разуме хвалимый,
 Честностию же чести честно почитаемый,
 Во своих бо делех художно познаваемый,
 Понеже трудолюбно подвизаемый
 И усердно совершаемый,
 Богом же самем наставляемый —
 Феодор Касиянов сын Гозвинский,
 Греческих слов и польских переводчик²⁷.

В автопортрете Гозвинского обращает на себя внимание расстановка акцентов: на первое место он ставит премудрость и разум, уже получившие оценку и признание окружающих как его основные черты; дополняющая их честность принесла ему почитание и честь. Далее он подчеркивает свое художество, сиречь искусство книжного переводчика, трудолюбие и усердие, а в конце, как заключительный аккорд, звучит — «Богом же самем наставляемый».

Автопортрет Симеона Полоцкого отражает уже новый уровень и новую для России форму публичной самоидентификации. Его иронический автопортрет показывает, что он выше прямого указания на свою личную значимость в отличие от Гозвинского. Разви-

тое самосознание Симеона проявилось в ироническом обращении к самому себе в одном из ранних стихотворений:

Видите мене, как я муж отраден,
Возрастом велик и умом изряден.

Далее он рассуждает о том, что ума у него даже излишне много («сквозь нос вытекает, да Семен умен — языком принимает»), и, как бы предвосхищая известные строки Пушкина «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать», — Симеон Полоцкий говорит о своем уме как единственном товаре, который он может продать:

Ума слишком, аж негде девати, —
Купи, кто хочет, а я рад продати²⁸.

Таким образом, самоидентификация личности в древнерусской культуре проходила через деятельное, творческое отношение к самому себе.

В периоды, когда культура тяготела к вне-личностному типу, формы самоидентификации были разными: от фигуры умолчания, знакового поступка, игнорирования «чина» до открытого самоописания, порой посредством иронического автопортрета.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бубер М. Я и Ты. М., 1993. С. 20.

² Корнеев В. И. Самоидентификация личности как философско-культурологическая проблема. Автореф. дисс... канд. философ. наук. М., 2000. С. 15. См. также: Социальная идентификация личности. Вып. 1–2. М., 1994; Мировоззренческая самоидентификация человека. Днепродзержинск, 1998; Баскакова Н. В. Религиозная самоидентификация интеллигенции (социально-философский анализ). М., 2004 и др.

³ Бердяев Н. А. О рабстве и свободе человека. Опыт персоналистской философии // Бердяев Н. А. Царство Духа и царство Кесаря. М., 1995. С. 17.

⁴ См.: Срезневский А. А. Словарь древнерусского языка. Репр. изд. М., 1989. Т. III. Ч. 2. Стб. 1519–1522.

⁵ Амфилохий, архим. Словарь из Пандекта Антиоха по списку XI в. Воскресенской Новоиерусалимской библиотеки. М., 1880. Л. 81.

- ⁶ Будилович А. XIII слов Григория Богослова в древнеславянском переводе по рукописи имп. Публичной библиотеки XI в. СПб., 1875. Л. 162.
- ⁷ Поучение Владимира Мономаха // ПЛДР. XI — начало XII в. М., 1978. С. 400.
- ⁸ ПСРЛ. Т. 2. Ипатьевская летопись. М., 1962. Стб. 69.
- ⁹ Изборник 1073 г. Факсимильное издание. М., 1983. Л. 60.
- ¹⁰ Сборник пословиц XVII в. // РГАДА. Ф. 181. № 250. Л. 115.
- ¹¹ Типикон. М., 1682. Л. 2.
- ¹² Сказание Авраамия Палицына. М.; Л., 1955. С. 119.
- ¹³ Повесть о Петре и Февронии Муромских // ПЛДР. Конец XV — первая половина XVI в. М., 1984. С. 638.
- ¹⁴ Митрополичья наказная грамота 1500 г.
- ¹⁵ Цит. по кн.: Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вторая половина XIV — XVI в. Ч. 1. Л., 1988. С. 172–173.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Цит. по: Ягич И. В. Рассуждения южнославянской и русской старины о церковно-славянском языке // Исследования по русскому языку. СПб., 1885. Т. 1. С. 634.
- ¹⁸ Там же. С. 635.
- ¹⁹ См.: Сочинения Ивана Пересветова. М.; Л., 1956.
- ²⁰ Цит. по: Ржигза В. Ф. Литературная деятельность Ермолая–Еразма // Летопись занятий Археографической комиссии. Л., 1926. Вып. 33. С. 193.
- ²¹ Цит. по: Покровский А. А. Древнее псковско-новгородское письменное наследие. М., 1916. С. 61–64.
- ²² Адрианова-Перетц В. П. Литература Пскова XIII–XIV вв. // История русской литературы. М.; Л., 1945. Т. 2. Ч. 1. С. 130–131.
- ²³ Цит. по: Розов Н. Н. Книга в России в XV веке. Л., 1981. С. 112.
- ²⁴ ГИМ. Собр. Уварова. № 894. Л. 638.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ См.: Розов Н. Н. Книга в России в XV в. С. 38–40; Каган М. Д., Поньрко Н. В., Рождественская М. В. Описание сборников XV в. книгописца Ефросина // ТОДРЛ. Т. 35. Л., 1980. С. 3–300; Каган М. Д., Лурье Я. С. Ефросин // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вторая половина XIV — XVI в. Ч. 1. Л., 1988.
- ²⁷ Цит. по: Тарковский Р. Б. Государев толмач Федор Гозвинский и его перевод басен Эзопа // Вестник Ленинградского университета. № 14. Серия истории, языка и литературы. Вып. 3. Л., 1966. С. 105.
- ²⁸ Хрэстаматыя па старажытнай беларускай літаратуры. Мінск, 1959. С. 345.

Образы повествователя в сочинении И. Кеплера «Сон, или Лунная астрономия»

Сочинение «Сон, или Лунная астрономия» Кеплер начал писать еще в студенческие годы (1593) для популяризации коперниканской астрономии, доказывая, что наблюдатель на Луне так же не замечает ее движения, как и земному наблюдателю кажется неподвижной его планета. Через несколько лет Кеплер ознакомился с книгой Плутарха «Беседа о лице, видимом на диске Луны», которая вызвала у него большой интерес. Позже он перевел ее с греческого на латинский язык. Летом 1609 г., еще до того, как Галилей направил на Луну свой телескоп, Кеплер написал на основе своего юношеского сочинения рассказ «Сон» о путешествии человека на Луну — одно из первых произведений того жанра, который мы называем научной фантастикой. В 1621 г. он снова возвращается к этому рассказу и в течение многих лет дополняет его комментариями, которые в несколько раз превысят сочинение по объему (рассказ в первом издании занимает 28 страниц текста, а комментарии — 66). На основании этого можно заключить, что «Сон» является важнейшим произведением Кеплера. В нем концентрируются не только его научные идеи, но и особенности оригинального стиля ученого, вобравшего в себя все характернейшие черты культуры маньеризма. Это прежде всего индивидуализм, переходящий в психологизм, игровой элемент как основа построения художественного произведения, ирония.

Стиль всех сочинений Кеплера отличается личностным характером, искренностью и эмоциональностью, с которой автор описывает каждый шаг своих научных рассуждений — как успешных, так и ошибочных. Можно сказать, что делая записи о своих открытиях, Кеплер пишет и сам о себе. Наиболее ярко это проявилось в произведении «Сон, или Лунная астрономия», основа создания которого носит исключительно научный характер. Однако начинается оно довольно необычным образом:

«В 1608 г. между императором Рудольфом и братом его эрцгерцогом Матвеем вспыхнула жестокая ссора. Наблюдая за тем, как вели себя противные стороны, многие невольно вспоминали различные случаи из истории Богемии. Побуждаемый всеобщим интересом, я с головой погрузился в чтение богемских легенд. Среди прочих встретила мне история о деве Либуше, известной своим искусством в магии. Однажды ночью, закончив наблюдения звезд и Луны, я отправился спать и заснул глубоким сном. Во сне мне привиделось, будто читаю я книгу, принесенную с ярмарки»¹.

Последующий текст произведения представляет собой рассказ Кеплера о том, что он прочел в приснившейся ему книге. Следует подчеркнуть здесь двойной характер условности — пересказывается текст книги, который читается во сне. При этом повествование ведется от первого лица, но уже не от имени Кеплера, а от имени главного героя этой приснившейся книги, в жизненных ситуациях которого, однако, легко угадываются события из биографии Кеплера:

«Зовут меня Дуракот. Родина моя Исландия <...> Моя мать Фиолксильда недавно скончалась, и теперь я, как того и хотел, волен писать обо всем, что пожелаю. При жизни моя мать тщательно следила за тем, чтобы я не вел никаких записей. „Много злых людей на свете, — говаривала она, — питающих отвращение к наукам, клеветующих на то, что не способен постичь их тупой разум, и измышляющих законы, которые наносят вред всему роду человеческому. Немало людей, осужденных по этим законам, нашли свою гибель в пропастях Геклы“ <...> Когда я был совсем маленьким, мать <...> часто брала меня с собой на пологие склоны Геклы <...> собирая с соблюдением множества ритуалов некоторые травы, мать затем сушила их дома <...> и носила на продажу капитанам судов в расположенную неподалеку от нашего дома гавань» (с. 71).

Попытаемся проанализировать это интригующее вступление. Начнем с имен главных героев. Как говорит Кеплер в примечании (написанном, как и все остальные примечания, уже от его собственного имени), слово «Дуракот» было подсказано ему воспоминанием об аналогично звучащих именах, встречающихся в истории Шотландии.

Происхождение имени Фиолксильда объясняется так: на стене квартиры, в которой жил Кеплер, висела старинная карта Европы. На ней рядом с островом Исландия значилось слово «Фиолкс». «Что бы оно ни означало, — пишет Кеплер, — его странное звучание понравилось мне, и я присоединил к нему „Хильда“ — извест-

ное слово, означающее на древнегерманском языке „Женщина“» (с. 91). Таким образом, «странное звучание» имен, вероятно, должно таить в себе какой-то смысл, понятный только посвященным (здесь нельзя не вспомнить алхимическую игру символов).

Почему же родиной Дуракота является именно Исландия? Кеплер дает этому пространное объяснение, выделяя среди прочих две следующие причины, которые, на наш взгляд, наиболее существенны. Первая из них так же таинственна, как и имена героев. В Праге продавалась небольшая книга Лукиана о путешествии на Луну, переплетенная вместе с историями св. Брендана и повествованием о чистилище св. Патрика в глубине Земли под Геклой, исландским вулканом. «Поскольку Плутарх, следуя учению языческой теологии, расположил чистилище душ на Луне, я решил, — говорит Кеплер, — что Исландия — наиболее подходящее место для того, кто жаждет отправиться в путешествие на Луну» (с. 91).

Вторая причина — чисто научного свойства: географическое положение Исландии очень удобно для занятий астрономией. Таким образом, в слове «Исландия» отображается принцип построения всего произведения — нерасчлененность научной и фантастико-аллегорической его частей, проявляющаяся, как мы увидим, и в образе автора.

Вернемся к главным героям. Фиолксильда, мать Дуракота, — не просто вымышленный персонаж. Прежде всего, следует указать на его автобиографичность — мать Кеплера в 1617–1621 гг. была осуждена за колдовство, известно также, что она умела лечить травами и оказала влияние на интересы сына, показав ему, в частности, знаменитую комету 1577 г.

Кроме того, Фиолксильда — это аллегория эмпирической практики, которую «надлежит считать матерью, давшей жизнь науке», как говорит Кеплер в примечании 4 (с. 91). В примечании же 10 он называет матерью Науки Невежество (с. 94). Из этого следует, что эмпирическая практика отождествляется с Невежеством. Можно предположить, что Кеплер имел в виду следующее. Невежество является матерью Науки, так как Невежество побуждает к приобретению знаний. Но на начальном этапе развития науки знания приобретаются путем эмпирической практики, они основываются на «бесхитростном опыте», а не на суждениях разума. Так, именно эмпирическая практика или «бесхитростный опыт» мешали людям XVI в. воспринять гелиоцентрическую систему, поскольку они верили только тому, что видели своими глазами. Дуракот сообщает,

что его мать никогда не открывала ему имени его отца. В примечании Кеплер поясняет: «Здесь я позволил себе пошутить над варварскими нравами необразованного люда. Впрочем, если <...> считать Невежество — матерью, а Разум — отцом науки, то ясно, что мать либо вообще не знает отца, либо скрывает его» (с. 94) (маленький Кеплер почти не видел своего отца, бывшего наемным солдатом). По всей вероятности, эта аллегория означает необходимость подчинения практики Разуму (или теории). Здесь невольно вспоминается Тихо Браге, в обсерватории которого Кеплер начинал свои астрономические исследования в Праге. Как известно, Браге был известным астрономом-практиком, отвергавшим при этом гелиоцентрическую систему и занимавшимся исключительно научным наблюдением.

Браге возникает и непосредственно как персонаж рассказа Дуракота, причем со своим реальным именем и в реальном географическом пространстве. Дуракот повествует о том, как он, еще будучи ребенком, оказался на острове Вен, где в действительности (до переезда в Прагу) располагалась обсерватория Тихо Браге, оборудованная совершеннейшими по тем временам инструментами. При этом автор точен даже в описании количества учеников, помогавших известному астроному! Дуракот (также как и сам Кеплер) стал одним из его учеников и помощников и, приобщившись к «божественнейшей из наук», через несколько лет вернулся к своей матери.

На этом заканчивается вводная часть «Сна», и повествование далее продолжается также от первого лица, но уже от имени следующего, основного персонажа — духа Астрономии, который был вызван Дуракотом и его матерью с помощью определенных магических ритуалов. «Под словом „дух“, или „даэмон“, я подразумеваю науку о небесных телах, оно происходит от греческого слова „δαεμ“, что означает „знать“» (с. 102), — объясняет Кеплер в примечании. Таким образом, Дух Астрономии выступает как аллегорическая фигура, объединяющая в единое целое точную науку и тайнознание. Как учит Дуракота Фиолксильда, у умных людей «на службе <...> состоят мудрейшие духи», среди которых «имеются девять главных» (с. 74), олицетворяющих, как сообщается уже в примечании от имени самого Кеплера, метафизику, медицину, этику, астрономию, астрологию, оптику, музыку, геометрию и арифметику (с. 98).

Интересно отметить, что в следующем примечании ученый намекает проблему научного прогресса, ставшую в наше время одной

из центральных: опасность знаний при их неумелом или незтичном использовании. «Медицина не только лечит, но и учит изготавливать яды; <...> метафизика абсурдно преувеличивает свои цели и своими чрезмерными и хитроумными тонкостями возмущает спокойствие общепринятых учений; этика рекомендует великодушие, а оно не каждому идет на пользу; астрология поддерживает суеверия; оптика доставляет иллюзии, музыка способствует кипению страстей; геометрия — несправедливому правлению; арифметика — жадности», — пишет он (с. 98). Исходя из этого, Кеплер называет астрономию «деликатнейшим и безобиднейшим из духов». Чтобы его вызвать, «необходимо начертать двадцать один знак» (с. 75). Вот как это объясняется в примечании: «Пытаясь найти причину, побудившую меня избрать именно это число, я смог установить лишь, что столько букв, или знаков, содержат слова „Astronomia Copernicana“ (лат. — коперниканская астрономия)» (с. 98). Здесь, как мы видим, зашифрована основная цель написания сочинения Кеплера, о которой мы говорили вначале. «Аллегория с вызовом духа заимствована из трактата дель Рио и магии, но не лишена и некоторого философского смысла. Выражение „его вызвали“ эквивалентно выражению „его назвали по имени“» (с. 99), — поясняет ученый. Из этого примечания следует, что именем Духа Астрономии является «Astronomia Copernicana»!

Дух Астрономии рассказывает Фиолксильде и Дуракоте о Луне, называемой Леванией, так как по-древнееврейски Луна называется «Левана». Кеплер говорит в примечании, что «мог бы назвать страну Селенитида, но древнееврейские слова, менее привычные для слуха, вызывают большее благоговение и особенно приветствуются в оккультных ремеслах» (с. 99).

Отличие «Сна» Кеплера от множества произведений о путешествиях на Луну заключается в первую очередь в том, что Кеплер (в образе духа Астрономии) подробно описывает сам путь от Земли до Луны и связанные с ним трудности. И здесь снова соединяются в единое целое две противоположности. С одной стороны, это удивительно точные научные предсказания, ставшие основой современной космонавтики. Так, Кеплер учитывает перегрузки человеческого организма при «старте» — космическому путешественнику нужно особым образом расположиться. Он предусматривает проблему преодоления сил тяготения, проблемы питания в условиях длительного пребывания за пределами Земли, дыхания в безвоздушном пространстве, опасности космического холода, не забыта и

необходимость торможения для осуществления «мягкой посадки». В рамках данной статьи нет возможности перечислить все научные открытия и предсказания, содержащиеся в «Сне», их анализ является темой отдельного исследования, поэтому ограничимся лишь утверждением о том, что большинство из них имеют неоценимое значение для науки.

Однако, с другой стороны, эти научные предсказания сливаются со «свободным полетом фантазии» (по собственному выражению Кеплера). Например, демоны должны подгонять тела людей усилием воли и затем лететь перед ними, «чтобы сильный удар о Луну не причинил им вреда». Таким образом, наука и паранаука снова соединяются в единое целое в образе Духа Астрономии.

Но и научная часть «Сна» является научной больше по содержанию, а не по форме. Наиболее интересно в этом смысле образное описание Земли такой, как она выглядит с Луны. Кеплер называет Землю Вольвой — от лат. *volvo* — вращать, так как Земной шар представляется обитателям Луны непрерывно вращающимся вокруг своей оси. «Если рассматривать ее верхнюю, северную часть, то Вольва <...> представляется состоящей из двух половин. Одна из них более темная и покрыта пятнами, почти слившимися в одно большое пятно <...> С восточной стороны оно напоминает профиль отсеченной человеческой головы, наклонившейся, чтобы поцеловать девушку в длинном платье, которая, протянув назад руку, манит к себе бегущую кошку» (с. 85), — пишет он. Этот созданный ученым образ мог бы стать, пожалуй, одним из ярчайших примеров маньеристической живописи.

Ведя совершенно серьезные и строго научные рассуждения, Кеплер (уже от своего собственного имени) неожиданно сопровождает их шутивными объяснениями, о чем сам и сообщает в примечаниях: «Разумеется, сказанное — не более, чем шутка. Устремясь вперед и сосредоточив основное внимание на физических рассуждениях, я успевал рассылать по сторонам во всех направлениях сатирические стрелы, целясь в ничего не подозревавших зрителей» (с. 101). При этом почти всегда оказывается верно утверждение, что в «каждой шутке есть доля правды». Так, приводя справедливые сведения о том, какие люди пригодны для путешествия на Луну, Дух Астрономии сообщает, что оно «чрезвычайно трудно и опасно для их жизни. Мы не допускаем в свою компанию людей вялых, тучных или болезненных. <...> Особое предпочтение мы отдаем сухошавым старухам, с детских лет разъезжающим по ночам верхом на козле, дву-

зубых вилах или сидя на ветхом плаще и привыкшим на земле преодолевать огромные расстояния» (с. 98). В примечании мы находим разгадку этих странных слов: «В действительности я намеревался лишь пошутить и провести шуточное рассуждение. Если верно, как считает большинство судов при рассмотрении дел по обвинению в колдовстве, будто ведьмы летают по воздуху, то почему бы какому-нибудь телу не начать двигаться так сильно, что оно покинет землю и перенесется на Луну?» (с. 104).

Кеплер (опять же от своего имени) вводит в текст произведения эпиграммы, сочиненные им по разным случаям. Так, к рассуждению Духа Астрономии о том, какие люди пригодны для путешествия на Луну (эту проблему можно считать научной), Кеплер дает примечание, содержащее эпиграмму, в которой он отзывается о телосложении своего учителя Мёстлина:

Чем меньше плоти вес несет скелет изящный,
Тем легче до небес хозяин воспарит (с. 104).

Таким образом, весь текст приобретает юмористическую окраску, что является выражением важнейших категорий культуры маньеризма — иронии и игры. Эти категории лежат в основе самой композиции сочинения — автор описывает содержание приснившейся ему книги от лица ее главного героя, пребывавшего в медитативном состоянии общения с Духом Астрономии.

Увлекаясь научными рассуждениями и фантастическими описаниями, Кеплер не забывает и о композиционной завершенности произведения. Используя литературный прием обрамления, он возвращает читателя на Землю. «Едва я досмотрел свой сон до этого места, как поднялся ветер, забарабанил дождь, унося не только мой сон, но и конец книги, купленной во Франкфурте. Так, покинув среди повествования духа-рассказчика и его слушателей, Дуракотасына и мать Фиолксильду, с головами, закутанными в одежды, я пришел в себя и обнаружил, что голова моя накрыта подушкой, а тело — одеялом» (с. 89).

Таким образом, в сочинении выделяются три образа повествователя — это сам Кеплер, Дуракот и Дух Астрономии. При этом автор явно идентифицирует себя с остальными двумя образами, мы можем это утверждать не только на основании того, что повествование во всех трех случаях ведется от первого лица: как мы видели, рассказ Дуракота наделен автобиографическими чертами, а Дух Астрономии

излагает мысли самого Кеплера. Исходя из этого, можно предположить, что Дуракот является олицетворением внешней, телесной жизни автора, а Дух Астрономии идентифицируется как ее внутреннее содержание. Если представить эту триаду как единое целое, получится, что Дуракот идентифицируется как тело, Дух Астрономии соответственно как дух, а сам автор как связующая их душа. Таким образом, происходит идентификация дающего знание и это знание получающего, в чем, вероятно, нашла отражение идея единства мира и соответствия макро- и микрокосма.

Но на этом цепочка идентификаций не заканчивается: автор идентифицирует себя еще и как читателя! Ведь он читает то, что написано в книге, и это составляет основу сюжета (если этот термин в данном случае применим) всего произведения.

Интересно заметить, что саму литературную форму своего «Сна» Кеплер позаимствовал из сочинения Цицерона «Сон Сципиона», о чем открыто и сообщает читателю в примечании 2: «На <...> немецком языке слово „Исландия“ означает Ледяная Земля. На этом далеком острове я разыскал местечко, где можно было улечься спать и видеть сны в подражание философам, подвизающимся в избранном мною жанре литературы. Так, Цицерон перенесся в Африку, когда он совсем собрался спать» (с. 90). В сочинении Цицерона рассказывается о сне, приснившемся в I в. до н. э. государственному деятелю Римской республики Сципиону Младшему — во сне ему явился Сципион Старший вместе с отцом Эмилием Паулем, которые показали ему красоту Вселенной и бренность земной славы. Хотя содержание сочинений Цицерона и Кеплера совершенно разное, интересно сравнить сходство вводных и заключительных слов. Сравним цитировавшееся выше вступление Кеплера с первыми словами «Сна Сципиона»: «Когда мы легли спать, я заснул более крепким сном, чем обычно, потому что устал с дороги и долго не спал. И тогда <...> мне явился Сципион Старший, в образе, в котором я его знал <...> и сказал: „Будь внимателен <...> Сципион, и то, что я тебе скажу, запомни“». Заканчивается «Сон Сципиона» также с уходом главного повествователя, или духа: «Ушел, и я проснулся»². Можно предположить, что обращение к известному античному произведению служило Кеплеру прикрытием небезопасных в то время оккультных идей. Однако, представляется, что здесь проявилась более глубинная связь с античным наследием, что еще больше расширяет границы самоидентификации автора.

При всем этом мы совершенно ясно можем проследить остранненное отношение Кеплера к своим героям, которых он идентифицирует как собственное Я. Это проявляется в огромном количестве примечаний, написанных всегда от лица автора, тоном своего повествования дающего понять читателю, что все сказанное — не более чем игра смыслов и образов, часто носящая шуточный характер, хотя и содержащая глубокий смысл, выраженный в огромном количестве нарочито запутанных аллегорий, что роднит сочинение с формой алхимического трактата. Примечания изобилуют также строго научными рассуждениями и выводами, нередко основанными не только на научных методах, но и на паранаучных идеях. На основании этого образы повествователя можно идентифицировать и по такому признаку — ученый, художник, алхимик.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Кеплер И.* О шестиугольных снежинках. М., 1983. С. 71. Далее страницы указываются в тексте.

² Цит. по: *Kepler J. Sen neboli Měsíční astronomie.* Praha, 2004. S. 113.

Поэзия Ш. Петефи сквозь призму идентичности

Представляется бесспорным, что на национальную и социальную идентичность народа или отдельного человека более всего влияет культура, производящая идеи, определяющая их приоритеты и иерархию, духовные и материальные ценности. Можно также утверждать, что стремление к идентификации есть постоянное свойство человеческой природы, склонность человека к отождествлению, сходству с кем или чем-либо. Развитие самых разнообразных моделей идентификации можно проследить как по вертикали, в различные исторические эпохи, так и по горизонтали — в многообразных областях человеческой деятельности.

Процесс национальной идентификации особенно бурно протекает в переходные эпохи, в кризисные времена, как это происходило, например, в XIX в. в эпоху национального возрождения в славянских и неславянских странах, когда народы этих государств пытались создать собственный, хотя и условный «автопортрет», решить задачу национального самопознания и самоосознания.

Естественно, что каждый народ хочет понять себя в первую очередь через сравнение с другими, своими и иными, поэтому, на наш взгляд, сравнение — один из главных механизмов идентификации, который вне всякого сомнения пронизывает все области культуры.

В художественной литературе существуют разнообразные типы идентификации. Например, представляют значительный интерес взаимоотношения и взаимовлияния автора и лирического героя, автора и образа автора, степень их возможной или невозможной тождественности. Одним из способов самоидентификации автора является жанр автобиографии.

Представляется интересным взглянуть на поэзию классика венгерской литературы Шандора Петефи и его автобиографию через

призму самоидентификации поэта, привлекая для более полной картины его дневниковые записи и письма.

Общезвестно, что в литературоведении к категориям «автор», «лирический герой», «образ автора» сохраняется устойчивое внимание. Об этой проблеме писали Ю. Н. Тынянов и М. М. Бахтин, В. В. Виноградов и Д. С. Лихачев и многие другие, в том числе и современные литературоведы. Образ автора понимался В. В. Виноградовым как главная и многозначная стилиевая характеристика отдельно взятого произведения. Этот образ, по его мнению, представляет собой центр художественно-речевого мира, который выражает эстетическое отношение к содержанию собственного текста. Принципиально другая концепция автора принадлежала Бахтину, который полагал, что автор в тексте «должен находиться на границе создаваемого им мира как активный творец его». Сходного мнения придерживался и М. Пришвин, который в одной из дневниковых записей делился своими впечатлениями о только что написанном им рассказе: «...я не выдумал, а так есть, и я только хозяйствую; я хозяин. Я радостно узнаю себя в других»¹. Рассуждая о двух ипостасях поэта — о таланте и личности, Пришвин их разделяет: «...талант у настоящего поэта во всяком случае не является документом его человеческого достоинства, а скорее наоборот — тем не менее драгоценна поэзия! И читая поэтическое творение, мы отпускаем грехи человеку, прославляем его, как будто поэт и как человек самый хороший»².

В эпоху постструктурализма сформировался другой, кардинально отличный взгляд на позиции автора в тексте и на его образ. Например, по мнению Р. Барта, текст — это по существу территория исключительно языковых интересов. В словесно-художественном творчестве, считает Барт, теряются всякие следы авторской субъективности, «исчезает... телесная тождественность пишущего», «голос отрывается от своего источника», «для автора наступает смерть»³.

Проявления авторского присутствия в художественных произведениях можно условно разделить на внутритекстовые и внетекстовые. Формы присутствия автора в тексте, как правило, зависят от родовой и жанровой принадлежности произведения. Наиболее часто в поэзии автор существует внутри текста и выступает как повествователь, ведущий рассказчик или персонаж. Автор во внутритекстовом воплощении есть, по существу, художественный образ самого пишущего. В то же время очевидно, что понятия «автор» и «образ автора» следует дифференцировать.

Есть и другая форма присутствия автора — внетекстовая. Она чаще всего встречается в прозе. В ней автор выступает в роли организатора текста, выразителя эмоционально-смысловой целостности, единства художественного произведения. Здесь он некий создатель другой, искусственной, художественной реальности, которой сам не принадлежит. «Порождение текста как новой идеологической и эстетической субстанции, отличной от мира реальных вещей, — считает Н. Малычева, — продуцирует новые смыслы, которые могут не осознаваться самим художником в момент творческого акта. Их выразителем в ткани художественного произведения становится образ автора. В этом смысле «автор» и «образ автора» не являются эквивалентными»⁴. В то же время художественный текст, по мнению А. Н. Безрукова, скомпонованный, созданный и организованный писателем, все-таки хранит индивидуальные черты самого автора⁵.

Почти все выше процитированные работы касаются, как правило, роли и значения автора в прозаических произведениях. Однако не менее интересным представляется анализ поэзии, где автор играет иную по сравнению с прозаиком роль — абсолютно главную и ведущую. В этом видится одно из родовых отличий поэзии от прозы. Совершенно очевидно, что без голоса автора просто не может быть поэзии. Поэт в отличие от прозаика намеренно и постоянно саморазоблачается. Если бы, по Р. Барту, «для автора наступила смерть», закономерно она наступила бы и для поэзии вообще. Если в прозе автор зачастую прячется за вымышленных им персонажей, вводит в ткань повествования «псевдоавтора», изобретает разнообразные художественные приемы для отражения собственных размышлений и рассуждений, то в поэзии автор — главный творец и главный персонаж, мыслящий и фантазирующий от собственного лица, почти всегда проговаривающийся и исповедующийся перед читателем.

Это соображение подтверждает и анализ поэтического наследия Ш. Петефи, которое охватывает совсем небольшой отрезок времени — всего семь лет, с 1842 по 1849 г. Однако в новейшей истории Венгрии эти годы были целой эпохой, насыщенной важными политическими, общественными и культурными событиями, определившими дальнейший ход развития страны.

Поэзия Петефи стала своеобразным рубежом двух литературных и, шире, историко-культурных периодов и даже эпох: к этому времени в основном завершился расцвет венгерского романтизма и начал утверждаться как основное художественное направление реализм. Революция, а затем и национально-освободительное дви-

жение 1848–1849 гг., смена культурных эпох не только самым непосредственным образом отразились в его творчестве, но и сама поэзия Петефи стала мощным импульсом к появлению и распространению новых тем, форм, главенствующих жанров в венгерской художественной культуре.

Мы не будем касаться содержательно-смысловой сути творчества Ш. Петефи. Речь пойдет о различных периодах его творчества с точки зрения сложного процесса тождества-идентификации поэта и его лирического героя, их совпадения и несовпадения на разных этапах творчества.

В первые годы (1842–1846) литературной деятельности Петефи его поэзия, по существу, была чистым, нередко наивным голосом парня из Алфельдской степи. В ранних стихах поэта нет зазора, дистанции между автором и лирическим героем, они тождественны и неразрывны. Можно сказать, что поэт пока проходил стадию начальной личностной идентификации, когда еще нет потребности ни в социальной, ни в национальной самоидентификации. Мотивы, связанные с ней, проникнут в его поэзию несколько позже, по мере взросления Петефи и ощущения им надвигающихся перемен — во время его скитаний по стране в бродячей актерской труппе. В ранних стихотворениях Петефи-поэт равнозначен своему лирическому герою (автор и образ автора тождественны), он — девятнадцатилетний юноша, хороший друг и горячий возлюбленный, любитель погулять и выпить, с иронией переживающий свое бедное, почти нищенское существование, далекий от глубоких философских размышлений.

Пью — и прочь летят заботы,
И прелестна жизнь моя.
Пью — и прочь летят заботы
И над роком тешусь я.
И, богов своих не множа,
Божество я чту одно,
Удивительного что же,
Если этот бог — вино!
Я ловлю во время пьянств
Песню на струну мою.
Девичье непостоянство
Забываю, если пью.

(«Пьющий»)

О новом периоде своей жизни поэт заявляет в стихотворении «Перемена». Из открытого миру юноши, готового любить и прийти на помощь каждому, после многочисленных предательств и разочарований его сердце изверилось, устало и научилось притворяться. Наступила зрелость, а вместе с ней мудрость...

И вру спокойно всем просящим,
Что нету сердца у меня.
Я был послушной мягкой глиной —
Любой меня рукой проткнет,
Стал мрамором, — стреляй, и пуля
Отскочит и тебя убьет.
Любил красавиц светлокудрых,
И день, и белое вино,
Теперь люблю я ночь, смуглянок,
И пью лишь красное одно.

(Ср. у Есенина: «Да, мне нравилась девушка в белом, а теперь я люблю в голубом».)

После нескольких лет неприкаянности, неудач в личной жизни, испытаний на актерском поприще, на военной службе, в качестве репортера Петефи наполняет свою лирику новыми темами. Теперь он уже не беззаботный юноша с неопределенным будущим, жаждущий приключений; в его творчестве прорастает отождествление поэта с народом: он болеет его бедами, с болью и состраданием переживает трагические ситуации современной венгерской истории.

Если в ранних стихотворениях поэт говорил только от первого лица, то по прошествии времени Петефи все глубже ощущает свою связь с народом, отождествляет себя с ним, что выражается в частотности употребления местоимения «мы». По существу, происходит процесс своеобразного смещения родовой, семейной идентичности в сторону социальной, когда личность вырывается из традиционной среды. В стихотворениях этого периода ощущается некоторая дистанция между автором и образом автора. Мотивы личной жизни отходят на периферию творчества, поэт превращается в гражданина, в венгра.

Был я всюду, видел много,
Но одно познал в печали:

Что страна теряет силы,
Что стоим мы у могилы,
Что мадьяры измельчали.
Мы — как низменные черви
Посреди дорожной пыли!
(«Я домой вернулся...»)

Лирика поэта в последующие годы наполняется новыми темами, становится глубже и философичнее. Активное участие Петефи в подготовке революции 1848 г. сказывается в его творчестве — гражданских и патриотических мотивов возникает все больше, меняется интонация его поэзии: от жизнерадостно-кипучей до трагически-пессимистичной.

Петефи — автор и его alter ego — ощущает себя не только частью венгерской нации, ее гражданином, но и одним из создателей и организаторов новой венгерской культуры, глубоко осознающих свое предназначение. Программным для венгерской литературы того времени стало его стихотворение 1847 г. «Поэтам XIX века»:

Не для пустой забавы пой
В угоду суетному миру!
Готовься к подвигу, поэт,
Когда берешь святую лиру.
И если хочешь воспевать
Свою лишь радость и страданья,
Не оскверняй заветных струн, —
Нужны ль тогда твои созданья?
Иди же, если ты поэт,
С народом сквозь огонь и воду!

Естественно, что ускоренному процессу гражданского созревания Петефи способствовало его активное участие в революционных событиях 1848–1849 гг. И не удивительно, что на первый план в творчестве поэта окончательно выходит патриотическая тема, далеко отодвинувшая все иные мотивы, т. е. тема принадлежности к венгерской нации, верности и служения ей. Одним из наиболее значительных произведений Петефи в эти годы стало стихотворение «Венгерец я!» — яркий поэтический пример национального отождествления и ощущения принадлежности «тому единственному уголку земли, который зовется Венгрией».

Венгерц я! На свете нет страны,
Что с Венгрией возлюбленной сравнится...
Но я не изменю стране родной,
Хотя бы мир взамен мне обещали!
Всю душу — ей! Все силы ей одной,
Сто тысяч раз любимой в дни печали.

Это стихотворение — своеобразное доказательство того самого эмоционального слияния с объектом, которое способствует идентификации и наполняет ее конкретным содержанием. Показательно и то, что для Петефи социальная и национальная идентификация в этот исторический период равнозначны, равновелики.

Автобиографий в современном смысле слова Петефи не оставил. Но можно восстановить процесс осознания поэтом единственного и единого человеческого и творческого Я, анализируя его переписку и дневники, которые отчасти можно считать автобиографией любого человека, пишущего для себя. Автобиография составляется из разрозненных заметок и замечаний в дневниковых записях, в посланиях друзьям и близким.

В переписке Петефи более всего удивляет постоянный, почти навязчивый мотив определения собственной национальной принадлежности, который особенно рельефно выступил в последние годы его жизни. Нередко наблюдается почти полное текстологическое совпадение многих его стихотворений и дневниковых записей. (К примеру, вышеупомянутое стихотворение «Венгерц я».) Отчасти это можно объяснить активной общественной и революционной деятельностью Петефи (он был выдвинут кандидатом в депутаты, а затем выбран депутатом Национального собрания) и сверхзадачей поэта — содействовать скорейшему обретению Венгрией национальной независимости.

Знаменательно, что в переписке поэта с многочисленными соратниками, друзьями, коллегами и в поэзии предреволюционных и революционных лет очевидна абсолютная идентичность его взглядов и мнений относительно задачи верного служения собственному народу, что еще раз демонстрирует слияние автора и его образа в поэзии Петефи. В то же время в ней отсутствует выпяченный, экзальтированный патриотизм. В «Предисловии» к собранию своих сочинений он без ложной скромности, но и без надменности говорит о собственном жизненном кредо: «Я смело заявляю перед судом своей совести, что не знаю ни одного человека, который бы чувст-

вовал и мыслил честнее меня, я всегда писал и пишу так, как чувствовал и думал»⁶. Поэт сознательно борется даже с малейшим соблазном «впасть» в ложную идентификацию своего творчества и себя самого как автора. Это свойственно многим литераторам, без оснований явно или тайно считающим себя пророками. Петефи же всегда по праву сознавал собственное исключительное место в национальной литературе.

Из переписки довольно ясно вырисовывается психологический портрет Петефи, главным в котором было раннее понимание своего таланта и предчувствие необычности судьбы, о чем свидетельствует хотя бы такое признание 18-летнего поэта (1843): «...ведь уже давно решено, что я не буду заурядным человеком, либо Цезарь, либо ничто»⁷. Незадолго до гибели в ответе другому выдающемуся представителю венгерской литературы М. Верешмарти он без обиняков пишет: «...что касается скромности, то я считаю ее никудышным товаром, и мне никогда не казалось достойным делом заpastись им, поскольку это выдумка иезуитов. <...> Я предпочитаю и впредь оставаться жертвой своих отважно и беспощадно высказанных убеждений. Я хочу жить в ладу с самим собой, а не со всем миром!»⁸. И, надо сказать, Петефи смог прожить свою короткую жизнь в соответствии с этим желанием. Раздваиваться ему не пришлось. Он был удивительно целен и в поэзии, и в жизни. Вопреки желаниям родителей, с ранней юности он мечтал о поэтическом и актерском поприще. «...Мой отец всегда охотнее видел бы, как я режу мясо, нежели кромсаю ямбы и хорей» (1842). Так до своей трагической гибели в 26 лет он и кромсал ямбы и хорей, воспевая Венгрию и ее народ.

Случай, когда личностная идентификация автора совпадает с национальной, когда поиски идентичности автора в творчестве ведутся в том же направлении, довольно редок. Различные варианты идентификации Ш. Петефи — поэта и человека — совпали и дополнили друг друга, что показывает анализ его поэтического и эпистолярного наследия. В фигуре Петефи, по существу, персонифицировались стремления венгерского народа к самостоятельности и национальной независимости. Его поэзия стала вербальным выражением многовековых мечтаний венгров о свободе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пришвин М. Записки о творчестве. Контекст. 1974. М., 1975. С. 334.

² Там же. С. 344.

³ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.

⁴ Малычева Н. В. Категории «автор» и «образ автора» в художественном тексте // Язык как система и деятельность. Ростов-на-Дону, 2005. С. 23.

⁵ Безруков А. Н. Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века. Вып. 2. М., 2003. С. 131.

⁶ Петефи Ш. Собрание сочинений. В 4 т. М., 1952. Т. 4. С. 129.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 172–173.

Склад Окуджавы и склад его песни

11.3.2005. Окуджава — феномен. Раскусывать его интересно. Многосоставен и полифоничен — сложнее, нежели другие «шестидесятники», кого рядом с ним в обойму-когорту объединяют: там Евтушенко, Вознесенский, Аксенов... Те попроще. Он и постарше — с 1924 г. Так что более эпох, полос истории СССР и мира в XX в. сформировали его. Из каких «культурных» слоев состоит он, если произвести раскопки в нем археологические?

Первый — золотое детство в качестве «любимого сына Родины», в семье элиты Советской власти: отец — грузин, крупный партийный деятель на Кавказе. Мать — армянка Налбандян. Горючая закавказская смесь в крови Б. О. Получается типичная этническая смесь для советской элиты. Кому СССР был — факел и строй обетованный и кто там расцветал и блага получал и имел самочувствие избранных, аристократии... Так что вся мифология 20–30-х гг. вошла в его душу как строительный фундамент, даже поэзия и патетика Революции, Гражданской войны, что затем и в песнях отразится: «комсомольская богиня», «комиссары в пыльных шлемах»... как дорогой завет и преданья старины глубокой. И что важно: не в деревне на природе детство шло, но родился на Арбате, жил в городах, в Тбилиси... То есть народный быт, и язык, и дух Грузинства и песенность их — хоровая, полифоническая, многоголосие хоровой личности — в него не вошли. Напротив, он одинокий певец, солист, излияние одинокой души — атома индивидуал-горожанина; его песни нельзя петь хором, в его песнях — монодия, а не полифония, никакой даже и «вторь» там не припоется.

Хотя есть в его песнях некий стиль тамады: они — как тост в застолье, когда «говорят друг другу комплименты», друзьям-товарищам. И вообще позитивный настрой к миру — это грузинское в нем, восторг, Разум восхищенный... А грусть, меланхолия тысячелетий — армянское.

Но детство его — в русской среде, родной язык — русский. В автобиографическом повествовании «Подозрительный инструмент» — он так о своем герое: «По происхождению грузин, но родился он на Арбате, родной язык его был русский, а в детстве у него была нянька с Тамбовщины Акулина Ивановна, и она многое вложила в него»¹.

О, Акулина Ивановна — это как Арина Родионовна (где тоже в семье не на русском, на французском говорили родители), и тоже народную струю-стихию влила в выкорымыша своего. Да и «с Тамбовщины», где восстание было и кроваво подавлено... Из разоренных деревень крестьянские девушки нанимались тогда в городе няньками в семьи нового класса. У меня у самого были няньки, чтобы мать и отец могли в консерватории, в литературе, в философии и на партсобраниях полной жизнью и общественной, и культурно-творческой жить!..

Итак, в золотом веке советского рая проходило детство, самые первые и фундаментальные вливания бытия и идей, и душевности... И вдруг — крах, тотальный: 1938 год, арест и расстрел отца, арест и ссылка матери, он — сын «врагов народа», кого как-то приютили родные... И это в самом чувствительном возрасте — подростка 13 лет!

То есть, как в античной трагедии, отец-герой сокрушается в самом расцвете, великолепии и высоте — и платится его род: и он, Б. О., сын, за отца — ответчик, не отрекался...

Но с этим крахом и падением: из статуса «любимого сына родины» в «постылые» — какой рессантиман-обида-горечь, комплекс гонимости, страх должны были вступить в душу — воплем вечным: «За что?» = «За что ж вы Ваньку-то Морозова? / Ведь он ни в чем не виноват!..» Это поделение мира и людей на «вы» — и «я» и мой друг... Но не «они» и «мы». Это важно: в «вы» — не полное отчуждение, как в «они», а есть свое участие в ответственности. Ну да: и сам ведь был в элите. И в этой интонации — отличие Окуджавы от более молодых обличителей советскости, как Евтушенко и Вознесенский и проч., кто вины за отцов на себя не принимает. У Булата же рыльце в пушку — на своих усиках котовых: не мог не памятовать... И потому он и великодушнее к человекам, и рефлексивнее-совестливее, виноватее:

Как славно быть ни в чём не виноватым
совсем простым солдатом, солдатом².

О нет, он не прост, «школяр», а перекручен, и бремя вины отцов несет христиански... Потому и чувствителен к этому пласту бытия и духа, и «Молитву» мог сочинить. Пригорблен, что не раз в своей фигуре и походке отмечает: будто согбен, нося бремена и чужие, и свои, и себя априорно виноватым чувствуя как бы за первородный грех — чувство, коего нет у нормальных «шестидесятников», атеистов, в ком если христианская лексика — то пришей кобыле хвост, не за-душевно, а надето, модно...

Но продолжим наши археологические раскопки культурно-идейных слоев в городе «Булат Окуджава». Следующий исторический пласт — это Война. Тоже прошла бороздой ежвозь жизнь и душу: разделил с народом главное со-бытие и получил правомочие и от имени фронтовиков глаголати, что очень важно — и для самочувствия себя членом Социума, и для преодоления комплекса неполноценности как «сына врагов народа», и для правомочия писать-петь о войне и на военные темы в исторической прозе («Свидание с Бонапартом» и пр.).

Но и тут везение: Госпожа Удача выпала «школяру» (= «Судьба Евгения хранила»): отделался малой раной. Но зато причастие имел — и мог писать про гусар и про юнкеров, кто теперь офицеры. Термин «школяр» равнозвучен с «юнкер»... Тоже важное самоуподобление душе поэта: еще смог вместить туда слой и судьбу белой армии (как и «комиссаров в пыльных шлемах»), в лексике: «Ваше благородие госпожа победа...».

Потом студенчество: филология в Тбилисском университете, стихи, работа в издательстве, московская литературная среда, богема... Вольнодумство на бытовом уровне — кухня, застолий — стиль жизни либертена...

И тут 1956 год: главное событие — XX съезд КПСС, разоблачение Сталина. 1957 — Первый международный фестиваль молодежи и студентов в Москве: мир прорубил окно — в СССР, и высадился десантом на сию неведомую планету, и сам приоткрылся: Запад и Современность...

Накапливалось что-то — и вдруг прорвало: ЧЕЛОВЕК ЗАПЕЛ! Долго стискиваемая душа вдруг расправляться стала. В очерке «Подозрительный инструмент» Б. О. проводит самоисследование: как сложилось стечение событий истории и его судьбы, что их встреча произошла — в ПЕСНЕ:

«...Задумались о душе... Надо побороть страх, источивший души. Мы ведь все братья, исстрадавшиеся братья и сестры... Нет,

нет, я не намерен давать развернутую характеристику тех событий (вот типичный и в песнях рефлектирующий откат: „Нет, это, братцы, не о том!..“ — Г. Г.)... Я о том, что Иван Иванович вдруг запел... Я о песнях»³.

И тут остановимся — и продумаем: что за ПЕСНЬ запел Окуджава. Ибо это есть главное, что он внес в Жизнь людей, в Мировую Душу, в Культуру России, СССР и мира. Да — и в жизнь людей: его песни — как ОТДУШИНА, через которую — дышать вольно, продохнуть способно. Как кислородный аппарат в спертости города, в безвоздушии и удушении идеологическим гнетом — слова и звука. И звук ранее прорезался на свободу. Хотя Музыка великая, классическая творилась на советчине: Шостакович, Прокофьев... Слова окованы, но звуки, к счастью, еще свободны — так в годы меттерниховской реакции в начале XIX в. гордо понималось Бетховеном и романтиками. Тем более так и в СССР, хотя и здесь всячески власть посягала на свободу и в звуках...

И все же симфония Шостаковича — это Космос, Социум, не голос личности, чему потребна — Песнь, ею излиться...

Песни были прекрасные и в 20-е гг.: Революции и Гражданской войны, в 30-е — деревенские, хор Пятницкого — хоровые, народные. Потом военные — везде судьба народная...

И вдруг прорезался голос одинокой личности, писк горожанина — того антропоса, «советского человека», чей «типикон» сложился за десятилетия советской цивилизации, — наивного естественного человека, простодушного «совка», как его потом обзовут высокомерные постмодерные... Но такой тип человека — совсем не прост, не плосок, но богат — и есть культурно-историческая и душевно-духовная ценность. Его многосоставность мы уже прослеживали по тому, как складывался сосуд Б. О., кому суждено было стать его голосом. Он — инструмент, «tuba migit», «труба дивная», что заголосила — на беспесенье савейском, и люди, как гуси на гром, повернули на сей звук свои шеи и уши — и души...

От чьего имени Песнь О.? От чьего лица, какого слоя в социуме? Произведем, так сказать, «социологический анализ» песне Б. О.

Это не от лица «народа» как крестьянства; не от лица рабочих (хотя это ближе: голос работяги тут как интонация и обертон звучит, но стилизованно). А вот чей голос безусловно и впрямую и от души — это голос того СРЕДНЕГО СОСЛОВИЯ рожденных и образованных в советских условиях СЛУЖАЩИХ, куда зачисляли в

анкетах — и интеллигентов (инженеров, ученых, писателей, учителей), и партработников... — всех получивших и среднее, и высшее образование, что весьма высоким уровнем отмечено...

В таком типе антропоса — диспропорция: высокая образованность общая широкая и в гуманитарной, и научно-технической области — и детскость, инфантильность, непрактичность, идеализм-романтизм, неприязнительность и бескорыстие в быту и поведении, товарищество, не индивидуализм-эгоизм... И в песнях О. — голос Личности душевно-любящей, а не индивидуалистической особи.

Потому это — «шансоны», а не песни распевные. Тут слова-идеи важны. Чтоб и уму, и сердцу говорили. И самочинно, спонтанной исповедью и взрыванием. И тут важна — ГИТАРА, не Оркестр. «И не хитрый, кажись, дорожный снаряд», — как Гоголь про Русь-тройку... А поди ж ты! Как свободно и универсально многое можно с ним выразить — и ни у кого не спросясь, без зала, а — «ищи ветра в поле!..» Еще важно, что гитара, не балалайка, сельски-хоровая-плясовая, но — городская и интернациональная, с запада, вестернизм в ней...

12.3.2005. Ну и распространение какое — сих песен под гитару!.. Записали на магнитофон — и кассеты растекаются. Не надо издавать книгу и ноты в типографии, что под оком государевым и цензурой идеологической, — все эти тяжкие, материально весомые пути-рельсы распространения культуры и творчества задевать, — но прямо в эфир, воз-дух, атмо-и-страто-сферу, минуя и границы, и визы, в слух и души людей втекать. Собираются в квартирке компании друзей, зовут «барда», слушают, душу отводят и записывают, и закусывают, голоса, обсуждают — прорезываются и умы, и мысли, и свои слова...

И всё — отчего? Что прорезалась ПЕСНЬ от души вот в таком щедедушном человечке, «московском муравье», писк с усиками карнавално-театральными, несерьезными, — не то что УСЫ Усатого (даже «усищи», по образу Мандельштама). Так что «усики» Окуджавы как передразнивают усы вождей и фюреров! Сам Окуджава в автопортретах, в рефлексии самопонимания в автобиографической прозе непременно упоминает сии «усики» — как необходимый элемент своего образа, что выбивается из принятого официального «типикона» советского человека и сим видом просто бунтует, опровергает космос и климат отчуждения — строя и порядка социума.

Подобно, так же и в это же время, дорожил Синявский (кстати, сверстник Окуджавы — с 1925 г. рожд.) бородой, что завел-

отпустил, и она тоже провоцировала «лица необщим выраженьем» (слова Баратынского про музу свою) — именно: прямо на лице написано усиками иль бородой выпадение из принятого мировоззрения-выгляда и стиля поведения. И Синявскому следователь, направляя его в лагерь, советовал, доброхот ему даже, — сбрить бороду: подожгут еще урки ночью, во время сна! — ан нет: одобрен и принят был массой сей знак самости! А и сам Синявский созвучье слышал: «борода» = «доброта»...⁴ И толковал растительность на лице — как антенну приятия волн из Бытия, из космоса, метафизических, что по волоскам = проводам в твое «я» стекаются, подсказывая и научая. Некая благо-по-дать из мира иного, Божия, истинного — и естественного, от Природы-матери и народа (ведь естественное это заведение — трава на лице Земли и человека!). То есть двух маток сосет таковой осмеливающийся завести растительность на лице: и Небо-Бога-Отца, а и Землю-Мать-Природу. Ибо именно так, совокупно — питается творчество, искусство: оно и дух, но и плоть, как и Богочеловек: в искусстве тоже «Слово плоть бысть» — и в песне Окуджавы так: во материи совокупной — слова и музыки.

Итак, в середине 50-х гг. XX в. стали у нас самозарождаться спонтанно те «родники вдохновения», которые, как предчувствовал Блок, задавит новая власть. Забили ключи то тут, то там: то вот в песне О., в эссеях Синявского, то в мысли философа-гегельянца Ильенкова, то в семиотиках-структуралистах будущего Тартуского круга, то в молодых теоретиках литературы ИМЛИ, то в эстетиках-искусствоведах...

Но разность какая — в реализации! Творцам в мысли и слове печатном литературы, в кино и театре нужны плотины и надолбы цензур и рецензий пробивать и сплющивать несколько вольную мысль и слово, идя на компромиссы, вырабатывая жаргон намеков, «эзопова языка», в узкие щели и для узкого круга профессионалов понятные движения в Духе... А песнь Окуджавы под гитару и на магнитофон — напрямую полилась в души, стала проветривать всю психейную атмосферу, климат жизни, ритм дыхания. Как зазвучит в тебе «Когда мне невмочь пересилить беду...» («Полночный троллейбус») или еще что-то — как душа птицей («скворчком») вылетает и из теснин грудной клетки и из сдавленности «предлагаемых (строим общества) обстоятельств», — и резвится детски и ангельски на просторах мира Божьего, не захватанных обществом отчуждения... Найден способ и путь самочинного ду-

шеизъявления и окружения в поле Мировой Души, на родине и моей, и твоей...

И тут мы к специфике жанра песни Окуджавы подходим. Почему она, хотя на свои стихи, и прекрасные, и выразительные, — не есть литература, поэзия?.. Но и на ноты ее не запишешь: можно, но — теряет тон и ген свой... Отчего?.. Да потому что чтение напечатанных стихов и исполнение записанной на нотном стане мелодии — это опредмечивание, цивилизация, пятнание ею естественно-го голошения жаворонка, соловья, «скворчонка» (иль огрызания, как вой и хрип волка в песне затем Высоцкого)... Это дыхание Духа (времен, эпохи...), Души мира — в порах-капиллярах сосудов = человек, которые, хотя и живут в XX в. в государстве СССР и прописаны в городе Москве на Арбате, — окормляются разлитым морем и ветром Пространства и Света и Зимы и Дружбы, — дышат озоном Абсолюта... И недаром так сие выразил Окуджава:

каждый пишет, как он слышит —

а и «Как он дышит, так и пишет»...⁵ — и поет. Ибо «Дух дышит, где хочет». Вот и восхотел подышать через трубочку-тростиночку песни Окуджавы. Пение Окуджавы — это голошение Мировой души — но не вообще; а через орган-город трубочек-людишек в советском обществе-замке. Отсюда особый тон и тембр, что обретает это дыхание-голошение Мировой Души в песнях нашего шансонье. Это тебе не Беранже иль Брассанс, а — наш Булат! Русско-грузинско-советский. Защемит ли его грусть-тоска также и душу парижанина или римлянина, венецианца?..

Я тут по ходу употребил термин «шансонье». У нас же в ходу термин «бард» — тоже с чужого плеча шуба. «Барды» — это на природе, в Ирландии и Скандинавии в Средневековье поэты-песенники, а у нас — горожане-туристы у костра, вырвавшиеся «из неволи душных городов» в горы иль реки. Нет, Окуджава и Высоцкий (и Галич) — это скорее «шансонье»: города и социума голосители и душ горожан и граждан выпеватели. И их место — не у костра, а в квартире, на дому иль в клубе каком...

А в песнях Окуджавы именно душа жива города — Москвы, Арбата — выголошена, оприходована Мировой Душой. «Веселый барабанщик», «Полночный троллейбус», «Из окон корочкой несет поджаристой», «Я — московский муравей», «Дежурный по апрелю»...

Такого не было доселе. Были «Утро красит нежным светом / Стены древнего Кремля», «Страна моя, Москва моя, ты самая любимая». Или «В целом мире нет красивее Ленинграда моего»... Это песни официоза или, точнее — хоровой души, в единстве с целым Обществом. Это гимны-пеаны, что пела душа советской власти, праздная огорожанивание бывших крестьян, цивилизуемых, перекрещиваемых в городскую веру. Это, так сказать, гимны en gros = вообще, в целом. Но чтобы «Из окон корочкой несет поджаристой» или «Арбат, ты — моя религия»!.. — так въедливо летально и сенсуально в плоть-быт городской жизни?.. Ну, было «Вдоль по Питерской, по Тверской-Ямской» — дореволюционные, ямщицкие, полукрестьянские еще души народной голошения... Нет, новый социальный феномен в песнях Окуджавы проявился: народился новый народ, кто уже родился в социуме советского строя жизни и быта, кому город — родина (а не деревня какая), уже интимная среда обитания. Советская система, что поначалу сверху искусственно надстраивалась, перекраивая Жизнь, — постепенно стала Жизнью обволакиваться, обживаться человеком — уже индивидом-атомом («я — московский муравей»), личностью-характером, а не хором-маршем, как еще в песнях 30-х гг. или Войны — тоже прекрасных: тогда пела (иль выла) душа народа... Но чтоб душа личная, от «я» запела, — для этого нужно, чтоб распоясались португалии, ворот рубашки — и выглянуло-задышало живое-ретивое самочувствие человека в «городе и мире» — так сказать, *urbī et orbī* полетел бы голос-со-общение. Это и случилось в 50-е гг. XX в., и первенцем здесь — песни Б. О.

Ведь советская цивилизация имела две эпохи (как и установление нового строя во Франции после 1789 до 1830 г.) — становления: в 20-е, 30-е гг., включая Войну и восстановление 40-х гг. Это «период бури и натиска» — ломки, период жестокий. И с 50-х по 80-е — период «оттепели и застоя». Тогда новый строй и быт уже ценой принесенных жертв и крови установился — и уже можно вздохнуть и зажить, и «отпустить душу на покаяние» — и на радость бытия. И люди стали получать дивиденды по вкладам жертв и аскезы за прежний период. Уже и власть не жестокая — с нечистой совестью (после признаний XX съезда): уж старается выглядеть (а и быть) человеческой. Хоть и были лагеря (но Синявский в Потьме, пишущий «Прогулки с Пушкиным», — это не мой отец на Колыме за тачкой...). И потому наступила и недурная жизнь (рожать стали!), а и золотая эпоха культуры — в 60–80-е гг....

Хотя и в 30-е гг. пели: «Жить стало лучше, жить стало веселее, товарищи», — но это провозглашено сверху, официозом — Сталина слова. А вот Окуджава поет — о грусти, тоске, любви, одиночестве и дружестве... Но это все из души, интимно, интерьер эмоционального существования прорезался, заголосил!.. ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ — ЗАПЕЛА!.. Это новый феномен. Петь — это естественно крестьянину, бабе, мужику — наивно и плавно изливать душу в распева и протяжно, по пространствам России и степи и дали-шири, в пути-дороге. Поют — иное — и рабочие, артельно — «Дубинушка», иль купцы — блатное: «Ухарь-купец». Поют цыгане, и от них разночинцы-интеллигенты — городской романс, «жестокый» (Аполлон Григорьев иль у Блока...).

После Революции души людей испуганно стиснулись — не пели. Пели лишь — маргиналы: блатные, в лагерях, воры, одесситы, с подковыркою ироничную, и в этот мелос влился в песнь О., как и мелос романса XIX в...

Но главное — сей факт: душа «совка», интеллигента — и вдруг запела (иначе стиснутая, застенчивая), а тут запела — почти простодушно... Конечно, не совсем наивно, как поют в деревне, — но всё же поют, и не стыдятся... Ибо кроме мелоса — еще и слова умные, значительные, что не стыдно произносить, разжимая уста.

Вот-вот, еще важное качество — «шансонов» О. и Высоцкого, и Галича, и...: в них умности много, а не только души, так что и «умники»-«ботаники» могут распоясаться их голосить: не стыдно, не будут выглядеть глупыми. Да, важность содержания текстов: в них и ум, и политика, и ирония, ситуация, парадоксы — диалектика, даже и сочетания абсурдные — разгадывай («Шарик вернулся, / А он голубой»: причем тут «А», противительный союз? Прямо задача Ферма — математикам: вызов!..).

А заглавие моему опусу можно такое предложить: «Археология культурных слоев города „Окуджава“» — «Как, из чего сложился Окуджава — и склад его песни». Или «Археология О. и склад его песни». Или «Склад Окуджавы и его песни».

13.3.2005. Уже робею: зарываюсь в разгадывание Окуджавы — и, высказав первые и достаточно плоские и внешние соображения: про эпоху, обстоятельства, жанр песни — надо переходить к более глубинному и личному, — и тут разверзается многосложность и тонкость уникальности именно ЭТОГО человека на Земле, в Истории, во Вселенной: чем жив и что бьется в душе, какие волны?.. И к себе, претендующему понять суть человека, могу обратиться

как Гамлет к Гильденстерну: с издевательской улыбкой протянул ему флейту и предложил сыграть. Тот: «Я не умею». И тогда Гамлет: «Что ж это вы: не можете сыграть на простейшем инструменте, а пробуете играть на моей душе?..» — так, примерно... Вот и я чувствую на себе ироничный взгляд с того света — покойного уже, свершив свой путь, духа-души, ангела (иль демона?), но, наверное, в Лимбе, в Первом круге Ада, где нехристи, точнее, «ДО-Христа», язычники: Гомер, Платон... — благие гении, творцы, кто до нашей эры и созвучны бы Христу (во всяком случае — не против, не анти), но просто не сошел еще тогда Сын Божий на Землю, не объявился со Своим учением. Но те — самородно, благодаря таланту, приблизились, угадали многое и высказали аналогичное...

Так и Булат Окуджава — безусловно, дух Любви, ее исповедник, и ко всем людям, кто все — братья мы и сестры, общей судьбы, как смертные и болезненные, причастники, и ко всей вещественности Творения: чрез свой Разум Восхищенный зрит и высокую Красоту Бытия, но и милые мелочи быта...

Виноградную косточку в теплую землю зарю,
и лозу поцелую, и спелые гроздья сорву
и друзей созову, на любовь свое сердце настрою...
А иначе зачем на земле этой вечной живу? ⁶

Вот его кредо, «Верую», исповедание веры, установка, фундаментальный выбор на жизнь: «На ЛЮБОВЬ свое сердце настрою». И даже как «землю», каким эпитетом метит? Клише — «на земле грешной», он же — отвергает самочинно (как Фауст, переводя Евангелие от Иоанна, переиначивает «В начале было Слово» на «В начале было Дело» — из деятельного германского гения «ургии» исходя) и благоговейное «вечной» поставляет взамен...

Это из «Грузинской песни», которая в жанре тоста, что в грузинском застолье тамада произносит:

Собирайтесь-ка, гости мои, на мое угощенье,
говорите мне прямо в лицо, кем пред вами слыву...

Но тут уж — дудки!.. Это притязание скорее русское, нежели грузинское: чтобы прямо в лицо мне давали определение, кто аз есмь? — это и трудно (как познать: что ЕСТЬ?), и невозможно даже, но и обличительно, неприятно, но и узко, и скучно. Нет, засто-

лье — место более метафизическое, алтарное: для более священных сказаний о человеке, нежели то, что он есть как факт здесь и теперь в настоящем...

Я в своих штудиях о национальных образах мира как-то сопоставил жанры застолий, в том числе — грузинское и русское.

Что происходит в застолье грузинском? На столе распластана Грузия сама в благодатности ее пиршественного изобилия. Речи — беспардонное ласкательство. Гиперболическое восхищение: и ты прекрасен, добр и умен, и родители такие, и весь род твой, и дети. Это тип слова, безусловно, восточный, не христианский: не подобают человеку такие похвалы. Человек-гость тут играет роль одновременно и агнца жертвенного, и бога. Земной бог! — и каждый поочередно в этой роли выступает. О дурных качествах умалчивают. Человеку преподносится возможный идеал, икона его самого, как бы платоновская идея тебя в наилучшем твоём виде. И получив такую идеализацию в речах застолья-праздника, человек и в будни как-то станет подтягиваться, стараться соответствовать этому идеалу.

Русское застолье имеет совершенно иной вектор. Когда соберемся мы за водочкою с закуской или без, если нас мало, так начинается тяга к покаянию, к исповеданию. Если грузинское застолье — это «аллилуйя!» = «хвалите Господа!», то русское застолье — это «Господи, помилуй!», печалование, покаяние, биение себя в грудь со слезьми. Но это еще вопрос: что лучше воспитывает человека? Говорить ли ему, что он — хороший, как говорит Грузия, или говорить себе, что я — плохой, а другой бы меня утешал и говорил: «Ну, не совсем уж ты такой плохой, Гоша, ты еще не знаешь, какой я мерзавец бываю!» — и так мы взаимно поочистимся?..

Так вот: Булат Окуджава — в этом синтезе Грузинского и Русского миров, душ и умов. В его песнях и стихах — тамадизм, восхищение, тосты друзьям: «Давайте говорить друг другу комплименты!», и множество стихов по жанру — послания друзьям, где предносит именно идеальные образы, иконы своих товарищей... Но и русская интонация — печали, тоски равномерно слышится:

И заслушаюсь я, и умру от любви и печали...

А иначе зачем на земле этой вечной живу?

Мудро-философское печалование о человеках, смертных и слабых. Зная немощь и слабость свою, снисходителен он, прощающ и грустит — даже о «врагах» и злодеях.

И в этом плане, как грузин, ответственность чувствует Окуджава — и за Джугашвили. Как тот грузин принес беды народам, в том числе и русскому, — так сей грузин испытывает вину трагическую и стремится оплатить как-то, компенсировать, и в песнях выступает — как Утешитель. Да, именно Утешение душам приносит грустно-ироничная интонационность его песен — и в то же время примиряющая и возрождающая. Она напоминает интонацию фильмов Феллини и музыку Нино Рота...

«Свет сквозь слезы» — так назвал я свое исследование о Грузинском образе мира, душе. Как много и прекрасно плачут витязи в поэме Руставели!.. Так и наш витязь — Булат, певец светлой печали (пушкинское выражение), с чувствительной душой, даже сентиментальной. И имя «Булат» дано ему Судьбой иронично: не герой кинжальный он, «секим-башка», но милый школяр — вот его участие к воинственности. Хватит, что другой грузин закаленной СТАЛЬЮ врезался в люд и мир!.. Черед настал грузинам упражнять ПОКАЯНИЕ (фильм Тенгиза Абуладзе) и принести Утешение... И тут не просто как исторические пени и вено — откупная плата за жертвы, принесенные человеком из своего клана-рода: это еще языческое, ветхозаветное, в стиле «око за око»... Нет, именно христианское «несите бремена друг друга», простив и возлюбив и врагов.

В этом отличие интонации песен и стихов Б. О. от прочих «шестидесятников», обличителей Сталина и советской цивилизации. Прямолинейно гвоздят, как чужое, в чем сам не замешан и вины моей нет! Прimitивно-плебейская интонация узкоглазых современников эстрадных, публичных. У Б. О. — более глубокое и меланхоличное чувство Истории и вечной метафизики природы человека:.. Всегда ведь — «на каждого умного по дураку», а не только здесь и теперь. Отсюда — грусть, но никак не злость. Оптимист ли Б. О.? — «Грустный оптимист» — так скажу.

Недоумевал я: отчего это Б. О. пустился прозу писать на материале первой половины русского XIX в. в жанре-интонации «ретро»: «Свидание с Бонапартом», «Путешествие дилетантов»?.. Так жгуча современность — и так интересно ее, свое время понять...

Вот именно: слишком ЖГУЧА! Довольно отдал ей души и ума — в стихах и песнях! Но в этих жанрах — сама традиция поэзии и мелос музыки дистанцируют вечную тему и сюжет, умеряют страсти и умирляют = примиряют с миром. А проза — голее: «требуется мысли» (Пушкин) и правдоподобия фактов... Нет, луч-

ше «В карете прошлого» (исповедальное стихотворение так названо) отправиться в иные времена и дали. И самое душе родное — пространство-время пушкинское, излечивающее боль души. Вроде и те же сюжеты, и страсти и поступки людей, что и в наши времена, но окутаны ореолом и бахромой: и пластичны, элегантны, благородны.

Наподобие пушкинского ЛИЦЕЯ — себе средю сотворили избранные «шестидесятники» наши — как когорта друзей-художников, единомышленников, и поддерживались друг другом, и писали послания. Как республика Духа: Касталия, Телемская обитель (утопия золотого века в романе Рабле), выкроенный из эпохи и земли остров-планета, где во время общей чумы — пир = симпозиум избранных учиняется...

И как пушкинская поэзия — это не просто «лирика» (исповедание одиночной личности), но еще и «мелика» = хоровое песнопение «для вас, о други», и с вами («друзья», «ребята») — такова интонация песен и стихов Б. О.

Но есть и разность заметная между песнями (их текстами) и стихами Б. О., где только слова. Последние — рассудочнее, суше в них мысль, что судит — мир, люд, эпоху, историю:

Стоит задремать немного,
сразу вижу Самого.
Рядом, по ранжиру строго,
собутыльнички его.

Сталин трубочку раскурит –
станут листья опадать.
Сталин бровь свою нахмурит –
трем народам не бывать⁷.

И далее — обличительные строфы, где анализы... И все же эта дума — в дреме, в ореоле полусна, откуда и сказочность персонажа — как былинного, иль как во сне Татьяны Онегин:

Он засмеется: все хохочут;
Нахмурит брови: все молчат⁸.

И Б. О., произнеся сию инвективу, завершает стихотворение мудро-примиряющей сентенцией:

Чем история богата,
 тем и весь народ богат...
 Нет, вы знаете, ребята, (!)
 Сталин очень виноват.

В только стихах — сухое слово-мысль, где Б. О. — «этик» (если по различению между «этиком» и «эстетиком» у Кьеркегора): судит; а в песнях слова «мокрые» (увлажненные мелодией), и в них он — «эстетик»: всё любит, восхищен, во всем зрит красоту, мир и любовь...

У Пушкина — миниатюра нам подходящая:

«Всё мое», — сказала злато;
 «Всё мое», — сказал булат.
 «Всё куплю», — сказала злато.
 «Всё возьму», — сказал булат⁹.

Так вот: наш Булат, как мы разобрали, — ничего не брал, а лишь давал. А когда пришла эпоха Злата (Рынка) — удалился из мира и с эстрады (где корыстовались выгодно многие прочие «шестидесятники»), в милое уединение «вдали от шумной толпы» (что претит ему, безвкусен и успех стал) — в усадьбу барскую в Переделкине, в тишину творчества...

14.3.2005. Ладно — хватит ходить вокруг да около! Прильни вдуматься в главное и высшее — в чудо песни Б. О.

Отчего так вонзается — аж до кишок пронимает, в печенке сидит, как зараза, — мотив и слово какое, фраза?.. Тебя как копием пронзает, сосуд твой — тело, как кусок мяса на шампур иль вертел нанизывает, — и вот ты сам дрожишь — вибрируешь и звучишь, как струна.

Потому что — с дыханием сопряжен мотив (= мотор = «движущий»): заводит твоё существо — корпус, тело (по-английски кузов автомобиля так и именуют — «боди», «body», а магазин — «боди-шоп», body-shop). В резонанс с темпоритмами вдоха-выдоха в нас волна мотива сцепляется, скликается — и вот мы уже одно: ведь каждый капилляр в нас струей воздуха живится иль умирает. Впрочем, сам Б. О. секрет сего таинства, творчества песни и ее влияния приводит к дыханию:

Каждый пишет, как он слышит.
 Каждый слышит, как он дышит.

Как он дышит, так и пишет <...>
 Так природа захотела ¹⁰.

— вот, нутро, недро Бытия.

А само зарождение песни, первичный позыв к ней — он где-то приводит — к ВЫДОХУ! И так и есть: вслушайтесь в первый стих-мотив каждой песни: это выдох души, выплеск чего-то спертого и наболевшего — во исцеление-облегчение-утешение:

Когда мне невмочь пересилить беду...
 По Смоленской дороге — леса, леса, леса...

Хотя точнее: первые полстиха на вдохе, вторые — на выдохе.

В песнях Владимира Высоцкого — тоже дыхание, но отличное. Особенность — задержанные, удлинённые согласные, спертость-запруду которых усилием лишь крика — прорывать: как гнет — к свободе: «Чуть помедддлленнее, кони!..»; «Идет охота на волков — идет охотттта!»

Волевое напряжение мышц — на борьбу, драку, как пацанов-драчунов в московской подворотне — на Мещанской, в Марьиной роще — не на интеллигентном Арбате...

У Б. О. в мелосе — дыхание плавное, с опорой-отдыхом на гласных (что естественно для пения), умиряющее душу, гармонируя ее, по-пифагорейски (что есть, по Пифагору — назначение музыки: привести ее в гармонию с Бытием). Песнь Б. О. дает-приносит УТЕШЕНИЕ, успокаивает. Песнь Высоцкого будоражит, зовет на противление, на драку, поединок. Песнь Б. О. женственная, Высоцкого — мужественна. В первой — любовь как робость и нежность, во второй любовь — как страсть, неистовство.

Это соответствует и параллельно эпохам, полосам истории у нас. Б. О. — это оттаивание души в «оттепель» после льдов и морозов первого периода советской жизни: размягчение после героических перенапряжений — расслабление. Влажное струение мелоса. Стихия воды и весны света (Пришвина термин). Светлая печаль и грустная радость.

Песня Высоцкого — уже в эпоху «застоя» = снова запруда, пре-пона, плотина живому и естественному развитию и гнет дыханию, перекрытие родников вдохновения. Но они уже раскрылись, забили ключи, а тут их — перекрывать?! Нет, врешь, не выйдет! «Всё не так, ребята!» — зов на борьбу. Песнь — выкрик, марш, вызов, взрыв,

что и выражается в антипевучести напряженных согласных: там спертость смычных, глухих согласных — прорывает резкая струя «огне-воз-духа»... Да, у Б. О. стихия «огня» — далека, чужда, даже в иронии: «И всё просил: „Огня! огня!“ Солдат бумажный» = интеллигент-литератор, хлипкий, но — милый, нежный душою...

Высоцкий — уже в эпоху диссидентства и открытой борьбы молодежи — с геронтократией. То-то и сгорел молодым, а Б. О. прожил мудро и нормально и мирно долгую (относительно) жизнь и умер «в своей постели». Высоцкому же в воинственности — надобились допинги, как спортсмену-чемпиону: водка, наркотики — и сгорел поистине, сжег субстанцию свою, ибо был солдат не бумажный...

Как пророчил-предостерегал Тютчев:

Взрывая, возмутишь ключи — ¹¹

родников вдохновения. И спертые согласные Высоцкого — это как раз взвесь и муть — от взрыва, на который он шел — в бой. И его жанр — воинственный, как «эмбатерий» (марш воинов) эллина Тиртея.

И если на язык четырех стихий (земля, вода, воздух, огонь) перевести космосы-миры Б. О. и Высоцкого, то у Б. О. преобладают вода и воз-дух, а у Высоцкого — огонь, взрывающий твердь — землю. Поэт-динамит...

Но вернемся к складу песни Б. О. Вон наугад:

Девочка плачет: шарик улетел.

Ее утешают, а шарик летит ¹².

Что может быть проще, чтобы выразить вечную ситуацию, драму существования — наивно, «кандидовски»-детски? Разные пути-дороги независимых «я»: девочка и шарик. Тоска в разлуке. Общество: круг людей — утешают и женщину, и старушку еще (перебор периодов жизни). Кстати — всё женщины: от их лица, от Вечно Женственного во многом песнь Б. О. «А шарик летит» = своя суть, путь и воля. Но это еще просто и понятно. Но вот когда является второе «А»:

А шарик вернулся, а он голубой —

это уже отворот — в неисповедимость, в иное измерение Бытия, вдаль от нашего круга (где плачут, утешают, а шарик летит).

— Как так? Абсурд? Что за логика типа «В огороде бузина, а в Киеве дядька!»

— Да, именно так! Ты стал в тупик со своим правильным умом, что и требовалось доказать: тебе распахнут неведомый простор, о чем и Гамлет:

Есть в мире тьма такого, друг Горацио,
Что и не снилось вашей философии.

Или, как подробно объясняется Б. О.:

Так природа захотела.
Почему?
Не наше дело.
Для чего?
Не нам судить.

О, философичен шансонье Окуджава. Как и в поэте Пушкина, в нем «ум высокий скрыт минутной шалости под легким покрывалом».

В песне Б. О. сразу дается сюжет-мотив-образ-тема, вонзающаяся в сосуд твоего существа. Далее сюжет разрабатывается в его потенциях: и рационально-диалектически, и образно-ассоциативно... Но завершение часто — не ударная концовка-формулировка ясная, а вот как «а он голубой» — привод в недоумение: думай-дли сам... Этим замкнутый микрокосм, шедевр песни — распахивается в Макрокосмос Бытия: туда испускается волна-луч — посредством и «абсурдца» некоего...

И никаких богов в помине,
лишь только дела гром кругом,
но комсомольская богиня...
Ах, это, братцы, о другом!¹³

Такое строение-структуру песни я бы представил как путь от «Вот!» — к «Да?». Сейчас объяснюсь. Я заметил, что эти два слова-паразита, междометия вспомогательные в речи характерны для разных не только типов, но и эпох высказывания. «Вот!» — утвердительно-ассерторическое, уверенное волеизъявление мысли, что ставит даже не просто точку, а с усилением. И такой тип мышления характерен для стабильной эпохи социума. А прислушайтесь к сти-

лю речений в нынешних «ток-шоу» по ТВ или в интервью в СМИ. Чуть выскажут что, и тут же — «Да?..» И притом «да», которое утвердительно по смыслу, дается в вопросительной интонации. Будто человек сказал — и осекся, сам не уверен: то ли истину сказал — и робко просит подтверждения у слушателя, у «визави», или вообще из воздуха, — и бежит в кусты, чуть ли не отрекается от того, что только что сказал — в виноватой рефлексии: «Нет, это не я! чур меня!..» И это как раз соответствует эпохе «перестройки» Социума и «деконструкции» Логоса в эпоху постмодернизма. Была-прошла эпоха стабильного существования — и «догматического» мышления, всё же ответственного за мысль. И наступила полоса, когда всё шатко-валко, и может быть так, а может и эдак?..

Песнь Б. О. сцепляет оба эти модуса высказывания: «Вот!» — и «Да?..» Брезжит оно, последнее, мерцает. Хотя главное в ней, в его песне — мягкий позитив Утешения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Окуджаву Б. Ш.* Лирика. Проза. Екатеринбург, 2004. С. 561.

² *Окуджаву Б. Ш.* Чаепитие на Арбате. М., 1996. С. 106.

³ *Окуджаву Б.* Лирика. Проза. С. 559.

⁴ См.: *Синяевский А.* 127 писем о любви. В 3 т. М., 2004. Т. 2.

⁵ *Окуджаву Б.* Я пишу исторический роман // *Окуджаву Б.* Чаепитие на Арбате. С. 296.

⁶ *Окуджаву Б.* Грузинская песня // *Окуджаву Б.* Там же. С. 235. Подчеркнуто мной. — *Г. Г.*

⁷ *Окуджаву Б.* «Стоит задремать немного...» // *Окуджаву Б.* Там же. С. 315.

⁸ *Пушкин А. С.* Евгений Онегин // *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. В 10 т. С. 93. Т. V.

⁹ *Пушкин А. С.* Золото и булат // *Пушкин А. С.* Там же. Л., 1977. Т. 3. С. 351.

¹⁰ *Окуджаву Б.* Я пишу исторический роман // *Окуджаву Б.* Чаепитие на Арбате. С. 296.

¹¹ *Тютчев Ф. И.* Silentium! // *Тютчев Ф. И.* Стихотворения. В 2 т. М.; Л., 1933. Т. 1. С. 191.

¹² *Окуджаву Б.* Голубой шарик // *Окуджаву Б.* Чаепитие на Арбате. С. 20.

¹³ *Окуджаву Б.* Песенка о комсомольской богине // *Окуджаву Б.* Там же. С. 53.

Буратино и Пиноккио

Сказочная повесть о похождениях деревянного человечка Буратино принадлежит к числу тех немногих редких книг, с которыми знаком буквально каждый читающий по-русски. Значительно менее известен в России ее первоисточник. Повесть К. Коллоди «Приключения Пиноккио» в нашей стране не переиздавалась после появления переработки А. Н. Толстого. Положение изменилось только в последнее время, но толстовское переложение отнюдь не оказалось вытесненным. Наоборот, сказка К. Коллоди широкой популярности не приобрела, и ее новые издания большей частью объясняются тем, что русским детям должен быть знаком весь спектр мировой детской литературы. Пиноккио (по-итальянски — кукла из соснового полена) остается случайно забредшим в Россию чужестранцем, где Буратино давно уже стал своим родным героем. В чем же дело?

Анализ с неизбежностью приводит к представляющейся вечной дилемме России и Запада. Пример произведений детской литературы кажется элементарным, и на этом примере четче, чем где бы то ни было, выступают различия российского и западного менталитета. Но не удивительно, что простота только кажущаяся.

Трудно с определенностью сказать, когда возникла тенденция русифицировать для массового потребления популярные произведения западной литературы. За примерами ходить недалеко, достаточно указать на повесть о Бове-королевиче. На рубеже XIX–XX вв. эта тенденция, казалось бы, окончательно себя изжила. Но в области детской литературы изменений не произошло. Первые переводчики «Алисы в стране чудес» Л. Кэрролла всячески стремились приспособиться к мировосприятию своих малолетних читателей. Иностранные имена заменялись русскими; стихотворные вставки были вовсе не переводами малопонятных русским детям иронических

баллад английского шутника, а пародиями на хорошо знакомые тексты из гимназических хрестоматий («Бородино» М. Ю. Лермонтова, «Песнь о вещем Олеге» А. С. Пушкина). Классическим примером является первая «проба пера» В. В. Набокова «Аня в стране чудес». А. Н. Толстой шел по проторенному пути.

В Италии сказочная повесть К. Коллоди имела ошеломительный успех. Впервые вышедшая из печати в 1883 г., она к началу нового столетия была переиздана уже более 500 раз. Сразу же последовали переводы на другие европейские языки. Первые русские издания «Приключений Пиноккио» датируются 1906 г. Следовательно, история деревянного человечка была хорошо известна русским детям и до А. Н. Толстого. Как бы отмежевываясь от старого персонажа, писатель дал своему герою новое имя. Появился Буратино, и Пиноккио мгновенно был забыт. Разгадать этот феномен можно только предположив, что А. Н. Толстой по-настоящему страдал образ своей деревянной куклы. Как ни удивительно, но это истина!

Возможно, чтобы пресечь кривотолки, писатель начал свою повесть предисловием, объясняющим происхождение ее замысла:

«Когда я был маленький — очень-очень давно, — я читал одну книжку; она называлась „Пиноккио, или Похождения деревянной куклы“ (деревянная кукла по-итальянски — буратино).

Я часто рассказывал моим товарищам, девочкам и мальчикам, занимательные приключения Буратино. Но так как книжка потерялась, то я рассказывал каждый раз по-разному, выдумывал такие похождения, каких в книге совсем не было.

Теперь, через много-много лет, я припомнил моего старого друга Буратино и надумал рассказать вам, девочки и мальчики, необычайную историю про этого деревянного человечка».

Этим словам нельзя верить. Конечно, в детстве писатель не читал повести о приключениях Пиноккио. А. Н. Толстому было двадцать четыре года, когда появился первое русское издание. Впервые он обратился к ней в 1924 г. В Берлине по просьбе Н. И. Петровской (Ренаты из «Огненного ангела» В. Я. Брюсова) А. Н. Толстой взялся отредактировать ее перевод повести К. Коллоди. Сюжет захватил его, и он — художник безбрежной творческой фантазии — внес в текст многочисленные новации. Этот год и следует считать годом рождения русского Буратино.

Вообще, цитируемое выше предисловие крайне лукаво. Дело в том, что А. Н. Толстой, пользуясь незнанием читателей, подменяет

одного героя другим. Буратино, в отличие от Пиноккио, — не просто деревянная кукла, а персонаж театра марионеток, представляющий аналогию российскому Петрушке. В комедии дель арте ему соответствует Пульчинелло. Интересно отметить попутно, что А. Н. Толстой отнюдь не был первооткрывателем. До него кукольным театром увлекалась Жорж Санд; в своем доме она устраивала представления, где ставила пьесы о похождениях Буратино собственного сочинения.

Возможно, что первоначально все было делом простой случайности. Превратности эмигрантского существования делали неизбежным погоню за заработками даже для такого признанного писателя, как А. Н. Толстой. Вероятно, редактирование перевода итальянской сказочной повести он рассматривал как обыкновенную поденщину. Но постепенно работа увлекла его.

В России существовала богатая традиция театра марионеток. Уличные кукольные представления наблюдал на площадях русских городов в середине XVII в. Адам Олеарий. Не удивительно, что у А. Н. Толстого сразу же возник соблазн придать Пиноккио черты русского ярмарочного Петрушки. Помимо прочего, это отвечало как веяниям времени, так и творческим интересам самого писателя.

В начале XX в. народный театр марионеток (подобно другим формам народного театра) можно было считать фактически умершим. Но революционная эпоха возродила его. Первыми энтузиастами нового кукольного театра были художники. Шесть выпускниц Академии художеств стали основательницами первого Государственного театра марионеток в Ленинграде. Известная художница Н. Я. Симонович-Ефимова (серовская «Девушка, освещенная солнцем») и ее муж живописец-анималист И. С. Ефимов создали аналогичный театр в Москве. Первыми представлениями, помимо пьес с Петрушкой, были инсценировки басен И. А. Крылова. Вскоре этим начинанием горячо заинтересовался А. Н. Толстой. В своих воспоминаниях Н. Я. Симонович-Ефимова пишет: «Случился раут по поводу именин дочки в одной знакомой семье, где собирались поэты и художники. Хозяйка дома попросила меня показать кукольный театр. К тому времени выработался „Больной Петрушка“ (которого я придумала для деревенских детей). Я сыграла его и две новые басни. Вот тут-то и стали оправдываться фантастические, заносчивые мысли о театре Петрушек, потому что, когда я кончила, ко мне подошел Алексей Николаевич Толстой, который, оказалось, был среди публики, и спросил: „Кто писал вам текст Петрушки? Вы знаете, что он

очень, очень хорошо написан"... Он продолжал: „Станиславский давно мечтает о кукольном театре и заказал мне пьесу. Я знаю, как трудно писать для петрушек, поэтому-то я и оценил вашу. Вам надо показать ваш театр Станиславскому, я устрою это"... И устроил. Через два дня я сыграла эти пьесы Станиславскому у него на дому, а еще через несколько дней — в Художественном театре: для артистов театра и студий»¹.

Одним из первых представлений стала инсценировка сказки А. Н. Толстого «Мерин». Симонович-Ефимова вспоминает: «Последняя исполнялась особенным образом, под чтение Алексея Николаевича, который принялся за дело серьезно, настаивая и на совместных с ним многочисленных репетициях. Мы разучивали... при его, так сказать, режиссуре. Было сделано так: несколько сказок он прочел один, а когда начал читать последнюю, „Мерин“, занавесочка нашего балагана раскрылась, и стало разыгрываться все то, о чем он читал. Как будто неожиданно для его самого, или еще, как будто он чтением вызвал слова к реальной жизни. Волки ели мочалу, давились ею, кашляли; у лошади, в конце концов, неожиданно вырос волчий хвост, который вилял по-собачьи, крючком вверх: все это было очень смешно. (Не условно смешно, а крепко смешно, по-площадному. Все и хохотали.)»².

Новая власть, быстро осознав агитационные потенции народного театра, пошла навстречу энтузиазму художников. Она выдвинула лозунг: «Возвратить театр народу!» Особое значение придавалось театру марионеток. А. В. Луначарский в «Докладной записке» Наркомпроса 1918 г. писал: «Легко осуществимый технически, тесно связанный всеми своими элементами с народным творчеством, он будет служить пробным камнем для установления истинного народного репертуара и для выработки тех театральных приемов, которые приведут к неразрывному слиянию сцены с народной аудиторией»³.

Официальная поддержка привела к тому, что в театре марионеток стали работать крупные мастера искусств; среди них композитор Шапорин, художники Фаворский и молодые Кукрыниксы. На первых порах все эти талантливые авторы опирались на опыт старого народного игрища. Петрушка, воскресший из небытия в качестве героя советской действительности, отнюдь не казался анахронизмом или вставным номером. Названия многочисленных театров марионеток говорят сами за себя: «Кооперативный Петрушка», «Красный Петрушка», «Красноармейский Петрушка». Кукла «красноармейско-

го Петрушки», созданная Кукрыниксами, произвела фурор на Первой Всеевропейской выставке театральных кукол в Брюсселе в 1930 г. и стала эмблемой Всесоюзного союза кукольников. Лишь постепенно, по мере дальнейшей профессионализации театра марионеток, Петрушка сошел со сцены и окончательно канул в прошлое.

Петрушка воспринимался в то время как один из «мировых образов» классической культуры. Об этом говорил А. М. Горький в речи на Первом съезде советских писателей в 1934 г. Он выстроил своеобразный ряд этих образов: «Геркулес, Прометей, Микула Селянинович, Святогор, — далее — доктор Фауст, Василиса Премудрая, иронический удачник Иван-дурак и наконец Петрушка, побеждающий доктора, попа, полицейского, черта и даже смерть»⁴. Новое произведение А. Н. Толстого целиком укладывалось в контекст своего времени.

При сравнении итальянской и русской сказочных повестей видно, что на первых страницах А. Н. Толстой четко следовал своему первоисточнику. Разительные различия начинаются после того, как деревянный человечек попадает на представление бродячего кукольного театра. У К. Коллоди это просто первый эпизод странствований Пиноккио. Директор кукольного театра Манджафоко, несмотря на грозную внешность, оказывается очень добрым великаном и дарит Пиноккио пять золотых монет, которые сыграют роковую роль в его дальнейшей судьбе. Не то у А. Н. Толстого. Спектакль становится фактически завязкой сюжета всей повести. Карабас Барабас, в противоположность своему прототипу, сразу же проявляет себя, как закоренелый враг Буратино. У К. Коллоди Манджафоко напрочь исчезает из повествования; у А. Н. Толстого Карабас Барабас — один из основных персонажей и «главный злодей». Итальянские имена сохраняются, но дальнейший рассказ наполняется многочисленными русскими реалиями.

Парадокс в том, что эти реалии с первого взгляда представляются заимствованными. Действительно — Пьеро и Мальвина (Колумбина) — отнюдь не исконно отечественные персонажи. Но русскому читателю они уже не казались чужеродными — после блоковского «Балаганчика». Сюда же следует причислить живопись Сомова и театрализованные песенки А. Вертинского. Вспомним также портрет Мейерхольда в костюме Пьеро работы А. Головина. Все эти выдающиеся мастера слова, кисти, сцены на некоторое время сделали задумчивую фигуру неудачника Пьеро

принадлежностью русской культуры. А. Н. Толстой даже попытался представить своего Пьеро как пародию если не на самого Блока, то на блоковского персонажа. Действительно, у него Пьеро — поэт. Стихи Пьеро — очевидная пародия на поэзию Блока. В отличие от Набокова, А. Н. Толстой не пародирует какой-нибудь определенный текст, он переиначивает сам дух поэзии Блока и ее образность. Впрочем, есть и прямые совпадения. У Блока:

И сидим мы, дурачки, —
 Нежить, немочь вод.
 Зеленеют колпачки
 Задом наперед.

У А. Н. Толстого:

Мы сидим на кочке,
 Где растут цветочки, —
 Желтые, приятные,
 Очень ароматные...

В сказочной повести К. Коллоди Пьеро вообще отсутствует. Введение его — одна из новаций А. Н. Толстого. Другое новшество не столь заметно. И там и здесь фигурирует девочка с волосами лазурного цвета, хозяйка маленького, изящного домика. Но если у К. Коллоди она — добрая Фея, ставшая в дальнейшем покровительницей Пиноккио, то у А. Н. Толстого это традиционная Колумбина, которой он, правда, дал другое имя — Мальвина. Здесь вновь русские реалии, уже скрытые для современного читателя.

Дело в том, что Мальвина — одно из самых распространенных имен русской романтической поэзии. У Жуковского, Батюшкова, Пушкина-лицеиста оно встречается постоянно. Своей популярностью оно обязано знаменитой мистификации XVIII в. — поэмам Оссиана. Мальвина — подруга погибшего сына Оссиана Оскара и спутница старости знаменитого барда. Из высокой поэзии это имя перешло в популярный романс, где укоренилось как устойчивый образ романсовой героини. В дальнейшем последовало «опускание» на низовой пласт культуры — в начале XX в. мальвинами стали именовать многочисленных жриц продажной любви. Но старое вовсе не было забыто. В культурном контексте все перечисленное соседствовало, отнюдь не подменяя или вытесняя друг дру-

га. Свою Коломбину А. Н. Толстой назвал именем, которое, несмотря на зарубежное происхождение, было на слуху у русского читателя.

Но самым родным для этого читателя стал Буратино. Тут уж действительно казалось, что у кукольного героя только иностранное имя. Во всех своих проявлениях он разительно напоминает привычного ярмарочного Петрушку. Сам писатель отдавал себе в этом ясный отчет; отсюда характерные описки первого, берлинского варианта, где Пиноккио то и дело называется прямо Петрушкой. Причем здесь это имя собственное, написанное с прописной буквы. Ведь при написании со строчной буквы смысл меняется; вместо строго определенного ироикомиического персонажа на сцену выходит просто кукла.

Подобно Петрушке Буратино — прежде всего озорник. Он неуправляем и сам не представляет, что выкинет через минуту. Кажется, он сам себя ставит в тупиковое положение только с целью найти из него хитроумный выход. Поведение Пиноккио гораздо более логично. Он упорно стремится стать хорошим мальчиком, но временами не в силах противостоять соблазнам, сбивающим его с прямого пути. Но, пройдя через различные метаморфозы, превращение в циркового осла, приключение в чреве Акулы, он наконец-то усваивает обывательскую мораль и становится из деревянной куклы человеком из плоти и крови. Всего этого нет в сказочной повести А. Н. Толстого. Начиная с определенного момента (встреча Пиноккио с доброй Феей), повествование в обеих книгах развивается по-иному. Сходство их окончательно утрачивается.

Столкновение с полицейским и бегство со многими приключениями от блюстителя закона — центральный момент кукольных пьес о проделках Петрушки. То же и в сказочной повести А. Н. Толстого. Если у К. Коллоди Пиноккио случайно сталкивается с полицией и это не влечёт для него никаких суровых последствий, то Буратино только и делает, что спасается от свирепых стражей порядка. Его преследуют как полицейские, так и их бульдоги. Ничего подобного в сказочной повести Коллоди нет. Даже больше: первоначально свирепая собака-ищейка Алидоро после того, как Пиноккио приласкал ее, становится верным товарищем деревянного человечка. Эту роль у А. Н. Толстого выполняет преданный пудель Артемон, смело вступающий в схватку с полицейскими бульдогами. Алидоро из повести Коллоди как бы раздваивается, становясь двумя совершенно противоположными «собачьими» образами.

Разительно отличаются города Болванов в «Приключениях Пиноккио» и Дураков в «Приключениях Буратино». У К. Коллоди (перевод Э. Казакевича): «Пиноккио увидел на улице множество облезших собак, зевающих от голода; стриженных овец, дрожащих от холода; кур и петухов без гребешков и бородок, выпрашивающих кукурузные зернышки; больших мотыльков, не умевших летать, так как они продали свои разноцветные крылышки; павлинов, лишенных хвоста и готовых от стыда провалиться сквозь землю, и фазанов, тихо и стыдливо семенивших туда и обратно и оплакивавших свои блестящие золотые перья, навсегда заложенные в ломбарде.

Мимо всех этих попрошаек и стыдливых нищих то и дело проезжали барские кареты, в которых сидели или лиса, или сорока-воровка, или какая-нибудь хищная птица».

У А. Н. Толстого Буратино видит прежде всего сломанный мост через высохший ручей. Далее «по ту сторону ручья среди кучи мусора виднелись полуразвалившиеся домишки, чахлые деревья с обломанными ветвями и колокольни, покосившиеся в разные стороны». Все здесь как будто бы знакомая панорама щедринского города Глупова.

Вообще, вторая половина сказочной повести А. Н. Толстого гораздо ближе к сатирическим сказкам М. Е. Салтыкова-Щедрина, чем к книге К. Коллоди. Конечно, А. Н. Толстой не ставил своей целью написать злободневную сатиру; это прежде всего противоречило бы жанру детской беллетристики. Но некоторые моменты язвительного отклика на современность в «Приключениях Буратино» имеются, и их невозможно упустить.

Сказанное относится к фигуре Карабаса Барабаса. Он — воплощение зла, безжалостный эксплуататор бедного кукольного народа. Читатель того времени смотрел на него, как на придурковатого буржуа из газетных карикатур того времени. Но ведь, с другой стороны, Карабас Барабас — художник с собственными эстетическими теориями. Он сам себя характеризует следующими словами: «Я доктор кукольных наук, директор знаменитого театра, кавалер высших орденов, ближайший друг Тарабарского короля». Театральные воззрения Карабаса Барабаса — сатирическое переименование сценических идей В. Э. Мейерхольда, некогда выступавшего под псевдонимом Доктор Дапертутто. Вероятно, в этом непривлекательном образе запечатлены и некоторые человеческие черты знаменитого режиссера, отличавшегося диктаторским характером и

склонного к саморекламе. Даже его благоговейный ученик С. М. Эйзенштейн писал, что Мейерхольд — «живое отрицание того, что гений и злодейство не могут ужиться в одном человеке»⁵. Семихвостая плетка является главным орудием правления на подмостках Карабаса Барабаса. Здесь легко провести параллель с многочисленными обвинениями Мейерхольда в том, что он стремится превратить актеров в простые марионетки, лишая их индивидуальности и пресекая любые творческие попытки.

Замысел русского писателя, резко отличающий его от итальянского первоисточника, заключен уже во втором названии повести — «Золотой ключик». Подобный волшебный предмет у К. Коллоди не предусмотрен. Если повесть «Приключения Пиноккио» представляет собой историю нравственного воспитания деревянной куклы, завершающейся превращением ее в человека из плоти и крови, то «Приключение Буратино» — утопическое путешествие в страну счастья. Самое главное в том, что такая страна не за тридцатью морями, а совсем рядом, под родительским кровом; стоит только отыскать к ней золотой ключик. Все это соответствовало чаяниям «советского жителя», с нетерпением ожидавшего в собственной, «отдельно взятой» стране наступления эры всеобщего благоденствия.

Переделки иностранных произведений для русской детворы было обычным явлением в России. Прообраз доктора Айболита — английский; чудесный звериный доктор придуман британцем Хью Лофтингом. Переделками были и первые издания на русском языке повестей Л. Кэрролла (Allegro, В. Набоков), о которых уже говорилось. К числу самых удачных подобных опытов принадлежат сказки А. М. Волкова («Волшебник Изумрудного Города» и др.), заимствованные у американского писателя Ф. Баума. Эта традиция не иссякла и в наши дни. Книга об игрушечном медвежонке Винни-Пухе издается в России под двойным авторством — А. А. Милна и Б. В. Заходера. Стоило только появиться сказочным повестям о Гарри Поттере, как сразу же родился русский аналог. «Приключения Буратино», кажется, — наиболее удачный пример в этой сфере. Успех А. Н. Толстого объясняется тем, что он насытил свою сказочную повесть русским духом. Буратино — наш родной Иван-дурак. По метким словам А. Д. Синявского, Иван-дурак русской народной сказки «апофеоз... полнейшей бесхитростности»⁶. Он простодушный, добрый, смелый, с первого взгляда вечный неудачник, но всегда добивающийся поставленной цели и приносящий счастье и себе, и своим близким и вообще всем людям.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Симонович-Ефимова Н. Я.* Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л., 1980. С. 70.

² Там же. С. 71.

³ Цит. по: *Смирнова Н. И.* Искусство играющих кукол. М., 1983. С. 87.

⁴ *Горький А. М.* Собрание сочинений. В 30 т. М., 1954. Т. 27. С. 305.

⁵ *Эйзенштейн С. М.* Мемуары. М., 1997. Т. 1. С. 353.

⁶ *Синявский А. Д.* Иван-дурак. М., 2001. С. 42.

Самоощущение лирического героя в поэзии Гвездослава

Павол Орсак-Гвездослав (1849–1921) — крупнейший словацкий поэт за всю историю национальной литературы. Станислав Шматлак так писал в монографии с характерным заглавием «Гвездослав. Поэт национальный и мировой»: «Для нас, словаков, имя „Гвездослав“ имеет не только звучание бесспорной, общепризнанной литературной ценности, мы чувствуем за ним нечто большее: мы придаем ему значение, так сказать, репрезентативное, понимаем его в определенном смысле как синоним словацкой духовной творческой силы вообще. В нашем культурном сознании Гвездослав занимает примерно такое место, какое занимает в культурном сознании итальянца имя „Данте“, у англичанина имя „Шекспир“, у немца имя „Гете“, у русского имя „Пушкин“, у поляка имя „Мицкевич“»¹. Мы бы рискнули сопоставить Гвездослава и со Львом Толстым — по глубине и масштабности осмысления человеческой жизни, по озабоченности социально-нравственными проблемами. Но Толстой — один из самых известных в мире русских писателей. О Гвездославе подобного сказать, увы, нельзя — судьба поэтов, с их труднопереводимостью на другие языки, всегда сложнее, тем более когда речь идет о небольшом славянском народе. Космизм мышления роднит Гвездослава с Ф. И. Тютчевым. В России Гвездослава начали переводить в 1894 г., до 1917 г. вышло довольно много переводов, публикация которых продолжилась уже в 50-е гг. XX в.

Гвездослав писал во второй половине XIX — первых двух десятилетиях XX в., т. е. более полувека. При жизни он снискал репутацию мэтра словацкой литературы. Сейчас нелегко понять, каким было поприще словацкого поэта в те годы. В эпоху национального возрождения (конец XVIII — 60-е гг. XIX в.) словакам было необходимо размежеваться не только с венграми, в чье государство они

входили с X в., но и с пришедшими в период габсбургских завоеваний австрийцами, и даже с братьями-чехами.

Важным фактором размежевания был национальный язык. Словацкие католики в ту пору использовали собственно словацкий язык, кодифицированный А. Бернолаком, но общенациональным он не стал. Литераторы-протестанты во главе с Л. Штуром, вначале по традиции пользовавшиеся словакизированным чешским, в 1840-е гг. перешли на новый литературный язык, разработанный Штуром на основе среднесловацких говоров. Это вызвало негативную реакцию как у чехов, так и у некоторых словаков (Я. Коллар, П. Й. Шафарик, Й. Заборский). В переходе на собственно словацкий язык им виделся «раскол» славянского единства. Утвердившись в качестве общенационального, штуровский словацкий продолжал укреплять свои позиции в 1860-е гг.

После образования Австро-Венгерской монархии в 1867 г. венгерские власти взяли курс на мадьяризацию невенгерского населения в невиданных доселе размерах. В середине 1870-х гг. были закрыты все три словацкие гимназии и издательско-просветительский центр Матица Словацкая. Каким-то чудом уцелел литературный журнал «Орол», с 1881 г. передавший эстафету журналу «Словенске погляды». Один из идеологов штуровского движения, издатель альманаха «Нитра» (1842–1853) Й. М. Гурбан выпустил в 1876–1877 гг. два номера «Нитры» на чешском, ища связей с чешским национально-культурным движением.

Открыто провозгласить себя словацким писателем в то время было поступком. Самосознание словаков неизбежно претерпевало колебания в сторону венгров. Не избежал его и Гвездослав.

Настоящее имя поэта — Павол Орсаг. Фамилия всегда писалась по правилам венгерской орфографии: Ország. Поэтические способности Орсага проявились еще в гимназические годы. Не зная в детстве венгерского языка, он быстро им овладел и уже в третьем классе гимназии пробовал сочинять стихи на венгерском. И среда, и литературные влияния были венгерскими. Юный Орсаг даже подавал надежды как продолжатель традиции Ш. Петефи и Я. Араня. Писал он также стихи на немецком. По-венгерски поэт писал даже в конце 1860-х гг., когда в его самосознании уже произошел решающий перелом.

Существует предание, согласно которому юный Орсаг, приехав в родные места на каникулы, на встрече с земляками произнес торжественную речь по-венгерски. Его мать не поняла ни слова и

заплакала. Слезы матери тронули юношу и подтолкнули к осознанию своих словацких корней. Конечно, здесь помогли усилия соплеменников-патриотов в его родном оравском крае. (Кстати, слово «патриот» тогда официально связывалось только с венгерской нацией, патриот Словакии воспринимался как «изменник родины».) Орсаг всерьез взялся за изучение словацкого языка, на котором уже были созданы прекрасные образцы национальной литературы. В 1860-е гг. словацкая культурная жизнь была на подъеме после спада 1850-х.

Первый сборник поэта вышел в 1868 г. и назывался «Поэтические первоцветы Йозефа Збранского». Его псевдоним был образован от слова «zbraň» — «оружие». Боец за справедливость, за права нации — таким видел себя поэт, что соответствовало героическим мотивам словацкой романтической поэзии. В Орсаге стали видеть преемника самого почитаемого в те годы романтика Андрея Сладковича, которому и посвящен его первый сборник. Путь в словацкую литературу, однако, не был легким. Стремление к обновлению тематики и формальных характеристик поэзии, выраженное в альманахе молодых авторов «Вперед» (1871), где участвовал Орсаг, натолкнулось на консерватизм тогдашних литературных авторитетов. Поэту пришлось вторично вступать в литературу уже в конце 1870-х гг. — теперь под псевдонимом «Гвездослав».

Второй и окончательный псевдоним Орсага многозначен. В сложном слове — гвездослав — его первая часть — hviezda (звезда) — один из важнейших символов поэта. В нем выразилось и тяготение Орсага к возвышенному, светлому, божественному, и его философское понимание человека как части великого целого, Универсума. Второй корень сложного слова — слав — подчеркивает славянское начало в творчестве поэта и соотносится со словом — слава. Подобные славянские имена брали многие словацкие романтики: например, поэт Сладкович (настоящая фамилия Браксаторис) именовал себя «Красиславом» — «славящим красоту», что отражало его стремление к гармонии, не чуждое и Гвездославу. Итак, псевдоним, избранный молодым поэтом, соединил в себе «почву» и «небо», славянское и космическое.

Гвездослав, переводивший на словацкий многие шедевры мировой литературы (кроме русских и польских авторов, Шекспира и Гете, упомянутых в книге Шматлака), был сторонником открытости национальной литературы и не разделял опасений утраты самобытности. С. Шматлак отмечал, что Гвездослав разрешил тра-

диционный для словаков теоретический спор о национальной или мировой ориентации литературы «не исключением одного и абсолютизацией другого полюса, а их синтезированием»². Это, наряду с мощным талантом и невероятным трудолюбием, стало предпосылкой уникальной значимости Гвездослава для словацкой литературы.

Его наследие столь обширно, что даже в монографических главах, посвященных его творчеству, мы смогли охарактеризовать далеко не все написанное им³. Тем труднее это сделать в рамках статьи — ведь свидетельства многопланового самоощущения поэта встречаются весьма часто. Попробуем выстроить градацию этого самоощущения, в которой примерно пять ступеней. Соответственно мы не будем связывать себя последовательно хронологическим рассмотрением материала, выбирая характерные примеры.

В составленной в 1880 г., но не изданной по финансовым причинам книге «Очаг и костер» Гвездослав выделил три цикла: «У семейного очага», «Осенние звуки» и «Песни свободы». «Семейный очаг» — это точка отсчета для лирического героя, детство и родной край, словацкое начало. «Осенние звуки» — интимно-личное переживание вечного и всеобщего круговорота в природе, осеннего угасания жизни, соотношенного со старением человека. Здесь уже выступает житель Земли, пусть и наблюдающий лишь за природой Центральной Европы. В «Песнях свободы» выявился идеал Гвездослава — равноправие народов, имеющее естественные корни: все люди — творения Божии, всем равно светит Солнце. «Свободу всем народам мира!» — вот девиз молодого поэта. Собратьями словаков он, например, считает ирландцев (стихотворение «The Island of Sorrow»). Уже в этой книге, тексты которой постепенно доходили до читателя, намечены константы творчества Гвездослава.

Словацкое начало — первую ступень самоопределения — Гвездослав часто вынужден защищать, отстаивать его право на существование. Национальное сопрягается с социальным: словацкий поэт вовлечен в общественные отношения, и его миссия пророка и учителя нации сталкивается с приземленной буржуазной моралью соотечественников, которым поэт адресует немало горьких упреков. Словацкий поэт не может себе позволить воспевание «чистой» красоты, он неизбежно имеет дело с творчеством на злобу дня, с постановкой социально-нравственных вопросов («Напрасно от словацкого поэта...», цикл «Последние звуки», 1909–1011). Однако

причастность к национальному целому позволяет разжимать тиски личных несчастий. Лирический герой — малая часть того, что называется «страдалец великий — мой род» («Ищу себя...», цикл «Печали», 1899–1915).

Излюбленный образ мировой литературы — Прометей — проецируется Гвездославом на современную словацкую действительность в поэме-рефлексии «Словацкий Прометей — возможен ли?..» («Печали»). Уже в этой первой строке — соотнесение национального и общемирового, первой и четвертой ступени самоопределения. Да, словацкий Прометей возможен, и он становится ипостасью лирического героя, стилизованного под античного титана. Его словацкая особенность — в смирении: он не похищал огня богов, он только развил в себе творческие способности, данные христианским Богом. Позиция христианина, о чем речь пойдет далее, — третья ступень самоидентификации поэта. Быть может, его Прометей переоценил свои силы, взял на себя слишком много — и за это жестоко наказан. В произведении выражен и постоянный мотив Гвездослава — отсутствие должного общественного отклика на голос поэта, «вопиющего в пустыне». Параллель с Иоанном Крестителем — одна из многих библейских реминисценций Гвездослава.

Клевать печень Прометея прилетают хищные птицы, среди которых есть «свои» — орел и сокол, устоявшиеся словацкие романтические символы. Гвездослав не сглаживал пороков собственного народа, связывая их, впрочем, с интеллигенцией и буржуазией, которым он противопоставлял прежде всего крестьянство, сохранившее патриархальные нравственные устои. Словацкому Прометею суждено погибнуть в безысходности — таков пессимистический финал поэмы. Стержнем ее остается стойкость духа.

Словацкое начало у Гвездослава неразрывно связано со славянским, второй ступенью самоидентификации, — одно подразумевает другое. Как общеславянское явление он воспринимал, например, русскую революцию 1905 г. Идея славянской общности выражена у него менее очевидно, по сравнению, например, с «панславизмом» или мессианизмом романтиков. Словацкое по принципу синекдохи — это и славянское. Для Гвездослава очень важна эта «камерная» сосредоточенность на судьбах собственного народа; она более «заземленная», реалистичная, переживается она постоянно.

Словацкое начало у Гвездослава соотнесено с языком, который, по замыслам мадьяризаторов, должен был остаться лишь языком простонародья. В трехчастном сонетном цикле «Переводя «Гамле-

та»» («Печали») Гвездослав выражает радость от того, что Датский принц «переделся в словацкое платье», доказав тем самым право словацкого языка на передачу сложнейших литературных материй. И здесь же характерная для Гвездослава фраза: «Да, каждый глагол человеческий, какой знает широкая земля, // есть Божий!» Соответственно поприение достоинств народа и его права на самостоятельность — деяние нехристианское: «Творение твое, Господи, осуждают в нас, правду твою обращают в насмешку...» («Псалом к завершению года», цикл «Псалмы и гимны», 1885–1895). Здесь наблюдается и позиция христианина, и позиция жителя Земли. Словацкий народ, по мысли Гвездослава, получит за свои страдания воздаяние, но поэт не абсолютизирует «избранничество» словаков. В поэмах, написанных на библейские сюжеты, Гвездослав актуализирует не только нравственные вопросы, он соотносит нынешнее бытие словацкого народа с судьбами древних персонажей, акцентируя негуманность власть имущих.

Люди равны перед Богом — такое убеждение сквозит во многих произведениях Гвездослава, имеющих и не имеющих библейскую основу. (В частности, цикл «Псалмы и гимны».) Гвездослав — искренне верующий христианин, не поддавшийся соблазнам материалистической эпохи, в чем сказывается традиционная словацкая религиозность, сохранившаяся до наших дней. Единство мира обусловлено божественной волей, изначальным Словом. Им же задана всемирная гармония, но человек, блудный сын природы, сплошь и рядом ее нарушает. В то же время протестант Гвездослав обращается к Богу прежде всего как индивидуум со своими бедами (например, утратой близких).

Природа приносила поэту куда больше радостей, нежели общество. Она не только давала успокоение растревоженной душе («Приветствие» из поэмы «Жена лесника», 1884–1886). Природа позволяла наглядно воспринять божественную гармонию, прочувствовать сопричастность человека огромной, разумно устроенной Вселенной. Ведущей была здесь символика звезд («Сонеты», 1886; «Звездное небо», 1893; «Мое окно открыто...», цикл «Печали»). В звездах лирический герой читает божественные откровения, с ними он мечтает слиться после смерти. Космизм Гвездослава имеет выраженные христианские корни. Вселенское начало — пятая, высшая ступень самоидентификации поэта.

Более «земная» природа воспета в оптимистических циклах «Прогулки весной» и «Прогулки летом» (1898). Крестьянский труд

гармонизирован с природой, а значит, с космическими ритмами и Божьим промыслом. Божественную основу имеет и поэтическое творчество — «убежище» лирического героя (одноименное стихотворение, 1895). Колебания между надеждой и отчаянием, обусловленные непосредственными впечатлениями, — живая пульсация поэзии Гвездослава.

Сама жизнь человеческая повторяет путь всего сущего на Земле — от рождения до умирания (цикл философских сонетов из большого цикла «Летние побеги-II», 1886–1887). Природная неизбежность ухода заставляет страдать и вместе с тем умиротворяет. «А что Земля? Всего лишь дерево // Вселенной среди других деревьев звездных», — говорится в упомянутых сонетах. И смена поколений предстает как естественный процесс (на рубеже веков эта проблема была острой для словацкой литературы, некоторые молодые считали Гвездослава архаичным).

По мысли Гвездослава, человек — разумное звено в природной цепи, он способен объять мыслью всё многообразие окружающего мира. Воображение позволяет ему витать среди звезд, интуитивно постигая то, до чего не дотягивается разум.

Как всеобщее бедствие человечества Гвездослав представил Первую мировую войну в цикле «Кровавые сонеты» (1914). Хищнические стремления людей, попрание Божьих заповедей, мнимая власть над природой, изнанка технического прогресса — всё это воплотилось в аллегорических образах, сродни библейским, и было заключено в любимую Гвездославом форму сонета (заимствованную, а потому считавшуюся романтиками «неславянской», неподходящей для национальной литературы).

Еще при жизни Гвездослава современники, в частности ведущий словацкий символист Иван Краско, ощущали величие его фигуры. «Нам, маленьким, — зачем такой великий?» — вопрошал Краско в 1906 г. («Письмо барышне Л. Г.»). Гвездослав был действительно Прометеем словацкой литературы — по силе своего таланта. Символисты после него могли ощущать себя слабыми, лирически замкнутыми — и культивировать личные переживания. Изощренная глубина символизма для словаков была предопределена поэтической Вселенной Гвездослава.

Итак, словацкий поэт Павол Орсак-Гвездослав представил в своем творчестве универсальный тип лирического или лиро-эпического («Прометей») героя, укорененного в словацкой «почве» и проходящего следующие ступени: словак — славянин — хри-

стианин — житель Земли — Частица Космоса. Слово «ступени» здесь условно, ибо каждая из них не замкнута и сопрягается с другими ступенями. В своих звездных странствиях такой герой не теряет связей с национальным сообществом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Šmálák S. Hviezdoslav. Básnik národný a svetový. Bratislava, 1969. S. 5.

² Šmálák S. Op. cit. S. 112.

³ Шведова Н. Павол Орсаг-Гвездослав // Словацкая литература. От истоков до конца XIX века. М., 1997; Шведова Н. В. Философские мотивы в словацкой поэзии. М., 2005. С. 11–48.

**К проблеме идентификации адресата:
об одном стихотворении Д. Хармса**

Проблема идентификации адресата литературного текста может решаться как в плане историко-фактологическом, так и в плане поэтики произведения, структуры текста. Последний подход особенно актуален для текстов русского авангарда, будь то его исторический или более поздний извод, где адресат выступает как поле иррадирующих коннотаций и часто меняется местами с адресантом. Один из такого рода текстов мы встречаем в творчестве Даниила Хармса.

Речь пойдет о стихотворении Д. Хармса «На смерть Казимира Малевича». Приведем текст стихотворения полностью, пронумеровав предварительно строки для удобства работы с ним ¹.

1. Памяти разорвав струю,
2. Ты глядишь кругом, гордостью сокрушив лицо.
3. Имя тебе — Казимир.
4. Ты глядишь, как меркнет солнце спасения твоего.
5. От красоты якобы растерзаны горы земли твоей,
6. Нет площади поддержать фигуру твою.
7. Дай мне глаза твои! Растворю окно на своей башке!
8. Что ты, человек, гордостью сокрушил лицо?
9. Только муха — жизнь твоя, и желание твое — жирная снесь.
10. Гром положит к ногам твоим шлем главы твоей.
11. Не блестит солнце спасения твоего.
12. Пе — чернильница слов твоих.
13. Трр — желание твое.
14. Агалтон — тощая память твоя.
15. Эй, Казимир! Где твой стол?
16. Якобы нет его, и желание твое — ТРР.
17. Эй, Казимир! Где подруга твоя?

18. И той нет, и чернильница памяти твоей — ПЕ.
19. Восемь лет прощелкало в ушах у тебя,
20. Пятьдесят минут простучало в сердце твоём,
21. Десять раз протекла река пред тобой,
22. Прекратилась чернильница желания твоего Трр и Пе.
23. «Вот штука-то», — говоришь ты, и память твоя — Агалтон.
24. Вот стоишь ты и якобы раздвигаешь руками дым.
25. Меркнет гордостью сокрушенное выражение лица твоего,
26. Исчезает память твоя и желание твоё трр.

Автограф стихотворения, оригинал которого хранится в архиве Фонда Харджиева-Чаги в Амстердаме, датирован 17 мая 1935 г. и подписан: *Даниил Хармс-Шардам*². Загадка стихотворения связана с историей его адресации. Первоначально оно имело заглавие «Послание к Николаю» и было датировано 5 мая 1935 г. Предполагается, что под Николаем подразумевался Н. Олейников — друг Хармса и собрат по чинарскому сообществу³. По свидетельству Н. И. Харджиева, приведенному в комментариях М. Б. Мейлаха в книге — «Даниил Хармс. Дней катыбр»⁴, «стихотворение „Послание к Николаю“ было переадресовано в его (Харджиева. — Н. З.) присутствии «Казимиру», переписано, а затем прочитано Хармсом на квартире умершего Малевича, где стоял гроб художника; во время похорон было как будто положено на гроб»⁵. В числе того, что подверглось авторской переделке — обращение *Эй, Казимир* (было *Эй, Николай*), а также местоимение *свой* в 13 строке *Растворю окно на своей башке* (было *твоей*).

Остается непонятным, кому первоначально адресовано стихотворение и почему оно было с такой легкостью переадресовано, учитывая трагичность повода для его окончательной редакции. Далеко не на все вопросы в ходе анализа этого текста удастся ответить. Данное исследование — попытка установить область возможных коннотаций и совпадений в первом приближении.

Произведение относится к немногочисленным в творчестве поэта текстам о возвышенном⁶. Стихотворение написано свободным астрофическим стихом и имеет 26 строк, все с мужским окончанием. Текст выстроен как обращение автора к своему собеседнику, некоему Ты. Отсюда — обилие личных местоимений второго лица единственного числа: *ты, тебе, твоего, твою, твоей, твоих, твоя, у тебя, твоём, тобой*. Статичная экспозиция-описание адресата Ты дополнена врезками прямой речи адресанта (*Дай мне глаза твои!* и

Эй, Казимир! — два раза) и одной — адресата в форме цитаты («Вот штука-то», — говоришь ты). Отсутствие строф в плане структурирования восполнено грамматической рифмой — как уже указывалось, личным местоимением второго лица единственного числа почти во всех падежных формах. Кроме того, регулярность формы задается тавтологическим нанизыванием ряда ключевых слов и синтагм: *память* (1, 14, 18 и 26 строки), *гордостью сокрушив лицо* (2, 8, 25), *солнце спасения твоего* (4, 11), *желание* (13, 16, 22, 26), *чернильница* (12, 18, 22).

Текст решен в жанре оды — погребального панегирика. Одическая форма выстроена как цитация «высокого штиля». Одним из знаков последнего является постановка местоимения после определяемого слова — им заканчивается 14 из общего числа 26 строк (*спасения твоего* — 2 раза, *памяти твоей, земли твоей, желания твоего, лица твоего* и т. п.). Сама форма прямого обращения к адресату в стилистике предстояния и с возвышающей семантикой отсылает к одической традиции. Имеет место и характерная для возвышенного жанра оксюморонность: *муха — жизнь твоя; желание твое — жирная снесь*. В позиции фонетического оксюморона оказывается и загадочная по своему смыслу пара *Пе* и *Трр*, о которой речь пойдет ниже: взрывной *п* и сонорный *р* попадают в позицию дополнительного распределения.

Кроме того, текст отмечен формулой традиционного причитания. Имеет место обилие негативных семантических и синтаксических конструкций (*Нет площади поддержать фигуру твою; Не блестит солнцу*), усиленных параллелизмом (*Где стол твой? / Якобы нет его; Где подруга твоя? / И той нет*). Кроме того, обращает на себя внимание и характерная как для причета, так и для Хармса топика исчезновения и утраты, выраженная предикативно: *памяти разорвав струю, растерзаны горы земли, гордостью сокрушив (сокрушил) лицо, прекратилась чернильница желания, исчезает память*. На форму причитания указывает и движение от света к тьме: *меркнет солнце, не блестит солнце, меркнет выражение лица*⁷.

Композиция стихотворения представляет собой рамочно-опоясывающую круговую конструкцию, типичную для Хармса: в первой и последней строке фигурирует *память*, а вторая и предпоследняя (25) строки семантически срифмованы синтагмой *гордость лица*. Рамочность перекликается с семантикой круга (*Ты глядишь кругом*), развитой посредством синонимии *лицо* = *солн-*

це — все это еще более усиливает поясную обрамленность. Задавая начало и конец текста, концепт памяти с сопутствующей ему здесь семантикой прерванной континуированности (*разорвав струю*), определяет общую смысловую стратегию текста. М. Ямпольский обратил внимание на арифметический абсурд знаменитого Гераклитова афоризма в 21 строке *Десять раз протекла река перед тобой*, который вносит дискретное начало в реку-память, отрицая тем самым последнюю. Ему же принадлежит и наблюдение над *тощей памятью Агалтон* (13 и 22 строки), где, по мнению исследователя, Агалтон отсылает к персонажу Пира Платона Агафону и эквивалентному юношескому желанию и беспамятству⁸. Имени Агалтон предложены и другие, на наш взгляд, менее убедительные дешифровки⁹. Но как бы ни трактовать его, важно, что память семантически аннулируется, но при этом в своем негативном виде доминирует в мотивике произведения.

Среди других названных выше тавтологий-параллелизмов — *сокрушенная гордость лица* (3 раза — строки 2, 8 и 24), которую можно отнести к риторике надгробного панегирика. Перед нами — портрет, архаический жанр надгробного изображения умершего, аналогичный маскам египетских фараонов, Фаюмскому портрету, надгробным портретам в европейской барочной традиции. Статичность иератической смысловой организации утверждается введением имени: третья строка сообщает тексту онтологическую доминанту: *Имя тебе — Казимир*. Тавтология имя + Казимир повышает семиотический статус информации, и все повествование переходит на более высокий уровень. Не случайно в последующих строках (4 и 5) происходит космологизация портрета, вводятся мотивы *солнца, земли (горы) и красоты*, а также *грома и шлема*, отсылающих к небесному войнству и первоначальному мифу о Громовержце. Перед читателем, чье восприятие текста индуцировано прежде всего заглавием окончательного варианта стихотворения, возникает портрет космологизированной утопии Малевича. Это — великий прорыв к новым мирам гениального художника русского авангарда, его *Supremus*, сметающий с лица земли историческую память в виде предшествующего художественного опыта и возводящий визуальную форму к первоосновам бытия.

Таким образом, в этом стихотворении мы имеем дело с причитанием как погребальным панегириком, посвященным конкретному лицу — другу и единомышленнику Хармса, которого тот высоко чтит и прочил в отцы-основатели проектируемого ими сообщества

представителей левого фланга искусств¹⁰. Кроме того, здесь получили развитие основные признаки поэтики Малевича — присущие ей космизм, дисконтинуированность традиции, *победа над солнцем*.

Однако в 12 и 13 строках мы наталкиваемся на загадочную пару *чернильница* и *желание*, выше отнесенную нами к значимым тавтологиям этого текста: *Пе — чернильница слов твоих / Трр — желание твое*. То, что это именно пара, не оставляет сомнений, ведь слова соединены опять по тому же принципу дополнительного распределения в плане соединения существительных с конкретным и отвлеченным значением. Такого рода соединения характерны для Хармса и встречаются повсеместно в его текстах. Но какова семантика этих слов в данном случае?

Имя Пе встречается в других текстах Хармса — например, в стихотворении 1930 г. «Вечерняя песнь к имением моим существующей». Обращенный к Эстер Русаковой, этот текст, по мнению А. А. Александрова, принадлежит к типу молитв, наряду со стихами, песнями и заговорами, одному из самых распространенных в творчестве Хармса¹¹. Имя Пе здесь относится к женскому персонажу (*Дочь дочери дочерей дочери Пе*). На значимость имени персонажа указывает строка, следующая за приведенной строкой: *именница имени своего*. В стихотворении есть ряд перекликающихся с анализируемым текстом мотивов и характерных словосочетаний: *памяти открыв окно, чернильница щек моих, праха и гордости текущей лонь*. Для нас важно, что все они появляются в контексте молитвенного предостояния-обращения, указывая на сакрализацию имени.

Сочетание *чернильница слов* может отсылать к текстам Малевича и одновременно к его Черному квадрату, т. е. являться компрессией Черного квадрата и письменных текстов художника, столь плотно определяющих его поэтику, наконец, означить сам Черный квадрат как манифест авангарда, как нечто одновременно до- и сверх-словесное. Что касается *желания* — это слово можно отнести по части утопической составляющей программы Казимира Малевича и самой его природы. До-словесный Черный квадрат, несомненно, обладает энергией интенциональности, он открывает новые миры, и потому векторен как желание, как центробежное устремление энергии творца, как эквивалент Большого Взрыва, положившего начало Вселенной. Амбициозные уподобления такого рода были свойственны многим мастерам авангарда, и тем более Малевичу.

Между тем в соположенности со словом *стол* в 15 строке (*Ей, Казимир! Где стол твой?*) *чернильница* открывает путь в пространство авторской интертекстуальности. В дневниках Хармса читаем: *мы дарим имениннику крышку от чернильницы. А где же сама чернильница? Или дарим чернильницу с крышкой. А где же стол, на котором должна стоять чернильница? Если стол уже есть у именинника, то чернильница будет подарком совершенным. Тогда <...> ему можно подарить одну крышку...*¹² *Чернильница + стол* — это знак прерванной континуированности, все та же разорванная память. Автоцитатой выступает и строка *Восемь лет прощелкало в ушах у тебя* — она отсылает к стихотворению Хармса 1933 г. «Архитектор»: *Я восемь лет не слышала ни звука / и вдруг в моих ушах и <...>. Я восемь лет жила не слыша.* С этим стихотворением перекликается и мотив *дыма*: *Ах! / Дым раздвинул воздух сизыми шарами!* Ср. в анализируемом стихотворении: *Вот стоишь ты и якобы раздвигаешь руками дым.* Стихотворение «Архитектор», проанализированное Р. Циглер, содержит, согласно этой исследовательнице, большое число масонских символов. Среди них персонажи этой мини-драмы: Мария, плотник и архитектор. Последнему — в качестве верховного строителя — очевидно, и уподоблен адресат стихотворения «На смерть Казимира Малевича». Разводящий руками дым Мастер отсылает к верхнему и потустороннему миру мнимостей. Отсюда — обилие наречия *якобы* (3 раза), маркирующего пространство кажимостей. Уподобление Малевича архитектору понятно в историческом контексте: имеем в виду уготовленную художнику Хармсом роль Отца-основателя их проектируемого сообщества деятелей левого искусства в 1927 г. Бытовая вещь *чернильница* и отвлеченное понятие *желание*, таким образом, помещаются посредством этой цепочки аллюзий в гомогенную среду предметов, утративших область означаемого, однако хранящих им верность на высшем уровне смыслопорождения — порождения чистой формы.

Между тем *чернильница* и *желание* связаны и текстуальной связью иного характера — оба эти слова наречены странными «именами» — *ПЕ* и *ТРР*. Поскольку эти имена образуют некое единство противоположностей на уровне фонетики, что уже указывалось, и это единство подкреплено взаимодействием их предикативной части, каковой в этом случае выступают *чернильница* и *желание*, их можно рассматривать как анаграммированное сверхимия Петр (ПЕТРР).

Учитывая, что Петр и его модификации — это одно из самых излюбленных имен Хармса — взять хотя бы стихотворение *Шел Петров однажды в лес* или Петра Николаевича из «Елизаветы Бам», следует предположить высокую степень семантизированнойности имени ПЕТРР. Применительно к *Петру* Хармса можно говорить, очевидно, об иррадирующем значении, вовлекающем различные уровни текста и отсылающем к многочисленным сферам интересов писателя. Так, указывалось на связь Петра у Хармса с Петром Успенским — автором, чьими эзотерическими идеями Хармс живо интересовался, что подтверждается дневниками писателя. Кроме того, Петр вовлекает тему Медного Всадника. Последняя подтверждается строкой 6: *Нет площади поддержать фигуру твою* и строкой 7 *Растворю окно на своей башке!* Интересно, что в первоначальной версии стихотворении, озаглавленной «Послание к Николаю», было *растворю окно на башке твоей!* Один из самых распространенных у Хармса мотивов — *окно* — в данном случае трактуется исследователями в плане теории расширенного зрения Матюшина, которую разделял и Малевич¹³. Кроме того, обращалось внимание и на близость этого образа к картине Малевича «Портрет И. В. Ключа (Строитель)» (1913, ГРМ) «с „отворенным“ окном-глазом в голове „бревенчатого“ строителя»¹⁴. В контексте окончательного заглавия допустимо предположить, что это *окно* — как и *чернильница слов* — выступает монограммой Черного квадрата. В связи с именем Петр предложим и еще одно прочтение этого *окна* — в плане петербургского текста, неизменным атрибутом которого является мотив окно и глядения вдаль с высоты башни-головы полного утопических планов строителя новой России.

Однако центральное ядро смыслов фокусируется на ПЕТРРе как на имени Св. Апостола Петра. Анаграммированный Петр запускает механизм комбинаторики попарных перестановок в триаде *чернильница — желание — память*: *чернильница слов* активизирует *чернильницу памяти*, затем следует *чернильница желания*, а за ней, в свою очередь, — *память + желание* (в последней 16 строке). Три названных слова образуют своего рода пирамиду. В тексте имеются и другие триады — три числа для обозначения времени — *восемь лет, пятьдесят минут, десять раз* (последнее тоже коннотировано временем, что можно утверждать, учитывая валентность слова *река*), а также самая значимая из них, которая образована тремя именами (Казимир, Агалтон и Пе-трр), из которых первое — собственно имя, второе — имеет мифологическое происхождение

(имеется в виду в том числе и личная мифология), а третья анаграммировано и тем самым обращено ко всему корпусу текста, к его глубинным смыслам.

Мотивная троичность текста вызывает зрительные ассоциации с пирамидой, в частности, с пирамидой как древнеегипетским мавзолеем, что соответствует фюнеральному коду произведения. Известен интерес Хармса к древнеегипетской литературе¹⁵. В анализируемом стихотворении имеется и много других отсылок к теме Древнего Египта. Так, В. Сажиным указывалось на уподобленность строки «Имя тебе Казимир» древнеегипетскому «Имя твое Итфакуэр», а также на связь мотива чернильницы с древнеегипетским богом Тотом и «Книгой мертвых»¹⁶.

По мнению В. Н. Сажина, наиболее загадочным в связи с адресатом этого стихотворения является вопрос, почему текст, изначально адресованный живому человеку (если допустить, что под Николаем имелся в виду Николай Олейников), был переадресован покойнику. Исследователь даже высказал предположение, что здесь имеет место инверсирование традиции — святочные игры в покойника. В тексте действительно много инверсий, и лежащая в основе мотивной конструкции пирамида тоже имеет перевернутый вид — ведь лежащая в ее основании память имеет негативный топос: она разорвана, аннулирована и тем самым обращена в точку.

В позицию, соответствующую позиции памяти, попадает и имя Петр — оно тоже разорвано и растворено в чернильнице слов, реализуя при этом фундаментальное уподобление: Малевич как первый апостол, как основатель церкви Нового искусства. Предложенная интерпретация проясняет название одного из первых вариантов текста — «Послание к Николаю»: в тексте стихотворения имеются переклички с Посланиями Св. Апостола Петра. Обратившись к евангельскому тексту, обнаруживаем ряд соответствий, причем все они проявляются в инверсированном виде. Так, теме расцвета мира у Св. Апостола Петра противопоставлено смеркающееся солнце Хармса, а образу «словесное молоко» противостоит у Хармса «чернильница слов». Кроме того, противопоставлены адресат и адресант: в идентичных по форме вопросах (во втором Послании: *...в последние дни явятся наглые ругатели, поступающие по собственным своим похотям и говорящие: где обетование пришествия его?* а у Хармса — *Где стол твой? <...> Где подруга твоя?*) в первом случае адресантом цитируется речь «разрушителей мира», во втором — это речь адресанта, обращенная, наоборот,

к разрушителю мира. Тем самым Малевич выступает в этом произведении как инверсия Петра и одновременно его эквивалент по признаку инверсированности, которая закреплена за образом распятого вниз головой апостола.

В свете последнего примечательна этимология имени Казимир, принадлежащая В. Хлебникову: Казимир как Казни-мир¹⁷. Эта этимология была знакома многим современникам — например, Кручных¹⁸. Не исключено, что она была известна и Хармсу. Казнящий мир Малевич аллюзивно связан с апостолом Петром не только в плане инверсий, но и паронимически. Пара Пе и Трр появляются в тексте в почти регулярной последовательности Пе-Трр-Трр-Пе-Трр-Пе-Трр, словно прошивая текст от середины (12 строка) и до конца. Она вводит аллитерацию, выстраивающую череду сонорных звуков *чернильница — казимир — река — сердце — руками*. Кульминирует этот ряд в заключительное *Трр*, ассоциирующееся с *Казимир*. При чем *Трр* поставлено в позицию, зеркально симметричную предикату *исчезает*, и таким образом само наделяется предикативностью. Номинативная квинтэссенция в виде сдвоенного имени Казимир + Петр становится состоянием — состоянием мира, казнящего и казнимого одновременно.

Таким образом, в данном произведении Хармса в сгущенной форме представлены все характерные признаки поэтики мастера — принцип переворачивания и поэтика дисконтинуитета, аннулирование разницы между данным и новым, абстрагирование предмета от его бытовой функции, оксюморонные сближения понятий и номинаций, а также излюбленные мотивы *окна, памяти*, числовая символика. Суггестия знаков поэтического кредо этого словесного предстояния в сочетании с насыщенной семантикой погребального псалма и причета, погруженной в аллюзивную среду зеркальных обращений, заставляет воспринимать текст как автопортрет-поминание. Очевидно, легкость, с которой автор переадресовал стихотворение, объясняется тем, что адресат должен быть прочитываем в более широком контексте, нежели в том, который задается заглавием — в контексте эпохи в целом. Фюнеральный код времени выступает в плане прецедента его трагической героики — смерти заложившего ее фундамент и ею же погребенного великого мастера, но также и в плане предощущении неминуемой гибели самого поэта.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Текст приводится по изданию: *Даниил Хармс. Полет в небеса. Стихи, проза, драмы, письма.* М., 1988. С. 166. Учтены особенности авторской орфографии при написании заглавных и строчных букв по автографу, приведенному в книге: *Казимир Малевич. Поэзия / Составление, публикация, вступительная статья, комментарии и примечания А. С. Шатских.* М., 2000. С. 143.

² Текст был впервые опубликован в книге: Malevich. Ed. Troels Andersen. Catalogue raisonne of the Berlin exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1970. P. 16.

³ Это предположение высказано, в частности, А. А. Александровым в его комментариях к книге: *Даниил Хармс. Полет в небеса.* С. 519.

⁴ *Даниил Хармс. Дней катыбр / Составление, предисловие и примечания Михаила Мейлаха. Подготовка текста М. Мейлаха и Вл. Эрля. Подготовка текста «Елизаветы Бам» Вл. Эрля. Примечания к стихотворной поэме «Елизавета Бам» М. Мейлаха и Вл. Эрля.* М., 1999. С. 566.

⁵ Цит. по: *Казимир Малевич. Поэзия.* С. 172.

⁶ *Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда.* СПб., 1991.

⁷ *Невская Л. Г. Балто-славянское причитание: реконструкция семантической структуры // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд.* М., 1990. С. 135–146.

⁸ *Ямпольский М. Б. Беспамятство как исток (Читая Хармса).* М., 1998.

⁹ Так, В. Н. Сажин связывает имя Агалтон с переименованным Галатон — именем александрийского живописца: *Сажин В. Н. Примечания // Сборище друзей, оставленных судьбою...* М., 2000.

¹⁰ *Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда.*

¹¹ *Александров А. А. Примечания // Даниил Хармс. Полет в небеса.* С. 513.

¹² *Хармс Д. Трактат более или менее по конспекту Эмерсона // Хармс Д. Неизданный Хармс. Полное собрание сочинений. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения: не вошедшее в т. 1–3 / Сост., примеч. В. Н. Сангина.* СПб., 2001. С. 28.

¹³ *Мейлах М. Б. Примечания // Хармс Д. Дней катыбр.*

¹⁴ *Шатских А. С. Примечания // Казимир Малевич. Поэзия...* С. 172.

¹⁵ *Иванов Вяч. Вс. Египет амарнского периода у Хармса и Хлебникова: «Лапа» и «Ка» // Столетие Даниила Хармса.* СПб., 2005. С. 80–90.

¹⁶ *Сажин В. Н. Примечания.* С. 695.

¹⁷ *Парнис А. Е. Хлебников и Малевич: В поисках значимых элементов // Мир Велимира Хлебникова.* М., 2000. С. 181.

¹⁸ *Парнис А. Е. Хлебников и Малевич.* С. 181.

Ложь / Истина

Маска как прием затрудненной идентификации

Маска выступает в культуре в самых различных контекстах с разными функциями и значениями. Она существенный элемент обряда, участники которого, изображая мифологических персонажей, появлялись в масках. Следовательно, маска была «способом воплощения мифологических идей и представлений, существующих в сознании носителей традиционной культуры»¹.

В славянской народной культуре маска была сравнительно мало разработана. Она порой лишь намечалась гримом — лица участников обряда пачкались сажей, что и делало их неузнаваемыми. Задача маски — скрыть лицо и, следовательно, человеческую сущность — иногда решалась еще проще: лица участников обряда «занавешивались» листьями, обрывками ткани². В любом своем варианте маска маркировала представителей иного мира, четко отделяла их от мира людей.

Из сферы архаического священного маска, утратив свои исконные значения, впоследствии переместилась в светскую зону культуры. Она определяла ее театрализованные формы, каковыми в эпоху Средневековья были карнавалы. Не утрачивая окончательно сакральные мотивы, карнавалы, как, например, немецкие, находились на границе религиозного и светского. Их участники надевали маски, восходящие к древним временам³. Обычно так изображались представители нечистой силы, животные. Выступали в масках шуты. Заметим, что отнюдь не каждый участник карнавала имел право надевать маску. Например, простым бюргерам ношение масок запрещалось. С маской по функции смыкался костюм: «в средние века в Германии под маской понимали маскировку всего тела, то есть она включала в себя собственно маску (*Larve, Gesichtlarve, Scheme*) и костюм»⁴. Маска до настоящего времени сохранилась в западноевропейских и латиноамериканских карнавалах, уже окончательно превратившихся в развлечение.

Маскарад в отличие от карнавала не имел примет священного. Именно в маскарадах маска окончательно превратилась в светский феномен. В XVIII в. пристрастие к маскарадам захватило придворную культуру и в России. Газеты пестрели сообщениями типа следующего: «В прошедшее воскресенье был машкарад при дворе в третьей перемене машкарадного платья, в которое время каждый по своему вымыслу убран был. А Ея Императорское Величество изволила тогда в машкарадном платье, Домино именуемом, быть»⁵.

Античный театр, в своих истоках тесно связанный с обрядом, как известно, использовал маску. Она характеризовала персонажа и играла наравне с актером. Маска знаменовала выход человека на сцену, преодоление границы между жизнью и искусством. Человек в маске переставал быть самим собой и изображал другого, которого маска и манифестировала. Она означала статус, характер, эмоциональное состояние, не меняющиеся на протяжении всего представления. Вот как представлял себе автор XVIII в. Я. Штелин античного маскированного актера, ссылаясь на имеющих «наилучшее знание в древних вещах» персон. Они «находят многие отмены и им ненравные вещи в тех масках, которые у древних Актеров и комедиантов во употреблении были, также в голосе, которой сделанным от них нарочными и особливими у оных машкаров отверстием рта очень переменен и возвышен был, а особливо в тех людях, которые, с одной стороны, свое удовольствие в том одном находили, дабы разныя обращения тела, виды и движения действующаго делать; а с другой стороны, чтоб только голос к тому подавать»⁶.

С развитием искусства сцены человек эффективно разнообразит театральную игру и отказывается от маски. В дальнейшем она сохранилась только в некоторых видах театра. Например, на сценах иностранных театров, гастролирующих в Москве в XVIII в., персонажи, пришедшие из комедии дель арте, носили маски. В XIX–XX вв. с устареванием ряда театральных приемов лицо, а вместе с ним и тело актера приобрели характер маски, дополняемой гримом и костюмом. Отстранение от такого вида маскирования предельно точно выразил А. Блок, говоря о театральном искусстве нового типа следующее: «Новый актер — уже не масочный герой, а человек вместе с другими страдающий. <...> Ему уже не чуждо страдание и сострадание, то, что снимает лживую маску с лица и открывает доступ к черной душе»⁷. Современный театр время от времени обращается к маске.

В театре, как и в обряде, существует тип маски, функция которой сводится не к означиванию персонажа, а к утаиванию, сокрытию лица актера. Она не должна фиксироваться зрителями и привлекать их внимание⁸. Такой тип маски использовал, например, символический театр.

Итак, роль, по сути дела, на глубинном уровне связана с маской. Ведь «актерство — это стремление разбить себя на много самостоятельных ликов»⁹. Маска по своим значениям с давних пор смыкалась с ролью, которую человек играет на сцене жизни. Уже в древности говорилось, что каждый носит четыре маски, «маску человека, маску конкретной индивидуальности, маску общественного положения и маску профессии»¹⁰. Таким образом, каждая из названных выше масок означает один из вариантов идентичности человека, а также его ролевого поведения. В аналогичном плане, но критически говорил о маске Григорий Сковорода: «К чему же тебѣ финикова епанча Павлова? К чему Антоніева борода, а Савин монастырь, капишон Пахоміев? <...> Сей есть один только монашескій маскарад»¹¹.

Маска — один из символов искусства, и не только театрального. Она неотделима от категории игры как на сцене, так и в жизни. Человек во многие моменты своей жизни играет роль другого или скрывает в игре свое Я. Игра притягивает его: «Вы думаете, что у меня нет искушения опять поддаться Маскараду? Преодолеть его гораздо труднее»¹². Человек играющий охотно меняет маски, демонстрируя окружающим не самого себя, а те жизненные роли, которые он хотел бы сыграть. Потому маска знаменует человека, который скрывает свою истинную сущность. Соответственно, она вызывает ложную идентификацию.

На протяжении всего своего существования маска выступает культурным концептом, вбирающим в себя множество разнородных значений, среди которых выделяются связанные с категорией идентичности и механизмом идентификации.

Став концептом, маска лишается своих конкретных очертаний, перестает быть вещественной. Нематериальность маски не означает, что она не имеет воображаемых пространственных измерений. Маска всегда есть форма, которую М. М. Бахтин называл в ряду других форм выражения представительности бытия. Маска по определению бездушна: «У маски ни души, ни званья нет, — есть тело» (Лермонтов). В этих словах явно проступает противопоставление материального духовному, заложенное в маске и в том случае, когда она преобразается в концепт.

Маска так или иначе способствует развитию и налаживанию контактов, участвует в межличностных диалогах, в складывании отношения одного человека к другому (другим). Эти контакты и диалоги могут зависеть от этикета, подчиняться издавна выработанным правилам поведения и речевым нормам. Следуя им, человек не проявляет свою сущность в максимальной степени — напротив, он скрывает свое внутреннее Я, чувства, намерения под маской, которую можно назвать этикетной: «Мелькают образы бездушные людей, / Приличьем стянутые маски» (Лермонтов). Никто и не стремится определить истинную идентичность человека, скрывающегося под этикетной маской.

Окружение стремится к распознаванию человека, предполагая, что отнюдь не только следуя приличиям он носит маску. На первом этапе требуется решить, на самом деле человек маскирован или нет. Окружению приходится прилагать усилия, чтобы эту маску рассмотреть, ведь ее бывает трудно распознать. Маску необязательно носят напоказ. Окружение может даже не догадываться о том, что некто скрывает свою сущность под маской. Только определив, что перед ним не лицо, а маска, можно приступить к следующему этапу — выяснить, кто же находится под маской. Отнюдь не всегда под ней обнаруживается человек истинный. Это романтики, как З. Красиньский, были уверены в том, что если сорвать маски с людей, то под ними обнаружится «страна духа» и люди станут равными самим себе. Под маской иногда вообще никто не скрывается, ибо человек может раствориться в ней.

Процесс распознавания бывает затруднен множеством коллизий — маскированный человек не всегда желает быть узнаваемым и распознанным. Этот процесс тем более сложен, что обычно ведет его не один человек, а несколько. Потому один и тот же человек представляется разным. Каждый из наблюдающих за человеком маскированным предлагает свою идентификацию, и каждая из них может оказаться ложной, ибо все эти идентификации основываются на внешнем, закрытом, тайном, т. е. на маске. Взирая на нее, можно предположить, что скрытый под ней человек обладает маской достоинств. Соответственно, возможна и прямо противоположная оценка. Ложные идентификации необязательно пугают человека маскированного — он и сам бывает заинтересован в том, чтобы сохранить за собой ложную идентификацию.

Так благодаря маске налаживаются взаимные отношения людей, постоянно оценивающих друг друга. Одновременно маска де-

дает их взаимно зависимыми. Они подчиняются своим маскамотбразам, отражающимся в мыслях других. К единой и постоянной точке зрения на маску и скрывающегося под ней человека пути нет, он отсутствует. В итоге человек оказывается для других таким, каким они его видят в данный момент. Следовательно, его окончательная идентификация не состоится, она непременно сменяется новой. Потому по отношению к человеку маскированному можно говорить о крайне затрудненном процессе идентификации.

Идентификация остается затрудненной и тогда, когда человек маскированный внешне не отличается от других. Он ведь может желать сходности с другими. Маска помогает ему влиться в некий социум, стать похожим на других: «Под маской все чины равны» (Лермонтов). Человек не только хочет стать таким, как все. Он нуждается в расподоблении с ними, потому надевает маску, маркируя свою непохожесть. Так он создает условия для отчуждения от других, с которыми не желает идентифицироваться. Маска означает стремление человека выделиться из толпы, чем всегда занят романтический герой. Она нужна тому, кто желает скрыть свою сущность, выдать себя за другого, иного, чем он сам.

Следовательно, маска необходима человеку не только для того, чтобы скрываться от других, но и для того, чтобы казаться не таким, каким он есть на самом деле. Эти другие также могут скрывать свою сущность под масками. Внешний облик, оформление себя извне (маска), а не изнутри, — полагал М. М. Бахтин — нужны прежде всего для других.

Очевидно, концепт маски основан на категории желательности. Человек мечтает стать другим, но не может. Тогда он притворяется другим. Маска возникает и тогда, когда человек хочет выделиться среди других. Примеряя на себя маску, человек стремится приобрести новую идентичность или показаться в новом виде. Так он затрудняет идентификацию как для самого себя, так и для другого. Он становится чужим, непонятным, загадочным, опасным: «Всё — маски, а маски — все они кроют под собою что-то иное»¹³.

Маскирование при этом создает возможности для самоидентификации. Скрываясь под маской, человек охраняет свою идентичность, хотя, конечно, почти всегда маска его побеждает. Она скрывает человека как от других, так и от него самого. Не только окружению, но и самому человеку становится трудно определить, где его истинное лицо, а где маска. Она затрудняет его самопознание — ведь между Я и маской происходят взаимные притяжения и

отталкивания. Даже если человек под маской и углубляется в самого себя, маска ему все же мешает. Человек чувствует себя отгороженным и от чужого пространства, и от других, и от своего внутреннего Я, к которому силится приблизиться, но маска его не пускает. Так концепт маски разрастается, принимая значение непознаваемости сущности человека.

В идеале человек выбирает маску, с его точки зрения, соответствующую или желательную: «Я бы сам севодня же бросил мое состояніе и вступил бы в иное, если б не чувствовал, что хлопотливая моя и меланхоличная природа к самой подлой приватной и уединенной маскѣ способна»¹⁴. Гораздо чаще налицо несовпадение между маской и Я человека. Если бы маска и Я совпадали, то в маске не было бы необходимости.

Отнюдь не всегда человек решает, какую маску ему надеть. К выбору его толкает общество, в котором он живет. Оно вынуждает его носить маску, ибо только так человек может занять то место, к которому стремится, добиться желаемых результатов в сфере личного общения. Такие маски Блок называл стилизациями, разделяя их на политические, общественные, религиозные, художественные. Поэт сетовал по поводу того, что маски отрывают человека от лица подлинного, неподдельного, обыкновенного. Гомбрович также обращал внимание на разнородные маски, формируемые обществом.

Тенденции к расподоблению и уподоблению постоянно находятся в конфликте — человек хочет быть то похожим, то непохожим на других. И в том и в другом случае он силится определить свои пространственные границы, чему способствует маскирование. Маска имеет функцию границы, она способна «резко отграничить собственное пространство от чужого»¹⁵. Она «отделяет и отдаляет одно „человеческое“ от другого „человеческого“»¹⁶. Также граница существует между человеком и тем образом, который он прилагает к себе. Маска-граница имеет разные смысловые коннотации.

Между маской и лицом всегда есть дистанция. Маска противопоставлена лицу и человеку в целом. Иногда это противопоставление переходит в борьбу между лицом и маской. Идентичность человека тогда начинает колебаться. Маска дает человеку чувство безопасности. Благодаря ей он находится рядом с другими и в то же самое время вдали от них. Человек даже боится потерять маску, ибо не знает, как вести себя без нее. Без маски он предоставлен самому себе, его истинное лицо, до поры остававшееся невидимым, открыто для других. Соответственно, эти другие воспринимают

человека, сбросившего или потерявшего маску, совершенно иначе. Человек не всегда доволен своей маской. Таким образом, между Я и маской существует неразрешимый конфликт.

Чтобы его разрешить, человек увлеченно меняет маски. Сама она неизменна, но человек может отделаться от нее — сбросить одну и надеть другую, что может проделывать бесчисленное количество раз. Тогда он не только раздваивается, но множится, по сути дела, исчезает под множеством масок, окончательно утрачивает свою сущность. Очертания масок и заранее приданное им выражение становятся неразделимыми с человеком. Когда он пытается избавиться от маски и выбирает другую, новая идентичность, как и прежняя, давит на него, потому что маска срастается с лицом и не только — она им становится. Так маска утрачивает свое подчиненное положение относительно лица, приобретает автономность.

Такая маска сама подчиняет себе человека, диктует ему жест, походку, костюм, поведение, речь, которая сама может стать маской. М. М. Бахтин выделял маски речевые, стилистические. Г. Башляр такие маски называет психологическими. Они образуют некий фасад, за которым прячется человек, не давая другому понять себя. Языковые маски создают ложные идентификации, «отсылают к некоему фиктивному воображаемому внутреннему пространству, поэтому пространство истинное остается нетронутым»¹⁷.

В результате воздействия маски «можно нехотя стать ее слугой, безвольным орудием. Маска должна быть инструментом сокрытия, а происходит нечто совсем иное: она превращает маскированного в инструмент»¹⁸. Человек бунтует, но также и смиряется с тем, что ему приходится носить маску. Лишь смерть приносит ему освобождение: «Жизнь искажает только маски, смерть — лица»¹⁹. Романтический герой может умереть в маске, чтобы унести с собой былое, как Порай у Мицкевича во фрагментах первой части «Дзядов» («Зрелище»). Его лицо каменеет, так как взор его направлен в волшебное зеркало. Твардовский обещает разбить это зеркало, чтобы с лица Порая упала «ta larwa». Но Порай целует зеркало и навсегда превращается в камень.

Возможно, что противопоставление маски и лица снимается. Тогда их срастание неощутимо для человека. Ему неизвестно, что маска уже давно подменила его лицо, она не причиняет ему моральных страданий. Ее искусственности он не замечает. Такая ситуация знаменует неустойчивость личности, неуклонно ведущую к исчезновению Я, как в романе В. Гомбровича «Фердыдурке». Его

персонажи не заняты поисками идентичности или самоидентификацией. Они лишь меняют маски, приобретшие признаки лица, их маски — живые. Они изменяются не только по прихоти человека, но зависят от взглядов других, а также от его способности адаптироваться к разным ситуациям. Маски здесь означают не просто невозможность достичь полноты и адекватности самовыражения, но и вообще отсутствие Я.

Маска по определению искусственна. По этому признаку она противопоставлена естественному лицу. Это противопоставление всегда определяет маскированного. Он не может придать маске естественного выражения. «Эти две фигуры разных измерений жизни, „воображаемого“ и „настоящего“, никогда не сольются воедино»²⁰. Это невероятное слияние происходит у Гомбровича, который оживляет маску, превращая ее в лицо. Так появляется живая маска и окончательно расплывается идентичность человека. Польский писатель явно ориентируется на философское осмысление маски.

У Гоголя также встречаются живые маски, знаменующие странность и абсурдность мира, где нет места человеку естественному. Время от времени у него вдруг «выставляется какая-то фигура во фризовой шинели с небритою бородою, раздутою губою и перевязанною щекою», повсюду мелькают «свиные рылы, вместо лиц, а больше ничего...»²¹. Гоголевский мир фантазмагоричен и фантастичен, хотя и имеет очертания мира реального. Это его свойство приоткрывают персонажи, делающие рожи, строящие гримасы и замирающие в таком виде, как, например, Хлестаков и Городничий: «Оба в испуге смотрят несколько минут один на другого, выпучив глаза»²². Гоголь не случайно указывает на протяженность времени — несколько минут. Для него чрезвычайно значима пауза, во время которой герои не движутся, не меняют поз и выражений лиц.

В финальной немой сцене «Ревизора», которую сам писатель именует живой картиной, кто-то стоит столбом, кто-то к чему-то будто прислушивается, кто-то тянет руки, разевает рот и выпучивает глаза. Это картина мимически продолжает пьесу. Гоголь был уверен в том, что в онемении есть бездна разнообразия, что каждый актер может своим лицом выразить всякое движение²³. Следовательно, он доверял передачу смыслов живым маскам.

В других его масках проступают мертвенность и неподвижность. Такие маски отстраняют человека от реальности, затрудняя

ют его контакты с другими. Одни из них можно считать мотивированными эмоциональным состоянием персонажей. Другие возникают неожиданно. Человек хочет и не может адекватно выразить себя. Вот что Городничий говорит об одном учителе: «Один из них, например... не может обойтись без того, чтобы, взошедши на кафедру, не сделать гримасу. Вот этак (*делает гримасу*)... Конечно, если он ученику сделает такую рожу, то оно еще ничего... когда зашел было в класс наш предводитель, он скроил такую рожу, какой я никогда еще не видывал. Он-то ее сделал от доброго сердца, а мне выговор»²⁴.

Персонажи Гоголя, недовольные реальностью; не раз в мечтах вместо лиц представляют маски. В речах Агафьи Тихоновны («Женитьба») проступает такая маска. Это некий обобщенный жених с дородностью Ивана Павловича, с губами Никанора Ивановича, носом Ивана Кузьмича. Гоголь замечает маски, данные самой природой. У некоего заседателя («Тяжба») лицо странное до чрезвычайности — нижней его частью он напоминает барана. Так в маске сочетаются человек и не-человек.

Можно утверждать, что маска вовсе не статична, когда сливается с лицом. В иных случаях она противопоставляется лицу как неподвижное подвижному, статичное — динамичному. Когда маска воспринимается лишь как статичная, в ней проступают мифологические коннотации со смертью. Принимая их, маска уже ничего не скрывает. Она становится границей между миром живых и миром мертвых и сама знаменует смерть, в чем можно усмотреть активизацию связи маски с обрядом. «Граница, пролегающая между тем, что живо, и тем, что мертво, между меняющимся и движущимся и тем, что застыло в единой форме, отделяет мир лица от мира масок»²⁵. Активизируя значения границы жизни и смерти, маска усиливает противопоставление живого и неживого.

Смерть еще со времен Средневековья появлялась под маской красавицы и завлекала человека. Она сбрасывала маску и выступала в своем безобразном и устрашающем виде в тот момент, когда ее жертва уже была не в состоянии сопротивляться. Персонифицированная смерть в барочном аллегорическом театре также выступает в маске. Этот ее образ есть на сцене символического театра, в рассказах Э. По. Блок, противопоставляя маскарад временный, приносящий квиетизм, и тот, который влечет к смерти, писал: «Зажженные со всех концов, мы кружимся в воздухе, как несчастные маски, застигнутые врасплох мстительным шутком Эдгара По»²⁶.

Для поэта смерть — это и есть маска. Блок тонко ощущал мифологические коннотации маски. В одном письме он пишет о дырявых и мертвых глазах черной маски, которую однажды заметил на ветвях старого дерева. Называет поэт смерть последней гостьей в черной маске. Не только маска, но и маскарад увязывался с темой смерти.

Маска имеет не только коннотации со смертью. Для Григория Сковороды она являет границу между добром и злом, между человеком и Богом, человеком и миром. Философ по традиции видел в маске только внешнее, лишённое духа. Поэтому человека, не заботящегося о своей душе, он называл маской. Эта маска, «плоть и кожа», снимается только в момент перехода от временного к вечному, от жизни к смерти. Как видим, и у Сковороды в связи с маской проскальзывает тема смерти. Как он пишет, все внешнее тогда исчезает, остается лишь человек внутренний.

Действительно, маска обычно интерпретируется как внешнее. Она очерчивает человека, скрывает или подавляет его сущность, что затрудняет его идентификацию. Но лицо — это ведь тоже внешнее, но в отличие от маски оно зависит от внутреннего состояния человека, получает импульсы для своих изменений изнутри. Маска же безотносительна к стимулам как изнутри, так и извне. Следовательно, хотя маска и лицо различаются как внешнее и внутреннее, это противопоставление отнюдь не стабильно.

А. Белый, например, утверждал, что личность передается лишь посредством личины, т. е. придавал маске значение внутреннего. У художника, по его мнению, этих личин множество, а у простого человека одна. Таким образом, А. Белый считал возможным идентифицировать человека по маске. Он же полагал, что маской могут выступать решительно все сферы человеческого духа: «Вместо того, чтобы смело, с открытым забралом выбросить свой новый лозунг жизненного преобразования <...> я таинственную Лермонтовскую „полумаску“ превращаю в „маску“ и этой „маской“ для непосвященных является для меня музыка. Это подставка тривиального, ничего не говорящего знака эпохи вместо имени и лика самой эпохи»²⁷.

Маскирование — это общая идея Серебряного века, который стремился разрушить границу между искусством и жизнью, выстроить жизнь по законам искусства. Тогда утверждалось, что лишь искусство способно проникнуть в суть вещей и увидеть их такими, какие они есть на самом деле, тем более что внешнее в этой концепции искусства совпадает с внутренним.

Маске тогда отводилась роль идеального самовыражения человека, «продолжения» лица. «Проблема маски и лица в начале XX века — это проблема лицедейства, маскарада в жизни каждого человека»²⁸. Она решалась в пользу маски. Возникла идея, что лица без маски не существует, что она ему тождественна. Эта идея, судя по всему, выросла на фоне театрализации всех форм жизни и видов искусства того времени. Некоторые из художников творили искусство и из своего собственного облика. Их маски должны были привлечь внимание общества к ним самим, а не только к их творчеству. Таким был, например, Н. Н. Евреинов, маски которого современники считали интереснее его самого. «Его облик был „театрализован“ настолько искусно, что вызывал восхищение многих современников и, что немаловажно, его самого как автора (этого) произведения <...>. Евреинов в маске оказался более интересной, заметной, привлекательной личностью, чем без нее»²⁹. Аналогичным было жизненное поведение М. Кузмина, о котором А. Блок говорил, что как он ни старался скрыть свою печаль, это ему не удавалось: М. Кузмин «надевает... маску, которая действительно портит его слишком печальное для всяких масок лицо»³⁰.

Примечательно, что польские романтики не только мечтали сорвать со всех маски, но и не отторгали их от лица, полагали частью сущности человека, интегральным элементом личности, видимым знаком чего-то иного, невидимого. Маска, по их мысли, срасталась с сущностью. Такова, по наблюдениям М. Янион, маска Конрада Валленрода³¹. Она лишается значений оппозиции внутреннее/внешнее.

Если значения этой оппозиции активизируются, то ей подчиняется противопоставление красоты и безобразия. По традиции красоту определяют как внешнее. Так и маска, будучи внешним, всегда прекрасна (если она не принадлежит мифологическому персонажу). Под ней же таится безобразие, недостойное взора человека. Григорий Сковорода поэтому сближает концепт маски с библейским мотивом гроба поавленного. У Блока сама маска может быть безобразной и душной. Есть у него и маска траурной души. У Лермонтова маска скрывает не только прекрасное, но и безобразное и просто некрасивое («Маскарад»).

Маска несет в себе значения закрытости. Григорий Сковорода ставил маску в один ряд с другими концептами с этим значением, например, с завесой или покрывалом. Примечательно, что о покрывале говорил А. Блок: «Быть лириком — жутко и весело. За

жутью и весельем таится бездна, куда можно полететь — и ничего не останется. Веселье и жуть — сонное покрывало. Если бы я не носил на глазах этого сонного покрывала, не был руководим Неведомо Страшным, от которого меня бережет только моя душа³². Эти слова поэта, сказанные им о покрывале, приложимы к маске. Покрывало у него на глазах. Следовательно, оно подобно маске закрывает его лицо. Связано оно с Неведомо Страшным — точно также маска вызывает страх. Это покрывало скрывает душу поэта так же, как и личина прикрывает не только лицо, но и Я.

На этом примере очевидно, что маска выступает знаком, значения которого скрыты. По определению они могут быть любимы, ибо никогда не известно, что таится под маской. Хотя, конечно, есть ряд значений, за ней записанных. Эти значения, как уже говорилось, противоречивы. Закрытости маски всегда противопоставлена открытость. Маска скрывает человеческую сущность, но другие стремятся узнать, открыть, что под ней скрывается. Естественно, маска закрывает, отгораживает, но ее можно снять и открыться другому. Можно оставить маску на лице, но зато открыть душу: «И если маскою черты утаены, / То маску с чувств снимают смело» (Лермонтов). Кроме того, маска, как известно, порой ничего не скрывает — под ней таится ничто.

Такая смысловая оппозиция, как видимое/невидимое, играет важную роль в создании концепта маски. «Маска — визуальная черта между видимостью и сущностью, отсекающая тайну от сформулированной реальности»³³. Через эту оппозицию раскрывается еще один ракурс маски. Она, хоть и представлена на всеобщее обозрение, малозначима, так как главное скрыто под видимой маской. Хотя и из маски порой стараются вычитать сущностные черты личности. Человек отнюдь не случайно выбирает ту или иную маску, следовательно, она также его характеризует. Оппозиция видимое/невидимое зачастую обогащается различными культурными кодами. Лермонтов, например, подключает к описанию маски код звука: «Из-под таинственной холодной полумаски / Звучал лишь голос твой отрадный, как мечта».

Ведущей оппозицией, определяющей концепт маски, является оппозиция истина/ложь. Ее значения всегда присутствуют в круге значений маски. Она не просто обманывает, не только скрывает под собой истину, но и пытается подменить ее, т. е. выдать одно за другое. Не случайно в учительной литературе часто говорится о масках, которые носят лицемеры и лжецы. Превратные и обманчи-

вые, они уводят человека на стезю греха. Тема фальши и лжи усиливается, когда маска принимает значения тщеты человеческой, суеты, в которую погружен мир. С таким комплексом значений маска появляется и у Гоголя в «Театральном разъезде после представленной новой комедии». Здесь говорится о лицемерии как о благопристойной маске, под которой таится низость и подлость, вспоминается плут, корчащий рожу благонамеренного человека. Ведь человек должен быть открыт миру, потому маска, по сути дела, бесполезна и вредна. Блок называл маску разноцветной ложью. Он видел, как из-под маски лицемерной смеялись лживые уста. Вспоминая о масках, поэт именовал их пляшущими и паясничавшими харями, которым нет места в его жизни.

Постепенно концепт маски высвобождается из-под власти оппозиции истина/ложь. Когда было признано, что человек не един, что он двойствен и даже многомерен, маска перестала нести идею обмана. Маску стали воспринимать как одну из множества ипостасей человека. Ведь один и тот же человек может идентифицироваться по-разному, иметь не одну, а множество идентификаций. Он не просто приобретает несколько идентичностей, которые сменяют одна другую. Эти идентичности совмещаются, но характеризуют человека не с разных сторон, а с одной — но по-разному.

Итак, маске придется множество смысловых коннотаций, в ней скрещивается ряд культурных оппозиций, среди которых выделяются оппозиции видимое/невидимое, истина/ложь. Сама маска оценивается то негативно, то, напротив — в ней видят идеальный способ самовыражения. Маску не раз объявляют ничтожной. Скорее всего, этому способствуют мерцающие значения истины и лжи, которые вбирает в себя маска. Маску называют истинным ликом человека.

Концепт маски всегда бывает эмоционально окрашен. Человек испытывает страх, когда тяготеет маской, им завладевшей. Блок, например, говорил, что его собственная маска мешает ему, что она тяжела и неповоротлива. Человек маскированный страшится не только, когда не может снять маску, но и когда ее теряет. Другие, распознав в нем стремление нечто скрыть или притвориться, также испытывают страх. Ведь человек отказывается от своего Я, меняет обличье и, возможно, действует за другого. Таким образом, маска представляется опасной как для маскированного, так и для его окружения. Она опасна как всякий труднораспознаваемый объект, который, как кажется, несет в себе тайну. Блок пишет о том, как

страшно играть масками и подмостками. На такую игру можно решиться, лишь зная, что завтра не проснешься. Коннотации маски со смертью только усиливают ее опасность.

Отнюдь не всегда маска вызывает страх. Может она символизировать и всеобщее веселье, карнавальная смех, отпускающий на свободу каждого участника празднества. Хотя, конечно, под маской веселья таится страх смерти, который уже просто не распознается. Маска здесь скрывает человека от других не для того, чтобы его обособить, но сделать равным другим. Его анонимность позволяет ему вести себя как заблагорассудится. Мотив карнавальной маски довольно часто эксплуатируется в массовой культуре, литературе, кинематографе, вспоминая о карнавалах и маскарадах. Свободу маска дает лишь вместе с весельем. В остальных случаях она внешне сковывает человека, но может оставлять ему свободу внутреннюю. Таким образом, значения концепта маски противоречивы.

К ним могут присоединяться значения противопоставленных человеку машины и робота. А. К. Флорковская усмотрела тайное родство маски и машины, что представляется верным, так как они суть «создания человеческой воли, обе они „ничто“, пока их не „оживит“ пришедшая извне трансцендентная сила. Без этого они не могут заменять или „являть“ живую человеческую личность»³⁴. Точно так же своеобразной маской человека выступает робот, пугающий своей одинаковостью с другими роботами, а также с человеком. Он лишен примет человеческого Я до тех пор, пока по воле человека и судьбы не проходит испытания страданием и любовью³⁵.

Итак, концепт маски ведет свое происхождение от обряда и неразрывно связан с театром. Маска есть его символ, вбирающий в себя значения иллюзии и театральности. Маска как концепт проявляет тенденцию к расширению круга значений. В первую очередь маской становится человек, не только внешний, но и внутренний. Его лицо, тело, душа — все может быть маской.

Концепт маски противоречив по определению, ибо стремится внутреннее сделать внешним, ложное истинным, закрытое открытым. Так ложь превращается в истину, внешнее во внутреннее, красота в безобразие, свобода в не-свободу. Этот концепт снимает противопоставление видимого и невидимого. Декларированной статичности маски противостоит динамика живой маски (рожи, морды). Маска, будучи искусственной, стремится обмануть, заставляет поверить в свою естественность.

Ей доверяется манифестация идеи смерти. В то же время концепт маски неразрывно связан с игрой, а следовательно, с мистификацией. Игра входит в жизнь, так как человек выбирает соответствующие роли, меняющиеся в разных контекстах, надевает приличествующую случаю маску. В игре человек высвобождает внутреннюю энергию, преодолевая свои эсхатологические ожидания.

На стяжении противопоставленных значений вырастают следующие, в корне меняющие концепт маски: маска оказывается способной предохранять человека от воздействия других, она дает ему возможность духовного развития, не омраченного вмешательством этих других; она спасительным образом отделяет человека от толпы. Но тем не менее маска всегда затрудняет идентификацию и самоидентификацию. Познавая себя, человек не может не сравнивать себя с другими. Маскированный человек с трудом поддается идентификации.

Как мы показали, противопоставленные значения, присущие маске, не раз разводятся, меняются местами. Неизменной остается ее связь с категорией пространства, ибо маска являет собой границу. Она способна косвенно передать идею времени.

Хотя сама маска неизменна, бесконечная смена масок происходит постоянно, что связано с представлением о вечно меняющемся мире, о его непостоянстве, о порой угрожающем протеизме. Соответственно, и человек маскированный всякий раз бывает разным. Различные маски свидетельствуют отнюдь не только о его лживости и лицемерии, но и о способности добиваться идентичности разных видов, а также по-разному идентифицировать свой ближний и дальний контекст.

Маска хотя бы на время закрепляет знание о человеке, которое в связи со сменой идентичности постоянно изменяется и развивается, притом отнюдь не по прямой. Человек и сам порой запутывается в добровольно или по принуждению принятых обличьях. Маска удваивает его и утраивает, умножает его Я, в результате распадающееся на разные ипостаси. Концепт маски не только порождает устойчивые мотивы, возвращает архаические смыслы. В маске неустанно ищут философский смысл.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Пашина О. А. Маска и маскирование в русской народной культуре // Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков. М., 2000. С. 14.
- ² Виноградова Л. Н. Народная демонология и мифо-ритуальные традиции славян. М., 2000. С. 40.
- ³ Колязин В. От мистерии к карнавалу. Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М., 2002.
- ⁴ Там же. С. 127.
- ⁵ Цит. по: Старикова Л. М. Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. М., 1996. С. 179–180.
- ⁶ Там же. С. 582.
- ⁷ Блок А. А. Собрание сочинений. В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 254.
- ⁸ Пави П. Словарь театра. М., 1992. С. 171.
- ⁹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1976. С. 376.
- ¹⁰ Аверинцев С. С. Греческая литература и ближневосточная словесность. М., 1971. С. 218.
- ¹¹ Сковорода Григорій. Повне зібрання творів. В 2 т. Київ, 1973. Т. 1. С. 277.
- ¹² Блок А. А. Собрание сочинений. Т. 8. С. 271–272.
- ¹³ Там же. Т. 5. С. 389.
- ¹⁴ Сковорода Григорій. Повне зібрання творів. Т. 2. С. 389.
- ¹⁵ Janion M. Komentarze // Maski. Т. II. Gdańsk, 1986. S. 264.
- ¹⁶ Rosiek St. Komentarze // Ibid. S. 158.
- ¹⁷ Ibid. S. 183.
- ¹⁸ Janion M. Komentarze. S. 192.
- ¹⁹ Блок А. А. Собрание сочинений. Т. 5. С. 556.
- ²⁰ Rosiek St. Komentarze. S. 187.
- ²¹ Гоголь Н. В. Ревизор // Собрание сочинений в 6 т. М., 1949. Т. 4. С. 68, 88.
- ²² Там же. С. 30.
- ²³ Гоголь Н. В. Приложения к комедии «Ревизор» // Там же. Т. 4. С. 267.
- ²⁴ Гоголь Н. В. Ревизор. С. 13.
- ²⁵ Rosiek St. Komentarze. S. 187.
- ²⁶ Блок А. А. Собрание сочинений. Т. 5. С. 71.
- ²⁷ Цит. по: Блок А. А. Собрание сочинений. Т. 8. С. 563.
- ²⁸ Павлова-Левицкая Л. В. Маска и лицо в русской культуре начала XX века. Тождество и антитеза // Маска и маскарад в русской культуре... С. 119.
- ²⁹ Там же. С. 121.

³⁰ Блок А. А. Собрание сочинений. Т. 5. С. 294

³¹ Janion M. Pośmiertna maska Konrada Wallenroda // Maski. Т. II. S. 344.

³² Блок А. А. Собрание сочинений. Т. 8. С. 199.

³³ Сергеева Т. Ф. Маска в советской кинокомедии // Маска и маскарад в русской культуре... С. 287.

³⁴ Флорковская А. К. Николай Сапунов — маскарад в Териоках // Там же. С. 145.

³⁵ Никольский С. В. Над страницами антиутопий К. Чапека и М. Булгакова. М., 2001. С. 25.

Имя, псевдоним — и их влияние на человека, автора

Назвался «груздем» — так полезай в кузов! Назвался «Абрамом Терцем», Андрей Донатович Синявский, — так полезай в кутузку!

Такой сюжет раскрутился уж полвека почти назад в жизни и в литературе, когда «идентификация» псевдонима и автора посадила человека на скамью подсудимых в процессе Синявского — Даниэля в 1966 г. в Москве.

Суть дела такова. В начале 60-х гг. XX в. появились на Западе блестящие статьи, эссе, повести некоего Абрама Терца, что явно псевдоним, — от имени персонажа одесского блатного фольклора 20–30-х гг.: артистический вор, шулер, бандюга. Картины советской жизни, выбивающиеся из всех идеологических рамок, рассуждение «Что такое социалистический реализм?»... Но кто автор? На Западе такового не обнаружили. Явно из-за «железного занавеса» просочившиеся тексты некоего талантливейшего литератора!.. В течение нескольких лет искали, сбились с ног сыщики из «органов» и их литературные консультанты, пока не «идентифицировали» — актом ареста!

«Это было у Никитских ворот, когда меня взяли, — рассказывает в главе „Перевертыш“, открывающей роман „Спокойной ночи“, сам оный Терц = Синявский. — Я опаздывал на лекцию в школу-студию МХАТ и толочся на остановке, выслеживая, не идет ли троллейбус, как вдруг, за спиной, послышался вопросительный и будто знакомый возглас:

— Андрей Донатович?!..

Словно кто-то сомневался, я это или не я, — в радостном нетерпении встречи. Обернувшись... я... мягким и точным движением был препровожден в распахнутую легковую машину, рванувшуюся, как по команде, едва меня упихнули. Никто и не увидел на улице, что произошло»¹ (подчеркивания мои. — Г. Г.).

Вот — сюжет ДВОЙНИЧЕСТВА! Но сие «раздвоение личности» разыграл в полном сознании и намеренно вполне преуспевавший научный сотрудник Института мировой литературы имени А. М. Горького Академии наук СССР, критик «Нового мира», лектор в МГУ и МХАТ — вон сколько ролей-амплуа у человека! Какого еще рожна не хватало?

Но что делать, коли творческий гений распирал сей сосуд человека, мировой Дух нашел и избрал его — на прорыв к абсолютной свободе мысли и слова — и это в условиях тоталитарного социума и жесткой идеологической цензуры?.. Да пошли они на...! — так посмел рассудить персонаж сей истории и «вышиб-дно и вышел вон», облекшись маскаратно в человека-невидимку, присвоив чужое имя. Опасную, но и веселую игру и авантюру затеял совершенно русский — юродивый «выродок» из советских писателей, ненормальный Иван-дурак (такая и книга есть у сего автора) под именем еврейского ему аналога — Абрама!

Но как не задрожать — не персонажу, а все ж брэнному человеку Андрею, когда «два мордатых сатрапа, со зверским выражением, с двух сторон держали меня за руки»?². Ведь волокли на расправу неминуемую!.. И вот тут образ и имя помогли автору повести себя вполне по-геройски — и на допросах и на самом судилище: не признавать «вину», не каяться. Теперь уже пошла обратная связь: Синявский вообразил: как бы повел себя в его ситуации его псевдоним — и не «псевдо», но «до полной гибели всерьез»? То есть уже не сыщики идентифицировали его с его литературным двойником, но сам он преисполнился субстанцией его природы и характера. И вот как сам писатель-мыслитель соображает об этой перипетии и «кви-про-кво»:

«А пока, для начала, воздам благодарность Абраму Терцу, темному моему двойнику, который, возможно, меня и доконает, но он же тогда и вызволил и вынес, меня, светлого человека, Синявского, пойманного с позором и доставленного на Лубянку.

Я его как сейчас вижу, налетчика, картежника, сукиного сына, руки в брюки, в усиках ниточкой, в приплюснутой до бровей кепке, пронсящего легкой, немного виляющей походкой, с нежными междометиями непристойного свойства на пересохших устах, свое тощее, отточенное в многолетних полемиках и стилистических разноречиях (откуда? Терц-одессит-вор, и книг-то в руках, может, не держал. Тут уж — срастание, отождествление писателем своего словесного делания — с поножовщиной, что вполне его самовоз-

вышает и придает мужества! — Г. Г.) тело. Подобранный, непререкаемый. Чуть что — зарежет. Украдет. Сдохнет, но не выдаст. Деловой человек. Способный писать *пером* (по бумаге) — пером, на блатном языке изобличающим *нож*, милые дети. Одно слово — нож»³.

Таков Терц, персонаж-маска как «дама-ширма» (у Данте в «Новой жизни»). А выходи теперь на сцену писатель, бледный «Пьеро»; что за сим пестрым «Арлекином» (или брутальным «Капитаном»), если в наборе персонажей комедия дель арте наши «персона драматис» раскладывать:

«Почему-то люди, даже из числа моих добрых знакомых, любят Андрея Синявского и не любят Абрама Терца. И я к этому привык, пускай держу Синявского в подсобниках, в подмалевках у Терца, в виде афиши (вон и автор предлагает контекст театра одного актера. — Г. Г.). Нам всем нужна в жизни скромная и благородная внешность. И если бы нас тогда не повязали вместе — в одном лице, на горячем деле, о чем я до сей поры глубоко сожалею (юродствует автор, держа спустя время с Олимпа победителя в сей игре, речь к „милым детям“ — читателям. — Г. Г.), — мы бы и сожительствовали мирно, никого не тревожа, работая по профессии, каждый в своей отрасли, не вылезая на поверхность, укрытые в норе советского безвременья, в глухом полуподвале на Хлебном (переулке на Арбате. Бывал я там во времена, когда зачинался Абрам Терц как писатель. — Г. Г.). И Абрам терц, наглый, сказочный Абрам Терц, будьте уверены, действовал бы по-тихому, не зарываясь, до окончания дней Синявского, ничем не пороча и не омрачая его заурядную биографию. Он втайне бы наслаждался остротой фабулы, нахал, черпая удовлетворение в одном том уже, что вот он, заправский вор и оторвыш, соседствует по-семейному с честным интеллигентом, склонным к компромиссам, к уединенной и созерцательной жизни, и лишь в виде погашения Бог знает когда и какого комплекса собственной неполноценности (сам вершит себе иронический психоанализ и находит мотивировку. — Г. Г.) взогревшим в душе — этого терпкого злодея по кличке Абрам Терц, кривляки, шута, проходимца по писательскому базару, сказав ему однажды: „давай-давай! не то я за себя не ручаюсь!..“

На причинах подобного раздвоения личности мы, возможно, еще остановимся по ходу пьесы, когда за личность возьмутся уже не инженеры, а хирурги человеческих душ» (аллюзия на сталинское определение функции писателей. — Г. Г.) и произведут опе-

рацию идентификации: «...что никакой он не уважаемый, не Андрей и не Донатович, а доказанный и заклятый предатель Абрам Терц», «двурушник, перевертыш»⁴.

В понятиях сыщиков и детективов осуществлено «разоблачение», «сличение», ну а в терминах еще античного театра — «узнавание», высший момент в действии драмы (см. в «Поэтике» Аристотеля). Ну а в еще более общем значении «идентификация» = «отождествление» — от лат. 'идем' = 'тот же самый'. В логике это умозаключение, что $B = A$. В математике — уравнение: что $2 \times 2 = 4$... И — фу! Сразу как скучно стало!.. Нет, вернемся к нашему сюжету: как Двойник помог «Первяку».

Хотя операция ПреОБРАЗования в математике, т. е. приведения выражения к иному виду, — тоже вариант Узнавания, что замысловат и требует воображения. Например: те же 4 представить как корень квадратный из шестнадцати: $4 = \sqrt{16}$...

Так вот: как Псевдоним пособил Имяреку: «Еще в машине, куда меня везли, в ту решительную минуту очной ставки с самим собой (вот тоже вариант Узнавания — как близнецов в комедии Плавта „Два Менехма“, что недавно на ночь перечитывал, чтоб отделиться от себя и от злобы дня эпохи. — Г. Г.), мне никто не помог — ни жена... ни друзья... — а только он, он мой черный герой... лишь он подсказал тогда, что все идет правильно, как надо, по замышленному сюжету, нуждающемуся в реализации, как случилось в литературе не раз (еще и соавтор он, персонаж псевдонима, так срослись-отождествились! — Г. Г.), — в доведении до конца, до правды, всех этих сравнений, метафор, за которые автору, естественно, подобает платить головой...»⁵. Вот — именно «до полной гибели всерьез!» «И — к злодеям причтен!» Зэк среди блатных!..

Но «ты ж того хотел, Жорж Данден!» Синявскому, как русскому писателю большого стиля, чего не доставало? — Пострадать! Но одно дело Достоевский на Семеновском плацу в ожидании казни и потом в «мертвом доме» — с ним стряслось! А тут — сам, в жажде реального сюжета, попер на рожон, навлек на себя удар Судьбы, но в сущности — нарочито разыграл ее: сам Рок и Фатум заставил проплясать под его дудку — литературоведа и искусствоведа: эстета, алчущего стать художественным писателем! Но для того еще надо было испытать себя в пограничной ситуации, занять опыты жизни действительной — и стать самому себе персонажем и сюжетом! Такую «идентификацию» произвести... И когда такое руками потупевших и уже не столь жестоких властителей

эпохи застоя (ибо уже с нечистой совестью когда власть — тогда она мягче) совершилось — как, при, конечно, страданиях и в неизвестности, — внутренне ликовала его душа, его писательское «я»! Такой гамбит с Державой разыграл! «Да за такой шухер я бы на вышак согласился!» — как приветствовали его в вагонзаке зэки, узнав, что он — тот самый Синявский, кого после процесса Синявского — Даниэля везли в лагерь. — «Ловко ты им козу заделал!»⁶.

И это искренне потом Синявский говорил, что самые лучшие и значительные годы жизни провел — в лагере!.. Соделал себе тюрьму — как акт Свободы! Ну — не чудо ли?.. Тоже — отождествление! Но оно — при способности воображения — иновозможных путей жизни и модусов вивенди — сильно одаренной личностью и развитым умом могло быть предположено — и свободной волей, ну и при везении, — осуществлено!

И, развивая образ из шахмат (гамбит!), — жертвой пешки иль даже фигуры (уютной жизни среди коллег в академическом институте), — обрел захватывающую игру! Обрел и опыты, и сюжеты, и характеры, язык и главное — оптику на все — новую, просторную. Внутри писем из лагеря — и «Прогулки с Пушкиным», и «В тени Гоголя», и «Голос из хора» и на своем сюжете роман потом «Спокойной ночи». Как ни талантливо произведения Синявского до лагеря, большим русским писателем и мыслителем он стал — после...

Так Псевдоним родил Имярека! Сын — Отца: неслиянно и нераздельно... Тоже — формула «идентичности». Или Отец — Сына? Ведь фольклорный образ Абрама Терца уже существовал в 20-е гг. XX в., когда Андрей только рождался у Доната — в 1925 г. И что за звучание? «Синявский» — Синюшный, вяло, блекло. Акварель. А «Терц» — протуберанец, слово-вспышка! Так что энергетику подал Псевдоним — своему Имяреку: подпалил воду реки его! Тем еще нужен: питателен такой персонаж автору. Как влив Еврейства и его творческого Ренессанса в условиях СССР — в русскую литературу и вообще культуру. И уж в полукровках русскоязычных смешались субстанции — как «струи Арагвы и Куры» — до не разберипоймешь-различишь. Как в стихе ЦДЛовском про поэта Бориса Слуцкого:

- Слуцкий ты или советский?
- Я — советский Слуцкий.
- Русский ты или еврейский?
- Я — еврейский русский.

Тоже — идентификация в сфере «Ху из ху?» = «Кто есть кто?» Проблема идентичности — для личности, ее самоопределения в сократовом познании самого себя.

Вообще — это глубочайший вопрос: о связи имени (называния вещи, человека), слова — с сущностью предмета (что метится словом) и человека, кому дается имя. Этот вопрос обсуждался уже в диалоге Платона «Кратил», где он доказывал, что имя есть истечение самой сущности называемой вещи — в составе звуков прямо. А другие — что связи нет и название произвольно: уровень имен-слов — своя система, а материй и существ — своя. Платонов подход — возобновлен и в религиозно-философских спорах в начале XX в. в России. Тут «имяславцы» утверждали, что в названии имени Бога — уже Он присутствует, и святое Имя Твое — уже есть Бог. Недаром и в молитве «Да святится Имя Твое!» — этим волеизъявлением из нашей души — подкрепляется Его существование, состав бытия Божьего: Он в сем нуждается. Имяславцами были Флоренский, Сергей Булгаков, Лосев.

Так что на вопрос пушкинского стихотворения «Что в имени тебе моем?...» — О, много чего! — надо ответить.

Но одно дело — Имя, другое — Псевдоним. Первое дано мне из Бытия и Логоса вне и до меня (по святцам или по родовому обычаю...), а второе — выбор и акт моего ума, понятий и воли: произведение из «я» моего и уж, конечно, выражает и его сущность, и что хорошо, по моим понятиям, пуповина протянута из «я» Алексея Пешкова к имени писателя Максима Горького. И уж такое новое имя, как волеизъявление моей личности — обязывает подтягиваться к его значению и выстраивать и поведение, и слова, и дела — в спектре значений сего слова. И поэтому большевики, идеологи рабочего класса, псевдонимы выбирали по инструментам: «Молотов», «Свер(д)лов», или по крепости материалов: «Каменев», «Сталин», «Троцкий» — тоже от немецкого «тротц» = «упорно», «вопреки»... И если псевдоним «Горький» побуждал его к гуманизму, то эти — и в именах оправдание жестокости и диктатурности себе из уровня Логоса заполучали.

То есть псевдоимя подтягивает как независимая уже сила и энергия и волеизъявление, хотя исходно выбрано и названо — нами.

Собственно, это и давно так. Например, «Платон» — это же «Аристокл». И назван так по широте плеч — как кличка-прозвище, «по-уличному», в простонародном быту. Но тут — и на философской улице вышло соответствие — «идентичность» опять же: и по

широте ума и тем и интересов, но даже по тому, что под «платаном» широколиственным — любил рассуждать-медитировать (см. Сократ в диалоге «Федор»).

Но и просто Имя излучает волю на человека, им поименованного: соответствовать его значению и вместе образовать СО-смысл СО-бытия его существования, жизни. Это очевидно — в тех народах и языках, где имена самородны, а не дарованы извне, как пришельцы-варяги в логосе, как это случилось с приходом христианства на Русь. Тогда имена соответственно значившие в трех признанных священными языках: еврейском, латинском и греческом: «Иоханаан» — Иоанн — Иван = «благодать Божия» (евр.); «Катарина» = «чистая» (греч.); «Виктор» = «победитель» (лат.) — стали раздаваться человеку, что не знают их значения и не слышат умом воли их и своего призвания — какими быть и строить свою жизнь и личность. Так что разорвана пуповинная связь меж словом с уровня Логоса-Слова и человекам живущим. Вступил Произвол в этой существеннейшей сфере — как бы в атмосфере меж небом и землей, и покинутые со-смыслом люди привыкли не знать-понимать своего со-смысла и призвания жизни, освященности своего «я» и жить — среди непонятности бытия, общества, устройства. То есть — не имея «идентичности» на этом, узловом уровне, а значит, допуская иррационализм и абсурдность — вообще и кругом. Иногда лишь — вспышками, задумываются, берутся за ум и верят в себя — и вопрошают: почему это так все непонятно нам и нелепо устроено? и начинают доморощено рационализировать (как Толстой — ну, он право имени за собой чувствовал: «Лев» как-никак! — и свою веру вдвигать начал, по разумению логичному из «я»), ясную Идею и Цель и Проект поднимать над собой как цель и знамя, призвание всем: народу, стране! — и преобразовывать материю существования... Но ее сопромат велик и скоро глупость беспуповинного умничанья обнажает — и опадает энтузиазм ума и воли, и снова смиряются с жизнью в непонятном и нелепом...

Так что на Руси резче разрыв Веры и Знания, нежели в Еврействе, Латинстве, Гречестве — и труднее тут идентичности находить, иметь. А или слепая Вера, доверие безрассудное, или — атеизм, нигилизм. Опять же — без срединного звена, уровня, что — и в аристотелевом «среднем термине силлогизма», и в «опосредствовании» — в германской философии, и в «среднем» сословии и классе — в иных странах. Вместо этого — развитость Среднего

рода в языке = неопределенного в половом (мужском и женском, что еще природны и пуповинны меж именами, и существами, и вещами, содержательны, самосмысленны, источники излучения смыслов — идентификаций...) отношении, что более метафизичен, примиряет нас с трансцендентностью и неисповедимостью Бытия: «не нашего ума дело», «ТАМ — виднее!» — не судящая доверчивость в православии русского извода. В Болгарстве-то, например, больше рационализма: там свои, значащие, понятные имена дают: Рада, Веселина, Здравка, Огнян (а не Серафим), Камен (а не Петр, хотя и это есть: переходно тут!..), Стоян, Божидар (а не Федор) и т. д. А в России значащих, понятных имен раз-два¹¹ — и обчелся: Светлана (чаще Фотины), Вера, Любовь, Людмила... — ну и все?.. А знают ли Танька и Катька — что они «Упорядочивающая» и «Чистая», а Василий — что он «Царственный». Когда я в деревне своей соседу Ивану Лобачу раскрывал значение его имени: что это «Благодать Божия» и пришло имя с древнееврейского, он аж обиделся: «Что ты меня евреем сделал?»

Но характерен тут здравомысленный ход разума: «сделал»! То есть потребность в тождестве (идентичности) Слова и Дела. А в истории России сим сочетанием обозначалось — пыточное учреждение: сыска и дознания Правды, нужной уровню Кесареву, что тут почти равен Богу Логосу, но трансцендентен: неисповедим — низам, земле, народу, что права знать не имеют — и пусть и пребывают в иллюзии, что «Иван» — именно «Рус»!

Однако врожденно как-то обитает в нас смутное ощущение: что имя должно соответствовать характеру и натуре именуемого, а несоответствие дразнит... Вот и я пол, почитай, жизни прожил под псевдо-именем «Гена». Вышло это так. Когда родился, мне было уготовано имя «Георгий» по брату отца, погибшему в Болгарии революционеру. Но в русском языке нет адекватного сему уменьшительного имени. «Жора» — не славянско и буржуазно, «нэпманско» — для духа моих коммунистических родителей, «Юра» — не то: от «Юрий». Каким-то «Герой» еще звали. Но рядом в коммунальной квартире был мальчик моего возраста Гена Московский — ну и меня стали так прозывать. Но всю жизнь — скрежетало во мне что-то — от налипшести несоответствовавшего ярлыка. И интересно: что вторая жена моя Светлана — как познакомились, тут же почувствовала интуицией фальшь сего имени, да еще если овзрослеть исходя от него — «Геннадий»! — Фу!.. И спросила: «Как в Болгарии Георгиев-детей именуют?» — «Гоша». — «Вот ты и

есть — „Гоша“» — и во мне что-то успокоилось: как бы конгруэнтно совместились наложением-прилеганием моя душа и имя. Я ведь и есмь — простодушный и домашний «Гоша — хороший», как меня домашние ласкают, побуждая таковым и быти... Из сего акта «реституции» Светланой моего исконного, присущего малого имени и утвердилось во мне (плюс к прочему) чувство: что она та самая = суженая мне на со-упружество — и есть... И так естественна парность наша: Гео = Земля и Свет = небо. И Логосом сверху просветлилось = светиться стало и имя мое. Так что «ВСЁ ПУТЁМ» — вышло и пошло дело жизни общей нашей...

Так что Имя человеку — не просто НА-звание, но еще и ВОЗ-звание, ПРИзвание: каковым быти? Энтелехиально: целевую причину твоего существования, истину бытия авансом обнажает — как не просто давание и данность, но — ЗА-дание тебе...

Еще из примеров имен и псевдонимов припомнился «Дон Кихот»! Ведь под ним — мирный обыватель «Алонзо Кехана», по-уличному прозванный еще и «Добрый». Но, начитавшись рыцарских романов, упоился воздвигнуть себя в Героя Добра — и принял псевдоним «Дон Кихот» и эпитет «Рыцарь Печального образа» = Горький и скорбящий о том, что «все не так, ребята!» — и принялся самочинно преустривать = пресотворять Божий мир, исходя из своих, смертного и ограниченного человечка, понятий — о том, что есть и что должно быть... Но за то, что ориентирован все же на Благо и Добро, — мил и приемлем, хотя и нелеп и смешон... Высший Принцип — его он рыцарь...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Абрам Терц. Спокойной ночи. Париж, 1984. С. 7–8.*

² Там же. С. 8.

³ Там же. С. 17–18.

⁴ Там же. С. 18–19.

⁵ Там же. С. 19.

⁶ Там же. С. 103.

Чужое имя в искусстве и три «Версаля»

В искусстве имя собственное как *чужое*, т. е. ранее принадлежавшее кому-то другому, выступает маргинально. Художественное творчество по определению индивидуально, творец — это создатель нового, а значит, особенного, личностного. Фундаментальная оппозиция *свой/чужой* в культуре в целом приобрела содержание *свой/иной*, понимание *чужого* в ней развивалось от его неприятия как *чуждого* к приятию как *особенного*, обладающего своей ценностью, о чем свидетельствует эволюция отношения европейцев к восточным и африканским культурам. Промежуточным этапом в этом процессе было представление об их *экзотичности* во втором значении греческого слова *exōtikus* (*чуждый, иноземный*) — в Античности оба они выступали синонимами, однако уже тогда скрыто обозначилась их двойственность.

Тем не менее в истории искусства чужое имя возникало весьма часто, в различных ситуациях и функциях, получало многообразные семантические и аксиологические оттенки; употреблялось в прямом смысле (в случае определения авторской принадлежности как *ошибочной* или *ложной*), а также в переносном значении. Последнее превращало его в троп, сообщало ему свойства метафоры и иронии как фигур перёосмысления. Становясь *нарицательным*, чужое имя служило средством систематизации художественных явлений, а также стереотипизации представлений о них.

В искусстве оно могло появиться после того, как там утвердились имена *собственные*, что стало возможным с выделением эстетического начала из синкретичных ментальных структур, с признанием индивидуальности художника и его творчества. Этот процесс завершился в эпоху Возрождения, хотя и Средневековье, согласно последним исследованиям, не было столь безымянной и безличностной эпохой, как это представлялось раньше¹. Личные имена лег-

ли в основу генеральной каталогизации художественного наследия, которая началась сочинением Джорджо Вазари «Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев ваятелей и зодчих» (1550). Целью автора, по его словам, было «противостоять ненасытному времени, которое зачеркивает и стирает имена художников»².

С развитием истории искусства имена получили многие известные художники канонических эпох. В основном это были не те имена, которые им дали при рождении, а новые номинации, в особенности по названию произведения или места рождения или пребывания автора (мастер такого-то алтаря или мастер из...). Так память культуры служила идентификации художников. При этом чем позже та или иная культура начала ставить личностный вопрос «кто есть кто?», тем меньше имен оказалось в соответствующей истории искусства, о чем свидетельствует культура древнерусская.

В результате вслед за античным пантеоном богов, средневековым пантеоном святых, появился пантеон художников, в том числе великих. Его состав пересматривался в зависимости от культурных приоритетов эпох, а также постоянно пополнялся, в частности, за счет представителей все новых художественных профессий, вновь появившихся или приобретших престиж. В XX в. в их число, а соответственно, и в музеи, попали фотографы, представители всех областей дизайна, включая Haute couture.

Тем не менее в сфере собственных имен, которая, по словам Ю. М. Лотмана, агрессивна и имеет тенденцию к безграничному расширению³, разветвленные функции приобрело чужое имя, что можно рассматривать как одну из форм эстетической игры, которой в особенности пронизана художественная сфера. В этом смысле оно сродни маске, которая надевалась по разным поводам и с разными мотивациями. Таковой в большинстве служил псевдоним, имя *вымышленное*, не являющееся собственно *чужим*, хотя чужое могло быть положено в его основу. Псевдоним двойственен, — под ним, как и под маской, скрывалось *собственное* имя. Вместе с тем он мог выступать элементом адресованного публике самоописания, творческой самоидентификации, если был выбран как знаковый. Псевдоним сохранил свое значение до наших дней, в то время как сфера употребления чужого имени в сфере искусства все больше сокращалась, в особенности в качестве оценочного.

Однако свое имя скрывалось не только под псевдонимом. История искусства знает примеры, когда художник ставит известное имя на своем произведении, чтобы оно получило признание, а вы-

дающиеся художники писали на заказ под чужим именем, как это было с Андреа дель Сарто по отношению к Рафаэлю. Подобные мистификации практиковались издавна. Чужое имя оказалось связано и с понятием плагиата, возникшим в постренессансное время. Во многих случаях оно балансировало на тонкой грани преступления закона⁴.

Чужое имя становится *фальшивым*, служит сознательной дезинформации, если произведение умышленно приписывается известному мастеру или его имя ставится на копии с его полотна, что участилось с развитием художественного рынка. Сейчас, когда оскудели антикварные запасы, а спрос и цены увеличились, возник особый феномен: художник технически виртуозно имитирует произведения знаменитых мастеров с целью создать не фальсификат, за который его могли бы преследовать, а новое, по его мнению, *собственное* произведение, которое подписывает своим именем. Под ним автор получает признание, его работы покупают коллекционеры в качестве самоценных произведений.

Такие копии-оригиналы ориентированы на чужой текст, что в принципе свойственно пародии, однако в них не заложена ирония — парадигматическое для нее свойство. Подобное явление можно отнести к особому рода постмодернистской интертекстуальности, в данном случае претендующей нарушить аксиому неповторимости индивидуального творчества (хотя мазки кисти, как почерк, неизбежно носят следы индивидуального владения ею) и вместе с тем являющейся некой игрой «своего» и «чужого» имени, которая ведется на пограничье художественного пространства и пространства коммерции.

Это означает, что ценится сама техническая реализация, вещьность картины. Такая ситуация возможна только в искусствах, работающих в материале, — аналогичное, претендующее на статус оригинала, копирование поэтического или музыкального текста неосуществимо, так как в этом случае копия может быть не идентична оригиналу только почерком, которым написана рукопись. Но он не составляет существа произведения. Как писал М. Бахтин, подчеркнув свою мысль разрядкой, — «эстетический компонент... не есть ни понятие, ни зрительное представление, а своеобразное эстетическое образование, осуществляемое в поэзии с помощью слова, в изобразительных искусствах — с помощью зрительно воспринимаемого материала, но нигде не совпадаю-

щее ни с материалом, ни с какой-либо материальной комбинацией», и продолжал, что для восприятия образа «нужно войти творцом в видимое, слышимое, произносимое и тем самым преодолеть материальный внетворчески определенный характер формы, ее вещьность»⁵.

В истории искусства многочисленны ситуации, когда чужое имя появлялось непреднамеренно. Одна из их причин — ошибочная атрибуция произведения (сколь часто это бывает, свидетельствуют каталоги крупных музеев, например, Эрмитажа, где на многих страницах перечисляются работы, относительно которых восстановлены авторские имена создавших их художников). Другая причина — долго существовавшее эстетически нечеткое разграничение оригинала и копии. В результате копия с работы известного живописца хранилась и воспринималась под его собственным именем. Один из авторов еще в середине XIX в. полагал, что некоторые копии бывает действительно трудно отличить от оригинала (рассуждения касались авторства Леонардо), но совершенство копии, продолжал автор, «делает выяснение сомнений излишним»⁶.

Копии ценили не только любители искусства, но и академии художеств, как петербургская. Она долгое время требовала от воспитанников, высылаемых за границу, исполнения для своей коллекции копий со знаменитых полотен. О. Кипренский благодарил А. Иванова «за всю Россию», что он доставил «отечеству первую и лучшую копию произведения Микель-Анжела» (в 1833 г. она была помещена на выставке в Академии⁷). Картина в академической традиции еще считалась «сочинительством», в ней ценились компоновка фигур и иконография, что могла передать и копия. Вместе с тем особое внимание к рисунку, а не колориту позволяло считать, что для обучения можно копировать не только живописные копии, но и гравюры с них и даже рисунки⁸.

В последующее время, когда, с одной стороны, развивались репродукционные полиграфические средства, а с другой — оригинальность творчества превратилась в важнейший критерий его оценки, отношения оригинала и копии были достаточно четко определены. Тем не менее их границы по отношению к произведениям прошлого, оставались размытыми. Проблема разделения авторского и чужого имени осложнялась тем, что художники XVII–XIX вв. часто сами копировали собственные произведения. Кроме того, знаменитые художники во многих случаях лишь проходили

своей кистью холсты, написанные в их мастерских учениками и помощниками. Вероятно, заказчики произведений могли предполагать такую практику. Однако известий о каких-либо высказанных ими сомнениях или протестах по этому поводу не сохранилось. В дальнейшем при исследовании полотен старых мастеров часто производились переатрибуции — под картиной вместо имени Рембрандта появлялась надпись «школа Рембрандта».

Тем самым имена собственные становились *понятийными* и употреблялись для обозначения явлений, выходящих за пределы творчества их носителей. В таком случае чужое имя, часто теряя субстантивированную форму, служило признаком для типологизации явлений. Понятия «леонардовское sfumатто» или «рембрандтовская светотень» употреблялись относительно живописцев, которые пытались им следовать.

Однако не только мастера, но и значительные исторические фигуры той или иной эпохи дали свое имя современным им явлениям — отсюда «каролингское возрождение», стили Людовиков XIV, XV, XVI, «станиславовский», а позднее «александровский» классицизм, «екатерининский» и «павловский» фарфор. В феминизированном Веке философов нашли «стиль Помпадур».

Чужое имя могло характеризовать творчество того или иного мастера в целом и его отдельные признаки. Джамбаттисту Пиранези называли «Рембрандом античных руин» за использование в их изображении барочной светотени, а также за мастерское владение техникой офорта. Кипренского в Италии прозвали «Русским Вандиком» за близость его палитры старым мастерам. Именование Орасом Верне, как и Байроном, означало принадлежность романтизму. Когда Винцентия Дмоховского, виленского художника середины XIX в., называли «литовским Лорреном», это означало прежде всего, что речь идет о пейзажисте, но одновременно подчеркивалось значение творчества художника для развития пейзажного жанра на литовских землях.

Для времени утверждения национальных школ в искусстве, национального самосознания в целом было характерно нарекать художников, музыкантов, поэтов чужим, но великим именем с прибавлением геонационального уточнения, что указывало на их национальную принадлежность, но одновременно локализовало их масштаб и придавало им некую вторичность, что, однако, в ту эпоху так не воспринималось. Художники, особенно назарейцы, не только носили длинные волосы *à la* Рафаэль, идентифицируя себя как пред-

ставителей творческой среды⁹, но и стилизовали свои автопортреты под Рафаэля — иконография знаменитых людей использовалась аналогично чужому имени. В портрете это имя могло обнаружиться и другим способом, когда ошибочно определялась изображенная персона и значилась не под своим именем. В случае, если выявление ошибки не сопровождалось определением личности портретированного, он вообще терял имя, становился *безымянным*, а портрет — изображением *неизвестного*, но таковым мог быть и его автор.

Каждая эпоха формировала круг личных имен, которые употреблялись в нарицательном, расширительном смысле. Фламандец XVII в. Жерар Эделинк был гравером, однако А. Олещинский, восхищавшийся его работами в 1820-е гг., называл его «Рафаэлем гравюры», хотя великий итальянец прославился как живописец¹⁰. Это говорило не только о стилевых предпочтениях польского графика, но и о его времени. В эпоху романтизма Рафаэль был востребованным в разных отношениях.

Метафорическое использование имени собственного, уподобление превращают имя *собственное* в имя *нарицательное*. Оно всегда содержит аксиологический смысл, повышая престиж того объекта, на который переносится, или же снижая, в зависимости от значимости того объекта, от которого это имя получено. Однако его иронический перенос способен придавать также негативную оценку тем в большей степени, чем значительнее имя его истинного владельца. В результате возникает семантическая игра серьезное/несерьезное, грань между которыми определяется в зависимости от индивидуального тезауруса воспринимающего человека — тем самым он становится активным участником «игры в имена»¹¹.

В роли чужого имени в искусстве выступало и название знаменитого произведения. Среди первых артефактов, собственные названия которых употреблялись метафорически, т. е. становились чужим именем, были семь чудес света, в особенности висячие сады Семирамиды. Называя так любой из высоко расположенных садов, их легче было одаривать чужим именем, метафорически «тиражировать», чем Александрийский маяк или Гелиоса-колосса с острова Родос.

Если в случае садов Семирамиды чужое имя приобретало явно позитивную окраску, то название еще одного чуда света, лабиринта, этимологически произошедшего от переименованного названия «Храма при входе в озеро» (Лопе-ро-унт, около 2100 г. до н. э., Фаюм), стало обозначением определенного типа пространственной или графической композиции.

В конце XVII в. новым чудом света предстал Версаль. По частоте метафорического употребления его имени он превзошел в следующем веке своих знаменитых предшественников (то обстоятельство, что чудом света называли и другие сооружения, как, в частности, коломенский дворец Алексея Михайловича, не имело сходных последствий). Каким образом имя собственное «Версаль» функционировало в качестве нарицательного, можно проследить на примере трех дворцово-парковых ансамблей — российского Петергофа, польского Белостока и баварского Херренчимзее.

Первоначально слово «Версаль» («Versailles») означало определенную местность и расположенную в ней деревню. Однако с момента появления там охотничьего домика Людовика XIII, позднее превращенного им в небольшой замок, а тем более во времена Людовика XIV, это слово служило уже не просто топонимом. Оно превратилось в символ официальной резиденции сильнейшего в то время монарха (в политическом лексиконе рубежа XVII–XVIII вв. Версаль упоминался чаще, чем Париж) и дворцово-паркового ансамбля как эталонного произведения. Точнее говоря, одна ипостась Версаля была неотделима от другой. Топос Версаля был нерасчленим. Сад и дворец представляли собою не только сцену и раму для демонстрации королевского могущества, но и *Gesamtkunstwerk*, совокупный художественный объект, который служил воплощением французской государственности и культуры.

Этот впечатляющий синкретизм топоса, а также невиданный по масштабу пиар самого «Луи каторза» и его творения¹² (личная роль короля в создании Версаля была велика и хорошо известна) обусловили желание властителей разного ранга иметь свой «Версаль», и это имя собственное переносилось на многочисленные резиденции, сооружавшиеся под его влиянием в разных странах с рубежа XVII–XVIII вв. Современники их часто называли «Версальями», что делалось с разными акцентами — панегирически или скептически. Версальский случай отличался от переноса топонимов как таковых, что имело место в Америке при именовании новых городов по образцу покинутых в Европе с определением *New* или без него, в результате чего «молодые» локусы символически обретали историю и исторические связи.

Все это были пространственно-семантические игры культуры с локусами и топосами. Последние, вбирая совокупность значений, которые приобретали локусы в их историческом бытии, начинали жить самостоятельной независимой жизнью (часто более длитель-

ной, чем жизнь самого локуса, чему пример Вавилон). Они отрывались от породивших их конкретных мест географического пространства, свободно перемещаясь в пространстве культурном, как Вечный Рим.

Подобным образом топос Версаля путешествует уже более трехсот лет, обрастая чертами мифа и стереотипа, материализуясь на разных континентах, в том числе в наши дни. Об этом свидетельствует отечественный проект состоящего из множества стилизованных «дворцов» ансамбля «Северный Версаль», который будет возводиться на берегу Финского залива и, по мысли проектировщиков, «соответствовать духу резиденций монархов прошедших столетий»¹³, а тем самым и вкусам современной российской финансовой элиты — перенимание образов престижных предшественников является постоянным явлением на пути вновь утверждающихся социальных слоев к самоидентификации.

В предшествующие эпохи появление новых «Версалеи» имело более разнообразные мотивации, что видно на примере трех дворцово-парковых ансамблей в России, Польше и Баварии. Что касается России, то здесь можно говорить и о Петергофе, и о Стрельне, которой Петр I первоначально предназначал роль «русского Версаля». Они позволяют увидеть отношение царя к версальскому прототипу. В Польше в роли Версаля выступил Белосток (Białystok) Яна Клеменса Браницкого; в Баварии — Херренчимзее Людвига II Баварского. Если Петергоф в отличие от Версаля служил лишь летней резиденцией, то Белосток был основным местом пребывания Браницкого — летнюю, «увеселительную» в терминологии XVIII в. резиденцию он имел отдельно, в Хороши, которая в композиционных принципах также следовала французскому образцу. Людовик II превратил Херренчимзее в свою основную резиденцию, правда, успел воспользоваться ею еще в незавершенном виде и только в последние дни, предшествовавшие его трагической смерти.

Не занимаясь модной сейчас так называемой альтернативной историей, не прогнозируя облик садоводства и урбанистики без Версаля, можно констатировать, что в первой половине XVIII в. он дал импульс и направление изменениям в этих областях, способствовал распространению французских принципов «регулярства» (как их называл А. Т. Болотов), стимулировал строительство новых резиденций по всей Европе, что повлияло на облик европейского культурного ландшафта. Благодаря Версалию все фран-

цузское вошло в моду, начиная с примененных там французских дверей, окон, зеркал особой формы. Версалем часто называли любой регулярный сад.

В отличие от других «Версалеи», владельцев которых радовали даже намеки гостей на сходство с прототипом, Петр I в 1720 г. говорил: «Если проживу три года, буду иметь сад лучше, чем в Версале»¹⁴. История Стрельны, а затем и Петергофа свидетельствует о том, что царь всемерно стремился отойти от версальского прототипа, хотя внимательно его изучал и вкусил его прелести. Французский посланник Кампредон сообщал Людовику XV, что петергофское Марли «ни в чем не похоже на то, которое принадлежит Вашему Величеству», и утешительно продолжал: «Хотя каскад сделан по подобию французского Марли, но он много короче»¹⁵.

Вероятно, не только нехватка воды для «водного сада» в Стрельне были причиной, по которой царь, учтя печальный опыт безводного Версаля, решил перенести основное внимание на Петергоф. Сыграл роль и слишком версальский характер, который Стрельне придал в своем проекте Ж.-Б. Леблон, замыслы которого Петр корректировал также в Петергофе.

Все, кто побывал там, обязательно сопоставляли его с французской резиденцией и всегда не в ее пользу. (Станислав Август по необходимости только отметил, что вода фонтанов в Петергофе прозрачнее.) В XIX в. сравнения утихли, но под конец века, когда версальские сады были реставрированы (ибо речь шла всегда именно о садах, петергофский дворец не сравнивался с версальским), сопоставления возобновились. М. Волошин писал: «Я даже был близок к тому, чтобы согласиться с соотечественниками, которые меня уверяли, что наш Петергоф куда великолепнее Версаля»¹⁶. Однако А. Бенуа в целом полагал, что их «сравнивают... по недоразумению... Петергофу совершенно особый характер придает море...»¹⁷.

Взаимоотношения Версаля и Петергофа разыгрывались не только в эстетической сфере. Петр вопреки своим голландским вкусам не мог пройти мимо опыта Версаля. Благодаря триединой композиции парк–дворец–город монаршее жилище там оказалось не просто «между парадным двором и садом» («entre cour et jardin», как принято называть такую зародившуюся во Франции композицию), а служило наглядным символом господства над социумом, который олицетворял город с его главными улицами, сходящимися к дворцовому ансамблю (или, с обратной стороны посматрив,

расходившимися как благодетельные лучи от дворца короля-солнце), власти над природой, заключенной в геометризм общей композиции, и универсумом, что визуализировала уходящая в бесконечность основная ось композиции. Она отмечена фонтанами Людовика-Аполлона и его матери Латоны, вытянутым Зеленым ковром, по которому король совершал променады, направляясь к каналу, прорытому, казалось бы, в бесконечность, соединяя землю, воду и небо. Регулярная композиция Петергофа отражала присущие эпохе барокко взаимоотношения культуры и природы, однако его семантическая программа не была столь разработана, как в Версале. Она была связана прежде всего с идеей власти, Полтавской победой и служила знаком силы Петра и России¹⁸.

Если в петровское время версальский образец представлялся иноземным и новомодным, то к концу XVIII в. регулярные сады уже воспринимались как свои, к тому времени они вросли в русский быт и в отечественный ландшафт, особенно если были запущены. Их версальские истоки были забыты, и они противопоставлялись пейзажному английскому саду по принципу свое/чужое, что хорошо прочитывается в пушкинском «Дубровском»: троюковский «старинный сад с его стриженными липами, четверугольным прудом и правильными аллеями» не нравился приехавшему из-за границы князю-англоману, любившему «английские сады и так называемую природу». Это «одомашнение» версальского образца (со временем и английский сад, став неотъемлемой принадлежностью русской усадьбы, будет восприниматься как «свой») также способствовало тому, что «чужое имя» Версаль не прижилось к Петергофу.

Иначе дело обстояло с Белостоком Великого гетмана коронного Я. К. Браницкого (1689–1771). Географ А. Ф. Бюшинг в сочинении под заглавием «Королевство Польское и Великое Княжество Литовское» назвал его «полесским Версалем» (Wersal podlaski). Это не было просто лестью. Резиденция Браницкого действительно была и воспринималась как некий французский оазис в этой части Европы, хотя французские сады были и в соседних землях Чарторыхских. Однако Белосток в наибольшей мере отвечал представлениям о Версале. Небезызвестный Рюльер, автор книги «История анархии в Польше и деспотизма в России», считал Белосток лучшим архитектурным ансамблем Польши. Француз граф де Сеже назвал его восьмым чудом света, забыв о самом Версале. Шарль де Броги сравнивал белостокскую жизнь с праздниками в Сен-Клу принца Орлеанского

(племянника регента). В. Кокс писал о «пышности и великолепии» Белостока. Другие путешественники полагали, что он мог бы служить достойной резиденцией многим монархам, из немецких ансамблей отдавая предпочтение только Потсдаму и Вильгельмское¹⁹. Там действительно бывали короли — Август II, Август III, Станислав Август. Великий князь Павел Петрович заехал туда, возвращаясь из-за границы, уже после смерти Браницкого²⁰. В 1802 г. Белосток стал королевским владением — его купил прусский король. По Тильзитскому миру он достался России и его владельцем стал Александр I.

Тем не менее «Версалием» Белосток был только-яри Браницком, в дальнейшем утратив не только вид, но и все репрезентативные функции резиденции, которые придал ему Великий гетман, сам в 1763 г. претендовавший на польский престол. Это было гнездо его рода, имевшего древний герб Гриф, и лучшая из семнадцати резиденций гетмана, разбросанных по его огромным, хорошо управляемым владениям. Браницкий сам делал наброски разных объектов и предметов, постоянно привлекая к постройкам и украшению Белостока зарубежных мастеров. Подобно Версалю к дворцово-парковой зоне здесь примыкал выстроенный Браницким образцовый город.

Галломания, естественная для этого бывшего мушкетера Людовика XIV и знатока Франции, уживавшаяся с сарматской традицией, которой Браницкий следовал как Великий гетман, с лучшей стороны сказалась на оформлении резиденции. Французскими в Белостоке были характер архитектуры (хотя и не собственно версальской), оформление интерьеров, сам стиль жизни, ее комфорт и манеры обитателей. Там же складывалась профранцузская ориентация в политике Речи Посполитой. Хотя в белостоцких садах, которые разбивались с 1729 г., были использованы композиционные фрагменты Версаля, сюжеты его скульптур, а от круглых площадок лучами расходились аллеи, как у Ленотра, однако здесь они уже не напоминали о короле-солнце, хотя остались знаком характерной для XVIII в. темы Аполлона²¹. В новых условиях формально сходные явления изменяли или утрачивали свою символику, что в европейских садах происходило с различными элементами Версаля.

Именование Белостока Версалием сохранилось до настоящего времени. Чужое имя стало для Белостока историческим. Однако то, что ансамбль пережил после разделов Речи Посполитой, привело его в состояние, далекое от первоначального облика²².

Совершенно другим был «Версаль» Людовика II Баварского. Его болезненная психика, экзальтированное отношение к искусству, в особенности к Версалю и его создателю, сказывались на протяжении всего его правления (1864–1886) и превратили мысль о создании резиденции в одержимость. Версалем король называл ее сам и хотел создать максимально точную копию французского образца, однако неизбежно от многого отказываясь, многое изменяя. Возник некий натуралистический вариант историзирующей эклектики, в результате чего резиденция предстала не подобием версальского *splendeur*'а, а оваянной духом романтическо-трагической судьбы ее творца. Вместе с тем расположение барочно-классицистического ансамбля на острове среди озера в лесистых предгорьях Альп создало совершенно необычный природно-культурный феномен.

Так чужое имя «Версаль» трижды возникло по разному поводу и имело разные судьбы. В случае Петергофа оно было знаком политического соперничества, включения русского садового искусства в общеевропейский ход развития этой сферы творчества, а также свидетельством признания Петергофа как художественного феномена. «Польский Версаль» Браницкого явился следствием французских склонностей владельца, его хорошего вкуса, любви к комфорту и высоких амбиций. «Версаль» среди Херренчимзее стал результатом романтических склонностей его создателя, поклонения Версалю как эстетическому объекту и Людовику XIV — королю-Аполлону. Однако в конце концов названные ансамбли вошли в историю искусства под своими собственными именами, как Петергоф, Белосток и Херренчимзее, тем самым подтверждая, что чужое имя в ней остается маргинальным.

Во всех рассмотренных примерах чужое имя выступило метафорой, а метафора, как писал Г. Башляр, «лишена феноменологической ценности. В лучшем случае она представляет собой искусственно созданный образ без глубоких, подлинных, реальных корней. Метафора — эфемерное выражение, или, по крайней мере, таково предназначение метафоры, употребляемой однократно... следует опасаться того, что читатель начнет обдумывать метафору»²³. Чужое имя «Версаль» как метафора лишь частично отвечало сущности тех конкретных художественных явлений, к которым оно прилагалось. Важнее был их собственный образ как «феномен бытия», если еще раз воспользоваться словами французского философа, что, однако, не мешает задуматься о причинах и путях «феноменологизации» этого образа в новых текстах культуры, которые

имели свои корни. По сути, чужое имя маркирует общность культурных явлений, не реагируя на их вариативность, но и не препятствуя ей. Служа одной из форм игры культуры «в имена», чужое имя своим наличием в целом поддерживает игровое начало, имеющее экзистенциальный смысл.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Гуревич А. Я. Индивид на средневековом Западе. М., 2005. С. 181–197; Claussen P. C. Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie // Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kulturs- und Socialgeschichte / Hrsg. K. Clausberg u. a. Giessen, 1989. S. 7–33.

² Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1956. Т. 1. С. 13.

³ Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 5

⁴ См.: Arnau F. Kunst der Fälscher — Fälscher der Kunst. Dreitausend Jahre Betrug mit Antikitäten. Düsseldorf, 1960.

⁵ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 52, 58.

⁶ Przędziecki A. Galeria obrazów Postawska. Athenaeum, 1842. Т. 2. S. 195.

⁷ Орест Кипренский. Переписка. Документы. Свидетельства современников. СПб., 1994. С. 462, 714.

⁸ Там же. С. 122.

⁹ Э. А. Одынец, спутник А. Мицкевича в поездке по Италии, писал, что в излюбленном художниками римском кафе «Greco Antico» он «насмотрелся на множество... господ (особенно немцев) с испанскими бородками á la Ван-Дейк, с волосами á la Рафаэль» (*Odyniec A. E. Listy z podróży. Warszawa, 1961. Т. 2. S. 115*).

¹⁰ Подробнее см. в книге автора: Между Петербургом, Варшавой и Вильно. Художник в культурном пространстве. XVIII — середина XIX в. М., 1999. С. 134.

¹¹ Характерно, что в случае совпадения фамилии известного мастера с именем нарицательным, имеющим пейоративный или комический оттенок (как, например, лексемы, означающие животных, птиц, которые у детей становятся дразнилками), среди людей, знающих достоинства носителя такой фамилии, она совершенно утрачивает негативную ассоциативную связь с первоисточником.

¹² Burke P. Fabrication of Louis XIV. London, 2004.

¹³ Рекламный сайт в Интернете.

¹⁴ Краткое описание города Петербурга и совершившегося в нем в 1720 г. Записки поляка-очевидца // Русская старина. 1879. Т. 10. С. 374.

¹⁵ Сборники Русского Исторического Общества. Т. 49. С. 373–374.

¹⁶ Волошин М. А. О русской живописи на выставках этого сезона // Русь. 17 марта 1907. С. 12.

¹⁷ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. М., 1990. Т. 1. С. 22.

¹⁸ Подробнее об этом в статье автора: Версаль в русской культуре: между реальностью и мифом // Россия и Франция. XVIII–XX века. М., 2006. Вып. 7.

¹⁹ Приведенные высказывания собраны в: *Nieciecki J.* «Polski Wersal» — Białystok Jana Klemensa Branickiego // *Biuletyn historii sztuki.* R. LXIII. 2001. № 1–4. S. 295–314; см. также: *Kowecka E.* Dwór «najrzędniejszego w Polsce magnata». Warszawa, 1993, где на архивном материале прослежена история, устройство и быт белостоцкого комплекса при Браницком; журнал «Ogrody» 1998 № 4 (10). Архивная публикация плана Белостока 1771 г. в кн.: *Свирида И. И.* Сады Века философов в Польше. М., 1994. С. 21, 24.

²⁰ Об этом, в частности, говорит письмо Станислава Августа к Павлу, которого король называл «Monsieur mon Frere», с извинениями, что не может сам приехать в Белосток, так как занят на сейме, который для него «плох во всех смыслах». Графа и графиню Северных принимала вдова Браницкого, Изабела, сестра короля (РГАДА. Ф. 4. Госархив. Ед. хр. 197. Л. 1, 1 об., 4 об).

²¹ См.: *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. СПб., 2003. С. 119–123; о версальских коннотациях темы Аполлона в русских садах см.: *Свирида И. И.* Версаль в русской культуре.

²² На основании архивов и литературы XVIII в. его восстановил Г. Лукомский. Он посвятил Белостоку первое обстоятельное исследование, в котором обрисовал историю, а также позднейшее плачевное состояние ансамбля (*Лукомский Г.* Белостокский дворец // *Старые Годы.* 1915, Март. С. 3–34). В. Курбатов описал Белосток среди лучших садов мира (*Курбатов В.* Сады и парки мира. СПб., 1916).

²³ *Бахляр Г.* Избранное: Поэтика пространства. М., 2004. С. 78–79.

Атрибуция как феномен культуры

В истории изобразительного искусства нередко приходится сталкиваться с ситуацией, когда любовь к истории и антиквариату оборачивается страстью к симуляции и фальсификации, ставящей перед исследователем проблему атрибутирования и механизмов идентификации, всегда тесно связанных с особенностями той или иной культурной эпохи. Не секрет, что нашу культуру до сих пор конституирует система знания-власти, состоящая из многовековых практик идентификации и контроля, которые государство применяло в отношении граждан. Это касается персональной росписи, имени, документов с особыми отметками и печатями, удостоверяющими личность, фотографий, т. е. всего того, что не подлежит фальсификации. Та же система знания-власти (но в упрощенном виде) охватывает и сферу музейного дела и коллекционирования предметов искусства, поскольку подделка конкретного произведения искусства, в случае признания ее легитимности, эстетического совершенства и включения в экспозицию государственного музея, несет в себе огромную угрозу институту собственности и механизмам власти.

Мне уже приходилось затрагивать вопрос об имитациях древнерусских икон в контексте старообрядческой культуры¹. Теперь обратим внимание на проблему их восприятия. При этом нас интересуют не частные вопросы атрибутирования — в этой области существуют определенные методы работы, призванные отличать подделки от оригинала. Проблема заключается в теоретической неясности самого феномена атрибуции, в невозможности рассматривать ее в отрыве от современной ей культуры и исторических процессов рассеивания смыслов и значений произведений искусства. И если это учитывать, атрибуция явно представляется не столько «объективным взглядом специалиста», сколько культур-

ным феноменом, который множеством невидимых нитей связан с определенной системой научных знаний, конкретными формами социальной психологии, политическими и экономическими интересами и даже идеологическими доктринами и концепциями. Нельсон Гудмен в своей работе «Языки искусства» писал, что «подделки произведений искусства представляют собой неприятную проблему и для коллекционера, и для куратора, и для историка искусства», поскольку до сих пор сам вопрос аутентичности «языка» произведения искусства остается не проясненным в теоретическом плане. Поэтому «философ, застигнутый врасплох вопросом об эстетическом различии между подделкой и оригиналом, оказывается в таком же нелепом положении, как и искусствовед, принявший Ван Меегрена за Вермера»². Все это говорит нам о том, что при современном уровне развития технологий старые эстетические критерии определения подлинности произведения искусства оказываются порой недействительными. В процессе атрибуции все чаще заявляет о себе история происхождения вещи, степень ее достоверности и проверяемости.

Теоретическую сложность эстетических критериев установления аутентичности наглядно, к примеру, показывают этикетки на оборотах музейных икон. Такого рода этикетки могут рассматриваться как «ближний контекст» произведения искусства, поскольку служат его своеобразным «документальным» обрамлением. Так, в XIX в. сделанные владельцами этикетки на старинных иконах вполне могли служить главным критерием установления их подлинности. Известно, что при создании каталога знаменитой коллекции синайских икон Порфирия Успенского Н. И. Петров опирался именно на те сведения, которые ему предоставляли этикетки на оборотах икон предыдущего его обладателя³.

Ситуация отчасти меняется в начале XX в., когда были открыты новые методы реставрации древних икон, связанные с деятельностью коллекционеров нового поколения — И. С. Остроухова, С. П. Рябушинского, А. И. Морозова и др.⁴ Новые технологии расчистки древних памятников, по сути, впервые поставили проблему достоверности формы и выдвинули на первый план эстетический критерий при определении ее исторического происхождения. Отныне при взгляде на древнюю икону ученые и коллекционеры стали руководствоваться не только документом, но и особенностями художественной формы иконы, а также критерием ее «археологической подлинности», даже если ее отдель-

ные части утрачены, цвета изменились, а сама она частично или полностью прописана и изменена согласно вкусам так называемой антикварной реставрации.

Старообрядческая реставрация древних икон основывалась, как известно, не на «археологической подлинности», а на умозрительной и глубоко религиозной системе представлений об этой «подлинности» и «реальности». Поэтому древняя икона врезалась в новую доску, ее красочный слой частично стирался и прописывался свежими красками. Сама же новая доска приобрела смысл ковчега, охраняющего и защищающего именно древнюю святыню, а не «памятник древности» или произведение искусства⁵. Иными словами, перед нами типичный пример *симуляции* (копии, подделки, имитации), которая стремится к совпадению с реальным оригиналом. Мастер-старообрядец, по сути, стремился устранить всякую соотнесенность между своей «подделкой» и подлинной древней иконой: абсолютная нереальность подавалась им как реальное присутствие, заставлявшее совпасть реальное с моделью симуляции. Причем в глазах зрителя исчезает самое существенное — различие между симуляцией и реальным⁶.

В «археологических» реконструкциях начала XX в. эта ситуация еще более усложняется. Здесь впервые в истории русской антикварной торговли иконами появляется *проблема сознательной фальсификации*. Она была тесно связана с открытием новых технологий, поворотом в истории науки от иконографических к формальным методам анализа произведений искусства, а также расширением рынка и спроса на древнерусские иконы, особенно «новгородских писем».

Технология автора подделки делала реальность «лучше», чем постаралась история, причем в соответствии с теми эстетическими критериями аутентичности, которые выдвинула русская наука начала XX в. Это хорошо видно на примере иконы «Пантелеймон и Параскева» известного иконописца-старинщика и реставратора начала XX в. Е. И. Брягина, работавшего с такими видными коллекционерами, как И. С. Остроухов и Н. П. Лихачев. Брягин попытался сделать точную имитацию древнего образа на старой доске, применив ранее неизвестные технологии, которые позволили ему достичь старения красочного слоя и грунта (который мог быть также вклеен). Открытие же в это время подлинной древней живописи дало ему в руки новые знания в области иконографии и стиля. Сюжет данной иконы, например, вполне мог представлять собой фрагмент какого-нибудь трехчастного новгородского образа XV в.

Перед нами типичная гиперреалистическая репродукция, которая стремится мистифицировать зрителя. Благодаря строгому отбору технических средств и научных знаний, на его рассмотрение представлена как бы улучшенная реальность; причем, в отличие от старообрядческий имитаций, в данную симуляцию «оригинала» могли вмешиваться новые мотивы — авторское тщеславие, стремление представить себя художником, не уступающим в мастерстве древним иконописцам, наконец, вызвать своей подделкой удивление и даже эмоциональный шок не только у своих современников, но даже у последующих поколений. Об этом, например, говорила подпись «Брягин», нанесенная мастером карандашом на деревянную поверхность одного из полей иконы и спрятанная под слоем грунта. Обнаруженная и случайно смытая при реставрации иконы в конце 1990-х гг., она говорит нам о том, что подделка как памятник художественной культуры всегда насыщена дополнительными значениями, почерпнутыми из современных научных и бытовых систем знаний.

«Археологической подлинностью» и эстетическим критерием достоверности руководствовалась и «антикварная реставрация», хотя мастер здесь мог и не стремиться к сознательному подлогу. Но он же смывал до левкаса поля и фон древней иконы, делал новые надписи, дописывал утраченные части изображения, наконец, он же мог прописать новыми красками и всю икону целиком, приводя ее в соответствие со вкусами заказчика и современными представлениями о «подлинной» художественной форме той или иной школы древнерусской живописи.

В результате очередная модель симуляции также стремилась совпасть с «оригиналом», которого «никто не видел». В этом нас убеждают иконы со следами «антикварной реставрации» в собрании Третьяковской галереи из коллекций И. С. Остроухова, С. П. Рябушинского и А. В. Морозова. То, что их атрибуция проводилась на основании анализа не столько реальной, сколько имитированной формы, говорят этикетки на обороте иконы «Богоматерь на престоле, со святыми на полях» (Новгородская школа, ГТГ). Судя по ним, первоначально икона находилась в собрании С. П. Рябушинского, затем вошла в состав Румянцевского музея, а после Октябрьской революции она попала в Отдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины при Народном комиссариате по просвещению и, наконец, в Третьяковскую галерею. В зависимости от этого передвижения, этикетки

содержат разную датировку памятника: XIV в., первая половина XV в., просто XV в.

Об уровне искажения «оригинала» в результате «антикварной реставрации» можно судить по иконе «Чудо Георгия о змие» из собрания А. В. Морозова (середина XIV в., начало XX в., ГТГ). Она находится в экспозиции Третьяковской галереи и ее сохранность так описывается в музейном каталоге: «Утраты авторской живописи; значительные реставрационные прописи по всей поверхности. Плотной черной краской обведены очертания коня, пещеры, прописаны крылья и голова дракона. Утрачена пробелка на одеждах. Очертания горок искажены, справа видны следы небольших уступов. Надписи, киноварная лужга и опушь новые. Первоначальный цвет фона и полей, видимо, был светло-желтый. Нимб тонирован. Изображение Голгофы с надписью на верхнем поле более позднее»⁷. В этой связи вспоминаются и многочисленные имитации древнерусских «белофонных» икон при «антикварной» реставрации XIX–XX вв. Это так называемая расчистка «под косточку», которая ведет к освобождению от цвета фона и полей иконы, в результате чего она лишается живописной рамы.

Таким образом, мы вновь и вновь имеем случай, когда имитация не просто репродуцирует реальность, но пытается ее улучшить, а исторический «оригинал» ускользает от взгляда исследователя. Он ускользает не только потому, что его «никто не видел», но и потому, что сам он являет собой не что иное, как *исторически обусловленную систему конвенции* между автором и зрителем (или реставратором и исследователем, коллекционером). Отсюда речь скорее может идти не о воспроизведении в дошедшей до нас древней иконе «подлинных» свойств оригинала, а о ее *мысленной репрезентации*, позволяющей лишь *приблизиться* к оригиналу.

Сегодня *проблема подделки* все более беспокоит искусствоведов. Установление автора, места и времени создания памятника превращается зачастую в острую научную дискуссию. Поразительно здесь то, что, несмотря на постоянное усовершенствование методов атрибуции (привлечение результатов физических и химических анализов, использование техники, исследование стиля, сюжета и иконографических мотивов), число решений, основанных на спорных интерпретациях (а не на «позитивистских» фактах), поражает самих специалистов. Во множестве случаев вывод не оказывается окончательным и всегда зависит от самой *модели* интерпретации, являющейся одновременно и результатом, и процессом.

Наличие же здесь философской проблемы зачастую не очевидно. Стремление обозначить различие между оригиналом и подделкой (копией) в сугубо эстетическом плане явно противоречит практике и современным теориям идентичности. Эстетические чувства часто оказываются здесь совсем ни при чем по сравнению с той системой мыслительных установок и социальных конвенций, которая служит эксперту в качестве сетки ценностных ориентиров, которая им набрасывается на объект научного анализа. И из нее не так легко выбраться, поскольку именно она оказывается для человека той умозрительной и смысловой «рамой», которая направляет процесс его восприятия и понимания реальности.

Эксперту удастся увидеть за технической процедурой некий оригинал только потому, что он заранее вооружен определенным набором ожиданий, который и открывает ему доступ в знакомый ему мир той или иной эпохи истории искусства. «Наше прочтение криптограмм искусства, — пишет по этому поводу У. Эко, — обусловлено нашими ожиданиями. Мы подступаем к прочтению искусства, будучи уже в одном ладу с художником, наши воспринимающие устройства синхронизированы. Мы готовы к встрече, настроены на определенное видение»⁸. То есть во многих случаях эксперт видит вещи сквозь сетку их общих смыслов и технических свойств. Благодаря же определенной системе конвенций, вещи с некоторых пор замещаются в его сознании их стереотипизированными изображениями, не позволяющими во многих случаях их атрибутировать со стопроцентной долей уверенности.

Таким образом, здесь мы вновь оказываемся перед проблемой условности нашего видения, в котором рама восприятия во всех ее исторических формах и модификациях является поистине онтологическим основанием нашего определения достоверности. Рама все время напоминает человеку о его жизни в удивительно сложно постигаемом и вероятностном мире. В этом, видимо, ее нескончаемая историческая роль и смысл.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995. С. 407–425.

² Goodman N. The Languages of Art. Indianapolis, 1968. P. 99.

³ *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986. С. 186.

⁴ *Рябушинский С. П.* О реставрации и сохранении древних икон // Церковь. 1908. № 50.

⁵ См.: *Тарасов О. Ю.* Икона и благочестие... (цв. табл. 42).

⁶ Ср.: *Бодриар Ж.* Симулякры и симуляции // Философия эпохи постмодерна. Минск, 1996. С. 34.

⁷ Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 1. Древнерусское искусство X — начала XV века. М., 1995. С. 81.

⁸ *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. М., 1998. С. 132. См. также: *Eco U.* Fakes and Forgeries // *Eco U.* The limits of interpretation. «Indiana University Press», 1990.

Старообрядческие подделки в иконописи: проблема идентификации

Проблема выявления старообрядческих подделок чрезвычайно остро стоит в современной музейной и экспертной практике. Впервые с ней в массовом порядке столкнулись при реставрации «строгановских» икон в Русском музее в начале 1980-х гг. Исследователи обнаружили, в частности, что «первоначальная живопись некоторых икон, традиционно связанных со строгановской школой, утрачена в такой степени, что... произведение можно датировать только временем поновления»¹; выявились и стопроцентные подделки, где живопись XIX в. была исполнена по прорисям со «строгановских» икон XVII в. Стало очевидным, что в дореволюционных коллекциях имеется немало подделок, производство которых во Мстере было поставлено на широкую ногу. Именно по этой причине до сих пор не вышел второй том каталога икон Третьяковской галереи, хотя с момента выхода первого тома прошло уже 10 лет. В фонды галереи, помимо икон, собранных П. М. Третьяковым, поступили в свое время памятники из частных собраний конца XIX — начала XX в.: И. С. Остроухова, А. В. Морозова, Л. К. Зубалова, А. И. Анисимова, П. И. Щукина, Е. Е. Егорова, Н. М. Постникова, С. П. Рябушинского и др. По мнению некоторых сотрудников ГТГ, не менее 60 икон XV—XVI вв., включенных в старый каталог В. И. Антоновой и Н. Е. Мневой, в действительности являются старообрядческими подделками. Однако это мнение разделяют не все: результаты визуальных наблюдений и технико-технологической экспертизы могут трактоваться по-разному. В результате на ежегодной конференции по экспертизе и атрибуции, проходившей в Третьяковской галерее в ноябре 2005 г., были сделаны два «контрдоклада»: в одном (докладчик Т. М. Мосунова) доказывалась поддельность средника иконы «Свв. Борис и Глеб, в раме с житием в 16 клеймах» из фондов ГТГ², в другом (В. В. Баранов, И. А. Кочетков) — подлинность.

Некоторые способы создания подделок описаны в литературе, в том числе XIX в. И «старинщики», как называли мстерских иконописцев, специализировавшихся на имитациях древних памятников, и покупатели, естественно, видели, что старые иконы отличаются от новых. Во-первых, старая доска всегда покороблена и имеет патину времени — потемневший оборот. Во-вторых, поверхность живописи покрыта сеткой трещин — кракелюром; на иконе видны утраты грунта-левкаса и красочного слоя, часто ожоги от лампадки или свечи, загрязнения, следы от гвоздей окладов. В-третьих, иконография соответствует древним образцам. Именно на воспроизводство этих примет была направлена деятельность старинщиков: Старые доски скупались десятками тысяч, обороты пропитывались смесью олифы с сажей и приобретали древний вид. Кракелюр делался разными способами. Можно было наложить левкас, т. е. клеемеловой грунт, на тряпочку-паволоку, написать изображение, а потом смять паволоку так, чтобы грунт разломался на отдельные кусочки. Затем паволоку приклеивали на доску, и кракелюр оказывался налицо. Другой способ, применяющийся фальсификаторами и сейчас, — наворачивание паволоки с грунтом на цилиндр (бутылку); он обеспечивает более естественный вид кракелюра. Третий вариант — нагревание свеженарисованной иконы в печи или, наоборот, выставление ее на холод (термический кракелюр), также используемый в современных новделах. Утраты и ожоги с легкостью делались искусственно, загрязнения наносились краской. Старообрядцы понимали, что трещины на иконе в течение веков заполнялись грязью; поэтому свежий кракелюр затирали черной краской или старой олифой.

В настоящее время дискутируется вопрос о степени совершенства подделок XIX в. Так, вряд ли «старинщики» осознавали механизм образования естественного кракелюра. Дело в том, что когда одна сторона доски (лицевая) залевкашена, влагообмен с окружающей средой происходит через тыльную сторону и торцы. Влага, которая неизбежно содержится даже в хорошо высушенных досках, устремляясь наружу через оборот иконы, приводит к деформации доски, которая выгибается «лицом вперед». В дальнейшем влагообмен происходит в основном через торцы, которые то впитывают влагу из воздуха, то отдают ее обратно. Интересно, что этот процесс носит сезонный характер и отвечает периодам роста живых деревьев. В результате постоянных колебательных движений древесины, то набухающей, то подсыхающей, в левкасе образуются трещины. Вначале микроскопически тонкие, они постоянно

углубляются и в течение сотен лет формируют развитую систему естественного сетчато-ветвистого кракелюра³. В кулуарах говорят, что сейчас фальсификаторы научились подделывать и такой кракелюр, но в XIX в. это было невозможно. Однако об особенностях древнего естественного кракелюра не знали не только авторы подделок, но и их покупатели, поэтому «бутылочный», термический и даже просто процарапанный кракелюр для них выглядел вполне убедительным.

Как бы то ни было, качественные старообрядческие подделки, по общему мнению, выявляются непросто даже при наличии современных знаний и методов исследования. Однако в массе попадают подделки настолько наивные, что возникает сильное сомнение в их возможности кого-то обмануть. Например, одна икона «Рождество Христово» (этот сюжет старообрядцы особенно любили) была написана «под Новгород XVI века», с характерным для того времени темноватым колоритом и красивыми голубыми пробелами на вишневых одеждах. При этом Богоматерь изображена не лежащей, как в древней иконописи, а сидящей у яслей с Младенцем. Такой извод получил распространение только к концу XVII столетия, т. е. в «постниконовское» время⁴. Икона покрыта натуральным кракелюром, но если посмотреть на живопись даже невооруженным глазом, хорошо заметно, что весь старый красочный слой смыт. То, что кажется желтыми горками, — это желтый лак, через который просвечивает старый кракелюр. На ликах, фигурах, деревьях и прочем кракелюр нарисован черной и коричневой краской. Загрязнения имитированы мелкими брызгами краски — как обычно в таких случаях, черной, вишневой и синей.

Другое «Рождество» пришло в руки автора этой статьи как памятник XIX в.: ни продавец, ни покупатель не сомневались в его датировке, и речь шла только о локализации произведения внутри XIX столетия⁵. Это была замечательная вещь, очень тонко написанная, сложнейшего иконографического извода. Достаточно сказать, что над Богоматерью витали силы ангельские с Господом Савофом, у Ее изголовья стоял пророк Исайя, у изножия — персонификация Земли в восьмиконечном нимбе; среди сопутствующих сцен имелись совершенно необычные вроде «Приветствия Христу от пророков из ада». Все это прекрасно отвечает любви старообрядцев к углубленному и аллегоризированному показу священных событий. Каково же было общее удивление, когда при ближайшем рассмотрении на иконе обнаружились явственные при-

знаки старообрядческой подделки! Для имитации загрязнений был применен самый распространенный прием — набрызг темной краски; на ликах положены пятна, демонстрирующие «потертость» живописи, нанесен рисованный кракелюр. В одном углу обнаружилась даже псевдотонировка, якобы закрывающая утрату красочного слоя. Очевидно, в свое время икона была продана в качестве произведения «строгановских» мастеров.

Старообрядцы нередко «чинили» подлинные древние иконы с сильно пострадавшей деревянной основой, вырезая из них часть изображения или даже весь средник и перенося на новую доску (так называемые врезки). В наше время врезки распознать нетрудно, поскольку между новым и старым левкасом появляется трещина. Но среди старообрядческих подделок встречаются имитации врезков на старых досках, когда по новому левкасу прорезается граница якобы врезка. Так, на одной иконе из частного собрания в центр доски был как бы врезан прямоугольник, на котором написана фигура святого воина. Фигура размещалась с некоторым отклонением от вертикальной оси, что, по замыслу автора, очевидно, должно было подчеркнуть само наличие врезка, обратить на него внимание. Тем не менее подделка относится к наивным. Старинщик имитировал загрунтованные следы от гвоздей «старого» оклада, которые располагались... по контурам врезка. Излишне объяснять, что старый оклад ни при каких условиях не мог быть набит по контурам врезка, так как сам врезок, как бы к нему ни относиться, получил свои контуры только в XIX в. (Кстати, произвольное расположение якобы старых гвоздевых отверстий — обычная черта старообрядческих подделок.) Кракелюр на живописи указанной иконы практически отсутствовал; более того, сапожки святого заходили на «новый» левкас, причем красочный слой и золочение на псевдоврезке и «новой» части были абсолютно идентичны.

Постоянно сталкиваясь с подделками подобного рода, можно подумать, что они рассчитывались на глупцов, и к тому же еще слабовидящих. Принято считать, что покупатели таких икон были людьми несведущими и приобретали фальшивку за древний подлинник. Однако слово «подделка», по наблюдениям О. Ю. Тарасова⁶, в среде ценителей древней живописи не имело сегодняшнего негативного оттенка. Как отметил этот исследователь, Н. М. Постников специально заказывал подделки «под строгановское», «новгородское», «греческое» письмо у лучших старинщиков Мстеры. Такие иконы, откровенно называемые на ярлыках «Подделок под

новгородское письмо Нестера Климова, Москва, 1862 г.», были не подделками в смысле неподлинности, фальши, и даже не стилизациями. «Подделаться» значило максимально приблизиться к древнему образцу, проникнуться его духом настолько, что результат оказывался аутентичным подлиннику; икона московского иконописца XIX в. полностью идентифицировалась с произведениями его предшественников, живших на несколько столетий раньше. Вообще понятие аутентичности для старообрядцев XIX в. было существенно иным, чем для современных коллекционеров. Возможно, «Рождество Христово», написанное почти полностью заново, но на старом левкасе и с сохранением незначительных фрагментов старой живописи, для покупателя было вполне древним памятником. Что же касается «стопроцентных» подделок, то не исключено, что подобные иконы и не предполагали сколько-нибудь критического рассмотрения: рядовому покупателю-старообрядцу достаточно было поверхностных примет естественного старения вкупе с заверением продавца в «древности» образа. «Древность» таких икон устанавливалась скорее на вербальном, чем на материально-технологическом уровне.

Можно думать также, что незначительное «состаривание» произведений во второй половине XIX в. приобрело эстетический смысл. Некоторые приемы, ранее употреблявшиеся для имитации древних памятников, стали использоваться как чисто художественные. Так, например, на «стильных» мстерских произведениях начала XX в. волосы и бороду иногда писали по коричневому санкирю, но под седые пряди фрагментарно делали темно-зеленую подложку. В подделках такая подложка использовалась для показа якобы утрат верхнего слоя. В иконах, написанных по заказу императора Николая II для придворного собора Феодоровской Богоматери, вопрос о подделке, естественно, не стоял: прием мстерских фальсификаторов в них был переосмыслен в эстетическом плане. Вряд ли можно считать подделкой и икону «Господь Вседержитель» из московского частного собрания (очевидно, мстерскую): она написана на новой доске, в иконографическом изводе, который в XIX в. был распространен очень широко⁷. Тем не менее на ней имеются участки искусственного кракелюра, на позолоте фона кое-где механическим способом нанесены «потертости», имитированы чинки золочения. Интересно также, что в качестве подкладки под сусальную позолоту в данном случае использован не обычный для XIX в. красно-коричневый полимент, а краска темно-коричневого цвета, которая

должна была выглядеть как старая олифа. Тот же прием использовался реставраторами-старообрядцами при поновлении золота на древних иконах.

В заключение мы хотели бы сказать, что старообрядческие подделки — это не только и, может быть, не столько экспертно-атрибуционная, сколько историко-культурная проблема. Надо отметить, что в источниках XIX в. не сохранилось никаких свидетельств «разоблачения» подделок рядовыми покупателями или существования дурной славы «старинщиков». Идентификация с подлинниками происходила не путем критического осмысления и анализа, а на основе веры в целокупную истинность образа. Этот способ освоения сакральных артефактов глубоко укоренен в самом духе религии, и, возможно, безоговорочное приятие верующими позапрошлого столетия самых наивных подделок надо расценивать как проявление подлинной веры на фоне позитивизма и рационализма Нового времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Попова Г. Н., Деденков А. Т.* Некоторые проблемы изучения традиционного круга произведений строгановской школы из собрания Государственного Русского музея // *Искусство строгановских мастеров в собрании Государственного Русского музея: Каталог выставки.* Л., 1987. С. 80.

² Воспр. см.: *Icons russes: Galerie Tretiakov Musée national d'art russe, Moscou. Lausanne, 1997.* P. 118.

³ *Филатов В. В.* Русская станковая темперная живопись: Техника и реставрация. М., 1961. С. 46–52.

⁴ Он был использован Дионисием во фресках Рождественского собора Ферапонтова монастыря (1502), но не перешел в иконопись.

⁵ Опубликовано: *Святые образы: Русские иконы XV — начала XX веков из частных собраний / Авт.-сост. И. В. Тарноградский. Авт. текстов И. Л. Бусева-Давыдова.* М., 2006. С. 321, 417 (кат. № 196).

⁶ *Тарасов О. Ю.* Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995. С. 408–414.

⁷ Воспр. см.: *Святые образы...* С. 313, 416 (кат. № 192).

Проблемы имажинации, номинации и нумерации в русских генеалогических портретных сериях

Среди сохранившихся в музеях Кремля портретов, происходящих из основного собрания Оружейной палаты, значительную часть составляют выполненные в XVIII–XIX вв. копияные изображения Рюриковичей и допетровских Романовых. Они восходят к парсунным образцам XVII в., закрепленным традицией в качестве канонической изобразительной формулы поясного, реже поколенного портрета с атрибутами верховной власти. Эти нормативные формулы, неукоснительно воспроизводимые мастерами последующих времен, служили репрезентативным обрамлением, в которое заключались лица правителей доимператорского периода русской истории. В настоящей статье речь пойдет о произведениях, иконография которых носит четко не установленный, размытый характер, при котором используемый в музейной практике метод иконографического анализа не всегда может привести к правильному результату.

Подобные портреты в большом количестве представлены и в других музеях нашей страны. Их идентификация является камнем преткновения для музейных работников, сталкивающихся с необходимостью определения изображенных на портретах лиц, в которых путаются даже опытные специалисты. Так, в перечне портретов, находившихся в Оружейной палате, Д. А. Ровинский в «Подробном словаре русских гравированных портретов» приводит множество таких иконографически неразличимых изображений. Среди них он называет портрет Михаила Федоровича, «более похожий на портрет Алексея Михайловича, и портрет Федора Алексеича, по лицу более похожий на Михаила Федоровича»¹.

Правоту этих слов подтверждает статья Ал. М. Миронова, посвященная проблеме достоверности портретов царя Михаила Федоровича, где под его именем был ошибочно опубликован портрет царя Алексея Михайловича из Оружейной палаты².

Стремление идентифицировать подобные портреты нередко приводит к неоправданному переименованию изображенных лиц, как, в частности, это произошло с царским портретом, который на основании старой надписи на подрамнике бытовал в музее под именем Алексея Михайловича³. В советское время это имя без достаточных оснований было заменено на Михаила Федоровича. Другим примером может служить изображение некоего царевича, на обороте холста которого имеется надпись «Портрет Петра I в молелетстве». В описи Московской Оружейной палаты Г. Д. Филимонова он назван портретом Петра I в детском возрасте⁴, а в других музеях сходное с кремлевским изображение царственного ребенка считается портретом царевича Алексея Алексеевича⁵. Нередки случаи, когда портрет переписывался и переименовывался также в самом процессе его создания. Так, на изображении царицы Наталии Кирилловны из кремлевского собрания выполненный при проведении реставрации рентгеновский снимок обнаружил имя царевны Марфы Алексеевны⁶.

Велико также число примеров, когда портреты одной и той же иконографии бытуют в музеях под разными именами и, наоборот, под одно и то же имя подводятся различные иконографические типы. Подобные несовпадения имени и лица в специальной литературе обычно объясняются незнанием иконографии не только владельцами портретов, но и самими художниками-копиистами, которые часто не располагали качественными образцами для своей работы. Действительно, при существовавшей практике копирования, между эталонным образцом и конечным результатом работы художника нередко стояло множество посредствующих звеньев в виде других копий или гравюр, приводящих к утрате визуального сходства с прототипом.

В круг причин разъединения лица и имени на равных правах могут быть введены и давние, и современные ситуации, стимулирующие неадекватное наименование изображений правителей. В мемуарах современника Петра I камер-юнкера Ф. В. Берхгольца содержится рассказ о посещении знатными иностранцами кремлевских соборов. «Мы пошли в третью церковь, где, как нам сказали, есть между прочими портрет Иоанна Васильевича, который Его Высочеству хотелось видеть. Но когда мы пришли туда, вожатые наши сами затруднялись отыскать его и показали нам наконец какое-то изображение... в котором уже почти нельзя было различить ни лица, ни одежды. Это они называли портретом Иоанна Васильевича»⁷. Не менее интересен комментарий, содержащийся в примечании к описанной экскурсии, сделанный издателями дневников Ф. В. Берхгольца

ца в 1858 г., которые дали свою идентификацию упомянутого полустершегося изображения: «Это не портрет Ивана Васильевича, а портрет Федора Иоанновича. Он сохранился донныне»⁸. При подготовке музеем «Московский Кремль» в 1999 г. выставки «Сокровища Русских царей» в США возникла необходимость включить в экспозицию детский царский портрет, поэтому в ее состав вошел уже упоминавшийся нами «Портрет Петра I в молодетстве»⁹. Его неясная идентификация не смутила организаторов выставки, чьи мотивации полностью совпали с потребностью заказчиков царских портретов минувших времен иметь и явить зрителям изображение определенного правителя, под имя которого могло быть подведено любое подходящее изображение, использующее парсунную формулу царской репрезентации, которая сама по себе уже воспринималась как авторитетное свидетельство древности и достоверности. На первый, и поэтому поверхностный взгляд, отчуждение имени от изображения в интересующей нас портретной области объясняются чисто бытовыми, житейскими ситуациями. Однако необходимо признать, что указанный феномен является следствием глубоко укорененного в сознании людей способа восприятия такой разновидности портрета, за которым стоят глубинные общекультурные причины этого явления. Его специфику следует искать в сфере бытования, функционирования портретных копий, а затем уже в обусловленных ею характеристиках правителей.

Начавшееся во второй половине XVII в. серийное воспроизведение портретных образцов достигает своего пика в екатерининское царствование и не утрачивает актуальности на всем протяжении существования династии Романовых, со временем переходя к тиражным печатным изданиям (от «Пантеона Российских Государей» Ефрема Филиповского, увидевшего свет в 1805–1810 гг., до «Лицевого изборника дома Романовых», вышедшего в 1913 г.). Постепенно опускаясь в массовую низовую сферу, серийное воспроизведение реализуется в династических лото, календарях, игральных картах и этикетках с изображением российских правителей на спичечных коробках.

В XVIII–XIX вв. создание копийных изображений было обусловлено формированием портретных династических галерей. Украшая императорские резиденции, столичные и провинциальные государственные учреждения, архиерейские палаты, дворцы знати и усадьбы нетитулованного дворянства они выполняли прославительные, мемориальные и генеалогические функции. Массив имеющихся

в современных музейных собраниях портретов подобного рода происходит именно из таких ретроспективных серий, что не всегда принимается во внимание исследователями, имеющими дело с осколками, некогда входившими в цельные и протяженные генеалогические ряды. Рассматривая такой портрет как единичное и самодостаточное художественное произведение, вне его связи с соседствующими портретами, составляющими серию в целом, исследователи невольно оперируют чуждыми этому явлению категориями. Между тем существование такого портрета внутри серийного контекста сообщает ему новые структурные и содержательные качества, которые позволяют выделить его в особый жанр генеалогической персонографии. Для того чтобы выработать новые подходы к изучению серийного портрета, необходимо выявить его внутреннюю природу, осмыслить общекультурные основы этого исторического феномена, который представляет собой особую, специфическую разновидность портретного жанра.

Перед исследователем, обратившимся к данной теме, встает обширный комплекс проблем, решить которые в рамках настоящей статьи невозможно. Поэтому сейчас мы постараемся обозначить только те из них, которые помогут прояснить заявленную тему. Обратимся к двум сериям, сохранившим свой первоначальный состав и местоположение в залах Оружейной палаты. Несмотря на принадлежность к разным видам изобразительного искусства — живописи и скульптуре, эти серии объединяет общность генезиса и образного строя, которые раскрывают универсальную природу заложенной в них программы и способов ее воплощения.

Обе серии были созданы в русле давней и хорошо разработанной в русской культуре традиции. Живописная серия датируется серединой XVIII в. и, согласно архивным документам, поступила в Оружейную палату в 1840 г. из императорской шпалерной мануфактуры, где входящие в ее состав портреты, по-видимому, использовались в качестве картонов — образцов для изготовления гобеленовой портретной серии¹⁰. Начинается серия с изображения князя Рюрика, завершается — портретом императрицы Елизаветы Петровны (ныне утраченным). Из тридцати пяти портретов, в настоящее время составляющих данную серию, тридцать, начиная с князя Рюрика и до царя Михаила Федоровича, принадлежат к разряду «исторических» изображений. И только пять завершающих портретов — Алексея Михайловича, Федора и Ивана Алексеевичей, царицы Наталии Кирилловны и царевны Наталии Алексеевны — повторяют известные

живописные оригиналы. Каждый портрет серии снабжен порядковым номером и заключенным в картуш пояснительным текстом с обозначением имени, титула, датой смерти изображенного лица и краткой исторической аннотацией к его правлению. Образцы, на которые ориентировались создатели этих ретроспективных портретов, по-видимому, восходят к графическим западноевропейским королевским сериям исторических портретов, распространенных в Европе под названием «Ikones» или «Imagines» и широко использовавшихся в русском искусстве XVIII в. при создании гравюрных и медальных портретных родословий российских государей¹¹.

Вторую серию составляют скульптурные мраморные барельефы, выполненные Ф. И. Шубиным и размещенные первоначально (с 1831 г.) в интерьере Оружейной палаты, построенной по проекту И. В. Еготова, а в 1851 г. перенесенные в залы нового музейного здания, возведенного К. А. Тоном¹².

История и обстоятельства создания этой серии в науке хорошо изучены¹³. Как известно, она была выполнена Ф. И. Шубиным по личному заказу Екатерины II в 1774–1775 гг. для построенного по проекту архитектора Ю. М. Фельтена Чесменского дворца под Петербургом. Серия вобрала в себя долгую иконографическую традицию. В основе работы скульптора лежала серия медалей с портретами князей, царей и императоров, созданная в 1768–1772 гг. по программе, разработанной лично императрицей¹⁴ и служившей атласом к «Родословию Краткого Российского летописца» М. В. Ломоносова¹⁵. Изначальным же иконографическим шаблоном, к которому, по мнению исследователей, восходят все последующие портретные серии, существующие в памятниках живописи, графики и декоративно-прикладного искусства, является серия инталей, вырезанных на яшме около 1723 г. по заказу Брюса нюрнбергским мастером Иоганном Доршем¹⁶, в свою очередь, как установила М. И. Максимова¹⁷, опиравшемся на один из выпусков Титулярника 1672 г.¹⁸.

Все, кто так или иначе был причастен к созданию и или изучению династических серий XVIII в. отмечают инвентированный, т. е. вымышленный, условный характер изображений представленных в них правителей. Действительно, их реальный жизненный облик, отнятый, по словам Ломоносова, у потомков «съедающим временем», не получил фиксации в летописях, в которых «внешность человека не выделялась как самостоятельная категория»¹⁹. Что же касается Титулярника, который считается первоисточником

всех последующих серий, то, как нам представляется, связь с помещенными в нем персонами проявляется скорее в семантических аспектах самого типа издания, содержащего прецедентные перечни персоналий, нежели в визуально воспринимаемых индивидуальных чертах изображенных правителей²⁰.

Если серийные княжеские и царские изображения уже в силу своей ретроспективности были лишены коренного признака портрета — сходства с конкретным человеком, то что же составляет образное содержание серии?

Создававшиеся в разных видах искусства генеалогические серии служили целям персонализации национальной истории. Составлявшие их «государственные», как их именовали в архивных документах тех лет, портреты концентрировались в едином культурном пространстве — пространстве власти. Вот как об этом пишет И. Бецкий в своем «Доношении Сенату» в 1762 г.: «У самых древнейших народов, яко у египтян, греков и римлян обычай был память народного могущества и славы их Государей сохранять на будущие роды великолепными... монументами... во изъявление своей благодарности за полученное через них какое либо благополучие... В новейшие времена... политичные и наукам просвещенные народы, следуя сим похвальным примерам яко Франция, Англия и другие европейские государства представляют почти ежегодно новые к подражанию сему примеры... (под монументами Бецкий подразумевает вообще памятники искусства. — В. Ч.). История описывает достопамятные дела прошедших времен и предаёт оные потомству, а монументы бывают наивернейшим тех дел доказательствами...»²¹.

Раскрытая в «Доношении» Бецкого мемориально-прославительная идейная программа, лежащая в основе возникновения исторических памятников, была реализована, в частности, в портретных сериях, находящихся ныне в Кремлевском музее. Живописная серия размещена в основании купола ротонды Коронного зала Оружейной палаты, являвшегося семантическим центром ее дореволюционного экспозиционного ансамбля. Аналогичное место занимали и шубинские барельефы в Чесменском дворце, где они были размещены над живописными портретами западноевропейских монархов, составлявших убранство парадных залов.

Посвящение дворца крупнейшей военной победе екатерининского царствования в Чесменской бухте и местоположение в нем портретов указывает на триумфальный характер замысла шубинских барельефов — так же, как и живописной серии, сообщенный

им посредством сопряжения с дворцовой архитектурой. Однако в живописной серии идея апофеоза — вознесения российских самодержцев под небеса, символизируемые куполом, — раскрывается скорее семантикой самого династического ряда, нежели характеристиками образов отдельных портретов²². Они строятся на шаблонах, устойчивых стереотипах. Но именно эта неразработанность индивидуальных характеристик в данном случае интересна, так как позволяет рассматривать серию как отражение типового, усредненного подхода к подаче генеалогических персон. Стремясь разнообразить заданную самим ритмом рядоположения непрерывную портретную ленту, опоясывающую зал, создатели портретов используют прием варьирования ракурсов, жестов, формы бороды и причесок; комбинируют аксессуары — костюмы, головные уборы, наборы регалий, предметы вооружения, прибегают к возрастной и физиономической градации типов.

Не меньшей художественной выразительностью обладают портреты шубинской серии, в которой скульптор использует те же, что и живописцы, условно-типизированные формулы и способы их дифференциации. Благодаря своему таланту портретиста Шубин создает изображения, многие из которых отличает яркая характерность типов, выразившаяся не только в богатом антураже портретов, но и в их лицах — волевых, мужественных, с крупными и твердыми чертами. Во многих изображениях они восходят к русскому национальному типу. Этому эффекту жизненности в немалой степени способствовала работа с натуры, которую Шубин выбирал из народной среды. Крупный теоретик искусства эпохи классицизма И. Ф. Урванов в посвященном исторической живописи разделе своего «Руководства познания живописи» пишет: «Художник оным занимающийся должен иметь то превосходное ума просвещение, и то отменное искусство каковых от него требует изображение высоких или важных деяний, и сравниться с великими бытописателями (т. е. историками. — В. Ч.) и стихотворцами, прославлявшими дела великих людей, дабы тем вперить в нас добродетели их...»²³. «Историку ж надобно такую натуру приискивать, какого свойства человека потребно ему изобразить; а притом еще надобно часто прибавлять воображением такие черты или части, кои бы яснее показывали потребное для изображения свойство... ибо все требует здесь вымысла, а одной натуры недостаточно»²⁴.

Сформулированный И. Ф. Урвановым метод инвентирования, декларирующий необходимость и право художника на вымысел,

был реализован и в образах правителей из династических портретных серий.

Естественно, в обеих сериях, насчитывающих 58 барельефов и 35 живописных портретов, прослеживается явная повторяемость типов. Оставляя за скобками вопрос об их дефинициях, можно условно разделить шубинские образы правителей на две группы. К первой, начиная с Рюрика, принадлежат правители, представленные в виде победоносных воинов — все они снабжены атрибутами боевой доблести. В этих портретах подчеркнуто активное героическое начало, концентрирующее в их образах ощущение внутренней энергии и эмоциональной динамики. Изображения второй группы — Владимира Святославича, Александра Невского, Всеволода и Игоря Ольговичей, Георгия Всеволодовича и др. — представляют великих строителей земли Русской, которая «расцвела под их мудрым попечением». Они не менее внушительны, чем князья-воины, но в их лицах больше торжественного и величавого покоя. Романовы, представленные в традиционном типе титулярной царской персоны, менее выразительны. Но все портреты, вне зависимости от степени творческого вдохновения скульптора, служат идее презентации власти, которую в полной мере несут в себе и живописные портреты. Преисполненные монаршего достоинства самодержцы гордо демонстрируют перед зрителем бессмертную славу своего имени и высоких титулов, носителями которых они являются. Сочиняя портреты правителей, их создатели воплотили в сериях политическую программу, инспирированную в лице императрицы верховной властью.

Тема власти принадлежит к сквозным темам мировой культуры. Образ вождя-правителя содержит в себе глубокие мифологические пласты универсального содержания, за которым стоит сакрализованная харизматическая реальность исторического бытия богоизбранных правителей. На протяжении тысячелетий ядро этого образа остается неизменным. Каждая историческая эпоха привносит в него свои, соответствующие общественным идеалам модификации и культурные формы. Образ идеального правителя и идеального правления становится главной темой культуры екатерининского царствования. Государственная потребность в обосновании абсолютистского порядка питала обостренный интерес эпохи к теме княжеского и царского родословия²⁵. Прославление отечества в лицах его правителей и героев составляло основное содержание таких панегирических по своей сути видов и форм ли-

тературно-художественного творчества, как медальерное искусство²⁶, торжественная ода, программы на древнерусские сюжеты, составлявшиеся для скульпторов и живописцев²⁷.

Екатерина II, проводившая национально-патриотическую политику, стимулировала и поддерживала интерес деятелей культуры к начальным периодам истории России. Князя из рода Рюрика становятся основными героями множества театральных драм этого времени, написанных Я. Б. Княжнинным, П. А. Плавильщиковым, А. П. Сумароковым, М. В. Ломоносовым²⁸. Отдала дань этому жанру и сама Екатерина, написавшая пьесы «Историческое представление из жизни Рюрика», «Начальное правление Олега» и незаконченную пьесу, героем которой стал князь Игорь. Шубинской серии императрица посвятила сочиненный ею «Разговор портретов и медальонов Чесменского дворца», в котором проводила мысль о превосходстве древних русских князей над европейскими монархами²⁹.

В истолковании образа правителя составители программ для художников и скульпторов, сочинители од и трагедий использовали те же идеологические клише, что и создатели портретных серий. Все они оперировали строго определенным государственной идеологией устойчивым набором идеальных качеств правителя. Показательна трактовка свойств и достоинств правителей, которая содержится в проектах медалей к событиям древней русской истории, составленных лично Екатериной II. Например, в проекте медали на восшествие великого князя Ярополка I Святославовича на княжеский престол в 970 г. императрица дает ему такую характеристику: «Храбр, силен, благонравен, кроток»³⁰. В проекте медали, посвященной князю Святославу, Екатерина подчеркивает воздержание, умеренность князя, «...который славу оружия и честь отечества не иначе употребляет, как к защищению правды или наказание за неправду»³¹. Ею отмечается великодушие князя, который «заслуги награждал щедро»³². Главную задачу правителей императрица видит в достижении и обеспечении благоденствия поданных. Высшей заслугой правления считает процветание общества, при котором «любовь и тишина по всей России»³³. При этом особенное внимание она уделяет мироустроительным, созидательным функциям русских властителей, строивших города, населявших пустыни, привлекавших в Россию «ученых людей, науки, художества и храбрых богатырей отовсюда»³⁴. Славословия князя Владимира I, Екатерина пишет: «Владимир, учиняясь славен в своем народе, привлекал внимание всех окрестных стран, как через могущество

свое, так и наипаче непрерывным счастьем в войне и победами; всякий народ уже искал его доброжелательства, дружбы, и как ближе с ним установить сношение и согласие...»³⁵.

Аналогичным образом строится образ идеального правителя у А. П. Сумарокова. В ответ на вопрос, для чего венчаются цари, устами властителя он возглашает:

Они венчаются для обща блага мира,
Чтоб быть прибежищем вдовы, убога, сира,
Пороки гнати вон и зло искоренять,
За добродетели награду учинять...
И я уже того не позабуду в век,
Что я, хотя и царь, такой же человек³⁶.

Последнее заявление — характерная примета времени. Стремление оживить образ монарха и тем самым достичь его правдоподобия в такой же мере было присуще и создателям серийных портретов XVIII в., сочетавших натуральность в передаче телесной оболочки правителей с идеальной сущностью их образов, служивших для выражения нормативных представлений о природе власти.

Таким компендиумом властной образности и являются династические серии, в которых предстает изобразительная аллегория властных добродетелей. И какой бы мерой художественной самодостаточности ни обладал каждый отдельно взятый портрет, смысл серий раскрывается полностью лишь всей совокупностью составляющих ее персон, призванных выражать идеологию власти и ее зримую мифологию. Серийные портреты соотнесены друг с другом общностью образного содержания. Каждая из персон служит усилению общего впечатления и используется в качестве олицетворения, персонификации различных качеств и свойств идеального правителя, совмещающего в себе «Мудрость», «Силу», «Отвагу», «Справедливость», «Правду», «Милосердие», «Благочестие», «Умеренность» и т. д.³⁷.

Перечисленные качества представляют собой не что иное, как добродетели монарха, его государственные должностные функции, на основе которых осуществляются общественные функции власти. Исследователями культуры XVIII в. не раз отмечалось, что в это время подобный метод аллегорезы занимал ключевые позиции в комплексе панегирических средств, призванных служить прославлению монархического миропорядка, — от адресованных импера-

торам торжественных од и церковных проповедей до живописной и скульптурной декорации триумфальных врат и дворцовых апартаментов, от траурного оформления похорон монарха до сценариев придворных торжеств и программ парадных сервизов. Укажем в этой связи на фронтиспис Пантеона Российских государей Е. Филиповского, в котором император Александр I представлен в окружении аллегоризирующих его власть фигур, смысл которых фокусирует в себе монарх³⁸.

Возвращаясь к нашим сериям, подчеркнем, что их образное содержание имеет вневременной, универсальный характер. Воплощая его в созданных для серий портретах, мастера оперировали нормативными качествами, выбранными из хрестоматийного набора, сложившегося в традиции монархического панегиризма. Сопоставление героев серии по разным граням их достоинств составляло для создателей серий главный прием образной дифференциации типов. Стремясь разнообразить портретный ряд, они варьировали не только костюмы, прически, бороды, типы лиц, но также и разнообразные градации общего образного содержания, которые совмещали с именем того или иного героя серии по воле свободного творческого выбора тех или иных психологических оттенков³⁹.

Такой метод трансперсональной характеристики правителей можно считать коренным свойством династических серий. Метрически и семантически унифицированные и принципиально равнозначные княжеские и царские изображения как бы нанизаны на единый смысловой стержень, воспроизводящий непрерывную преемственность власти и вмещающий в себя полный спектр психологических качеств идеального правителя. В династических сериях создавался сводный суммарный образ властителя, развернутый в последовательной череде сменяющихся поколений российских властителей. При этом отдельные портреты, входящие в анализируемые серии, соотносятся между собой по принципу сопряженности, взаимопроницаемости и взаимозаменяемости образных характеристик. Так как инвентированный портрет в силу вышеназванных причин не имел прочного закрепления за именем, он мог без урона для общего смысла серии передвинуться в строго фиксированном хронологическом ряду. Вследствие перемены места он получал и новое имя.

Таким образом, мы видим, что имя, а не лицо персоны выступает как правомочное средство идентификации ретроспективных портретов. Однако необходимо подчеркнуть, что предложенным методом следует пользоваться с большой осторожностью. Без со-

четания с серьезными архивными изысканиями и иконографическими штудиями он таит в себе опасность серьезных ошибок. Иллюстрацией здесь может служить путаница, допущенная при размещении в залах построенной в середине XIX в. Оружейной палаты барельефов тех правителей, иконография которых была хорошо известна. Число таких ошибок весьма велико. Например, у Святополка Игоревича на голове царская шапка, а в руках скипетр и держава, святой князь Александр Невский изображен в короне, напоминающей западноевропейскую, и без креста, князь Вячеслав Владимирович — с полным набором царских регалий, а венчанный по византийскому обряду Иван Грозный представлен в кафтане и с непокрытой головой. Перепутаны портреты Анны Иоанновны и Екатерины I. В данном случае отмеченные несовпадения имени и иконографии стали следствием демонтажа барельефов в Чесменском дворце и их последующей перевозки в Кремль, при которых портреты правителей лишились своих рам с обозначенными на них именами. Обсуждению этого вопроса посвящено находящееся в архиве Оружейной палаты «Прошение президента Московской дворцовой конторы директору Оружейной палаты», датированное 19 февраля 1851 г. В нем читаем: «...для соображения и определения мест установки в залах Новой Оружейной палаты мраморных барельефов Русских Князей... представить мне мнение Ваше, в каком порядке по истории и натуральной местности полагаете Вы разместить те... барельефы... и как расположить при сих последних надписи»⁴⁰. Из приведенного документа становится ясным, что речь шла о правильности соблюдения хронологического ряда, который отождествлялся с персоналогическим рядом, т. е. с перечнем имен, составляющим несущий каркас династических серий⁴¹.

Действительно, хронология разворачивается в сериях через персоналию, т. е. череду имен, имеющих строгое прикрепление к пронумерованному месту в ряду, а не к лицу изображенного правителя. Поэтому, размышляя над такими основополагающими категориями серийного портрета, как образ, имя и его место, тождественное хронологическому номеру, необходимо иметь в виду, что династические серии прежде всего представляют собой номинативно-нумерологические системы, в которых фиксация исторически значимых звеньев в цепи времени осуществлялась написанными именами правителей, а не их изображенными лицами. Именно такой, по сути вербальный, а не изобразительный принцип номинативной персонализации истории составлял фундамент многочисленных жанро-

вых разновидностей и литературных форм исторической хроники (летописи, родословные росписи, хронографы, Титулярники, Василиологионы и т. д.), на основе которой в русском искусстве развивалась изобразительная генеалогическая персонография. Появившиеся на сравнительно поздних этапах существования государственной официальной историографии портретные династические серии возникли в точке пересечения генеалогии, титулатуры, геральдики и гербовой эмблематики. К изучению этих важных компонентов династических серий, составляющих их исторический контекст и раскрывающих знаковую природу серийных портретов правителей, мы надеемся обратиться в будущих исследованиях.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб., 1889. Т. 4. С. 223.

² Миронов Ал. М. О подлинных и недостоверных портретах царя Михаила Федоровича XVII–XVIII столетий // Старые годы. 1913. Июль–сентябрь. С. 19–20.

³ Инв. № Ж-1945.

⁴ Опись Московской Оружейной палаты. М., 1884. Ч. II. Кн. 3. С. 227.

⁵ См.: Киселева А. Р. О портрете царевича Алексея Алексеевича (?) из собрания Музеев Московского Кремля // Русский исторический портрет. Эпоха парсуны. М., 2004. С. 274–276. Думается, что в случаях невозможности достоверного определения изображенного на портрете лица во главу угла исследования могут быть поставлены архивные поиски, направленные на установление исторической реальности бытования каждого конкретного изображения под теми или иным именами. Зафиксированные, в частности, в описях, надписях на холстах и старых наклейках на подрамниках, они становятся главным фактором номинации портретов. Последний, разумеется, не отменяет ее условного характера. О замещающей функции имени в портретах см.: Вдовин Г. В. Портретное изображение и общество в России XVIII века. Несколько тезисов о функции замещения // Вопросы искусствознания. М., 1994. Вып. 2–3.

⁶ Инв. № Ж-1976.

⁷ История России и дома Романовых в мемуарах современников XVII–XX веков. М., 2000. С. 368.

⁸ Там же.

⁹ Treasures of the Czars from the State Museums of the Moscow Kremlin presented by Florida International Museum St. Petersburg. London, 1995. P. 60.

¹⁰ ОРПГФ Музеев Московского Кремля. Ф. 1. Д. 95. Л. 35; РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 3. Д. 1553. Л. 1–17 об.

¹¹ Об изданиях подобного типа см.: *Portratwerke // Lexikon des gesamten Buchwesens*. Leipzig, 1936–1937. Bd. 3. S. 38–41.

¹² ОРПГФ Музеев Московского Кремля. Ф. 1. Ед. хр. 92. Л. 15; РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 3. Д. 1506.

¹³ Фундаментальное исследование, суммирующее накопленные в науке данные о шубинской портретной серии в ее связях с темой родословия и древнерусской линией в культуре XVIII в., содержится в монографии И. В. Рязанцева. См.: *Рязанцев И. В. Скульптура в России XVIII — начала XIX в.* М., 2003. С. 99–115 (воспроизведения барельефов); С. 503–504. Приложение 16: «„Циклы государей“ Эволюция состава... Как указывает И. В. Рязанцев, в круг памятников, прямо или опосредованно ориентированных на шубинскую серию, входят: «Портретное родословие князей и царей», вырезанное на кости в 1774 г. братом Ф. И. Шубина Яковом Шубиным (ГИМ); костяные пластины, приписываемые то О. Х. Дудину, то самому Ф. И. Шубину (ГРМ); кружка, чьи стенки украшены персонами правителей, О. Х. Дудина 1774 г. (ФГУ ГИКМЗ «Московский Кремль»); гипсовые отливки выполненные с шубинских оригиналов для купольных залов Петровского путевого дворца и Московского Сената.

¹⁴ *Ровинский Д. А.* Указ. соч. Т. 4. Приложения. Стб. 220; *Максимова М. И.* Портреты русских царей и государей работы разчика Иоганна Дорша // Государственный Эрмитаж. Л., 1926. Сб. III. С. 133–149.

¹⁵ *Щукина Е. С.* Ломоносов и русское медальерное искусство // Ломоносов: Сб. статей и материалов. М., Л., 1960. Вып. IV. С. 252–258.

¹⁶ Новейшее исследование данной темы см.: *Каган Ю. О.* Еще раз о Доршевой серии портретов русских князей и царей. Историографический аспект и новые материалы // Государственный Эрмитаж. Из истории петровских коллекций. Сборник научных трудов. Памяти Н. В. Калязиной. СПб., 2000. С. 27–65.

¹⁷ *Максимова М. И.* Указ соч. С. 146.

¹⁸ По справедливому предположению Ю. О. Каган, в распоряжение И. Дорша, вероятнее всего, был предоставлен не сам богато иллюминированный список Титулярника, а прориси входящих в его состав портретов. См.: *Каган Ю. О.* Указ соч. С. 53–54.

¹⁹ *Демин А. С.* О типе литературного творчества создателей «Повести временных лет» // Герменевтика древнерусской литературы. М., 2000. Сб. 10. С. 26.

²⁰ Данное суждение может быть подкреплено этимологией понятия титул. В переводе с латинского «*Titulus*» означает «имя», «название», «наименование», откуда и происходит «титул» правителя как государственная форма его официального именованя. Таким образом, «Титулярники» можно рассматривать как сборники государственных имен русских правителей.

²¹ Цит. по: *Рязанцев И. В.* Русская скульптура XVIII века. М., 1994. С. 226.

²² Тема апофеоза российских правителей в Коронном зале Оружейной палаты рассматривается в статье автора: Светская живопись в Оружейной палате XIX в. и ее роль в формировании программы дворцового музея // Сокровищница России. Страницы исторической биографии музеев Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 2002. Вып. XIV.

²³ *Урванов И. Ф.* Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И. У. СПб., 1793. С. 36–37.

²⁴ Там же С. 48–49.

²⁵ На обширнейшем материале искусства XVIII в. эта тема исследуется в книге И. В. Рязанцева.

²⁶ *Гаврилова Л. М.* Русская историческая мысль и медальерное искусство в эпоху Екатерины II. СПб., 2000.

²⁷ См.: *Рязанцев И. В.* Указ соч. Гл. II. Программность и программы. С. 58–128. Прил. 3. С. 457–478.

²⁸ История русской драматургии. XVII — первая половина XIX в. Л., 1982.

²⁹ Разговор портретов. Екатерина Великая про своих царственных предшественников и современных ей государей. Чесменский дворец // Русский архив. 1907. Кн. 2. С. 526.

³⁰ Цит. по: *Гаврилова Л. М.* Русская историческая мысль и медальерное искусство в эпоху Екатерины. II. С. 213.

³¹ Там же. С. 218.

³² Там же.

³³ Там же. С. 213.

³⁴ Там же. С. 218.

³⁵ Там же. С. 218. Исползованные императрицей архетипические черты правителя входят в универсальный мировой фонд властной образности. Из него черпались и летописные характеристики русских властителей, на которые ориентировалась Екатерина I. Аналогичный княжеский идеал предстает и в летописи рубежа XIII–XIV вв.: «Сии бо государи рода Владимира Святославича... Бяше родом христоролюбивыи, благолюбивыи, лицом красны, очима светлы, взором грозны, паче меры храбры, сердцем легки, к боярам ласковы, к приеждим приветливы, к церквам прилежны, на пиrowанье тщивы, ратному делу велми искусны, к братье своей и ко их посолникам величавы. Мужествен ум имейше, в правде-истине пребыва-ста, чистоту душевную и телесную без порока соблюдаста... Ратным во бранех страшнаа ивляшеся, многия враги, встаючи на них, победаша, и во всех странах славна имя имяща... Государский сан держа, а посту и молитве прилежаста... честь и славу от всего мира приимаста...» (Цит. по: *Лихачев Д. С.* Повести о Николе Заразском. (Тексты) // Труды Отдела

Древнерусской литературы (ОДРЛ) Института русской литературы АН СССР. Л., 1949. Т. VII. С. 300–301.) Создатель Чудовского церковно-исторического справочника конца XVII в. дает следующую характеристику Ивану Грозному: «На супротивныя искусен», мужествен, владеет конем и оружием, храбр, вражеские страны «устраши и покори», «бысть же и в словесной премудрости ритор, естествословесен и смышлением быстроумен», «радел о Боге». В его царстве «народ веселием ликоваху» и во всей «Русские земли державе была народом живущим на ней великая радость». (Цит. по: *Богданов А. П.* Летописец и историк конца XVII века. Очерки исторической мысли переходного времени. М., 1994. С. 55.)

³⁶ *Сумароков А. П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. М., 1787–1788. С. 386–387.

³⁷ Репрезентация власти посредством аллегорических фигур, фокусирующихся в образе верховного владыки, восходит к сакральным образцам божественных номинаций и генетически связана с христологическими топосами. См. об этом: *Чубинская В. Г.* Speculum et saeculum. Живописная рама рубежа XVII–XVIII вв. к иконе «Богоматерь Донская» и ее историко-культурные смыслы // Вопросы искусствознания. (1997. № 1) М., 1998.

³⁸ *Филипповский Е.* Краткое историческое и хронологическое описание жизни и деяний Великих князей Российских, царей, императоров и их пресветлейших супруг и детей изображением гравированных их портретов. Пантеон Российских Государей. М., 1805–1807.

³⁹ Названный прием заключен в самом существе понятия «Inventio». Обычно это слово переводится как «изобретение», «замысел». В риторической традиции, выработавшей данное понятие, акцентируется категория «variete» — «разнообразия», обуславливающая процесс «выбора», «поиска», в рамках которого реализуется метод психологического интонирования типов правителей в династических сериях. См. об этом: *Баткин Л. М.* Странности ренессансной идеи «подражания» древним. «Imitatio» или «Inventio» // Античность в культуре и искусстве последующих веков. М., 1984. С. 88–89; 96–97.

⁴⁰ ОРПГФ Музеев Московского Кремля. Ф. 1. Оп. 1. Д. 92. Л. 66–66 об. В данном документе речь идет о размещении не только медальонов шубинской серии в залах Оружейной палаты, но и живописных портретов в ее Коронном зале.

⁴¹ Восстановление «правильного» порядка размещения шубинских медальонов теоретически можно мыслить лишь как приведение последних в соответствие с нумерацией и номинацией портретов указанной медальной серии.

«Что ему Гекуба... Что он Гекубе...»

К актерской профессии относились двойственно на протяжении всей истории существования театра. Священный восторг и трепет древнегреческого зрителя сменились пренебрежительным взглядом патриция на раба-развлекателя, потешника в театрах Древнего Рима. Впрочем, уже в римской Античности, если актер не брал деньги за свои представления, а выходил на сцену из-за любви к искусству, бескорыстно, его дар оценивался иначе. Цицерон посвятил одну из своих речей великому Росцию. Его игра вдохновляла всех, от плебеев до римских императоров, которые, в свою очередь, сами питали неодолимую страсть к лицедейству. От раба до императора — такова амплитуда отношения к актерству в Античности.

Как эстафету восприняла эту двойственность европейская культура. Бесконечные буллы и проклятия, запреты на присутствие на «бесовских игрищах» добрых прихожан, отказ хоронить актеров и их детей в освященной земле, с одной стороны. С другой — рождение церковного театра в Средние века, священник, изображавший Всевышнего в мистериальных действиях, неистовство веры участников мистерии, однажды убивших насмерть своего коллегу, исполнителя роли Иуды. Для истинно правоверного христианина лицедейство и лицемерие — почти одно и то же. Лицедейство — грех. Ведь на последнем суде душа каждого должна будет оценена по делам своим. А сколько душ у лицедея?

«Бог дал вам одно лицо, а вы себе делаете другое; вы приплясываете, вы подпрыгиваете, и щебечете, и даете прозвища божьим созданиям, и хотите, чтобы ваше беспутство принимали за неведение»¹. Суровость Гамлета по отношению к Офелии была бы понятна, если бы в ней была последовательность. Но в следующей же сцене Гамлет дает вот такое великолепное, профессионально точное наставление актерам: «...в смерче страсти вы должны усвоить и соблюдать

меру, которая придавала бы ей мягкость... пусть ваше собственное разумение будет вашим наставником; соблюдайте действие с речью, речь с действием; причем особенно наблюдайте, чтобы не переступить простоты природы; ибо все, что так преувеличенно, противно назначению лицедейства, чья цель как прежде, так и теперь была и есть — держать как бы зеркало перед природой: являть добродетели ее же черты, спеси — ее же облик, а всякому веку и сословию — его подобие и отпечаток. Если это переступить или же этого не достигнуть, то хотя невежду это и рассмешит. Однако же ценитель будет огорчен; а его суждение, как вы и сами согласитесь, должно перевешивать целый театр прочих»².

К словам Гамлета, строго говоря, добавить нечего и по сей день. Он дал формулировку сути лицедейства. Но оригинальные шекспировские тексты в континентальной Европе стали известны только в XVIII в. Потому следующим шагом в постижении актерства стали труды теоретиков и практиков классицистов. Примечательно, что особых разногласий о природе актера у этих, казалось, разнящихся эпох не возникает.

Самые точные слова об актерской профессии, сказанные классицизмом, принадлежат, конечно, Мольеру, первому актеру королевства: «Пусть каждый из вас постарается уловить самое характерное в своей роли и представит себе, что он и есть тот, кого он изображает»³. И далее Мольер делает важное и полезное для теоретиков актерского искусства XX в. замечание: «Я вам раскрываю все эти характеры для того, чтобы они запечатлелись в вашем воображении». Воображение — не только способность души, но главный инструмент актера, который помогает ему стать другим лицом, собственно лицедействовать.

Сам Мольер владел этим инструментом виртуозно, о чем писали видевшие его и на сцене, и в жизни: «Своим правдивым изображением чувств, пониманием выражений и всеми тонкостями искусства он так восхищал зрителей, что они больше не отличали изображенного им персонажа от игравшего ее актера»⁴. Артист и роль сливались! «Человек и дьявол вместе!»⁵, — с раздражением писал о Мольере некий сьер де Рошмон в 1665 г. Не случайно прах Мольера в течение недели не могли предать земле из-за того, что Великий Лицедей не подписал отречения от актерского ремесла. А ведь умер Мольер уже после того, как Людовик XIV подписал эдикт о снятии бесчестия с актерской профессии. «Двойной стандарт» в отношении актерской профессии несмотря ни на что сохранялся. Прах Мольера

был предан земле лишь после вмешательства в эту историю самого короля. Но что было бы, если Людовик сам не был одержим страстью к актерству, которая утолялась в комедиях и балетах?

Даже в эпоху Просвещения самая тогда просвещенная страна, Франция, продолжала удивлять мир своим странным отношением к актерам. В 1730 г. вся образованная Европа обсуждала скандал вокруг таинственной смерти Адриенны Лекувьер, звезды Комеди Франсез. Она умерла внезапно. По упорно циркулировавшим в Париже слухам, актриса была отравлена светской соперницей. Церковь категорически отказалась предавать освященной земле тело презренной лицедейки, и его в сумерках зарыли наспех на городском пустыре на берегу Сены, засыпав негашеной известью. Какие только громы и молнии не метали великие просветители по этому поводу! Вольтер громогласно стыдил Францию, где прах великой актрисы выбрасывают на помойку, в то время как в античной Греции в ее честь возводили бы алтари! Долго помнили в Комеди Франсез это чудовищное оскорбление, и в годы Великой Французской революции актеры обратились к правительству с просьбой о помощи в перезахоронении праха великой актрисы. Но могилу найти уже не удалось. Самое примечательное, что разыгралась вся эта драма в той стране, в которой был создан первый государственный театр в Европе — Комеди Франсез, и тогда, когда началось изучение природы актерской профессии — в эпоху Просвещения.

Интерес к актерской профессии у просветителей был последовательным и разносторонним. Изучая природу человека, они значительно обогатили понимание природы актерского творчества. Именно в XVIII в. началась длительная дискуссия о том, что же преобладает в природе актерской игры — чувство или разум. В нее оказались вовлечены не только актеры и драматурги, но философы-просветители и даже отцы церкви.

Такой интерес к актерской профессии был обусловлен вовсе не страстью эпохи к лицедейству. Размышляя о природе «естественного» человека, просветители за экспериментальную единицу взяли актера и принципы его поведения на сцене, что давало им возможность исследовать «механизм» просвещения человека. К тому же, изучая соотношение чувства и разума на примере актера, просветители снимали покров тайны с этой «дьявольской» профессии. Ведь театр они рассматривали как один из наиболее эффективных способов воспитания зрителя. Не случайно именно в XVIII в. театры европейских стран приобретают статус государственных.

В 1727 г. в Мюнхене вышло в свет сочинение отца иезуитского ордена, деятеля школьного театра, Франциска Ланга. Вот как святой отец формулирует задачу ученика-актера: «Основание и задача сценической игры заключается в том, чтобы возбудить в слушателях эффект, который имеет в виду хорег, вообще необходимо, чтобы актер на сцене хорошо понимал мысль поэта, интенсивно возбуждал в себе то же душевное состояние и своими душевными переживаниями, словами и всей своей игрой его возможно сильно выражал»⁶. В следующем году в Лондоне, а через десять лет, в 1738 г., в Париже появятся сочинения знаменитого итальянского актера Луиджи Риккобони⁷, в которых он последовательно будет развивать мысль, что без подлинных чувств, которые рождаются у актера во время действия спектакля, не может быть подлинного актерского искусства. Этой точке зрения на актерство будет противостоять множество других, представленных в сочинениях, созданных в эпоху Просвещения. Их авторы будут настаивать на приоритете разума, на холодном мастерстве, ремесле, без которого невозможно актерское искусство.

В 1747 г. в Париже вышел труд, полностью посвященный изучению актерского ремесла. Ремон де Сент-Альбин⁸ в своем сочинении «Актер» начал исследование природы актерского мастерства, системы соотношения жизненной эмоции и эмоции сценической, возникающей у актера по ходу действия спектакля. Точно уловив разницу между ними, Ремон де Сент-Альбин справедливо указывает на то, что сценическая эмоция управляется разумом актера. Просветители подошли вплотную к этой неуловимой двойственности, которая по-прежнему оставалась загадочной для стороннего глаза.

«Гаррик просовывает голову между двумя створками двери, и в течение четырех или пяти секунд его лицо, — изумлялся Дидро⁹, — последовательно переходит от безумной радости к радости тихой, от этой радости — к спокойствию, от спокойствия — к изумлению, от удивления — к печали, от печали — к унынию, от уныния — к ужасу, от ужаса к отвращению, затем с этой последней ступени он последовательно возвращается к той, с которой он начал. Могла ли его душа пережить все эти ощущения, пережить в соответствии с игрой лица, эту своеобразную гамму чувств? <...> Я совершенно не верю этому...» Труд Дидро «Парадокс об актере» венчает эту длительную дискуссию эпохи Просвещения. Кстати, «Парадокс» остается единственным произведением, которое и по сей день изучается и анализируется практиками театра.

Размышляя о чудовищной двойственности актерского ремесла, Дидро строит свое сочинение в форме диалога, типичной для литературы XVIII в. Но именно эта форма позволила ему сталкивать полярные точки зрения на природу актерской игры, а затем обнаружить вопиющие противоречия существа актерского творчества. Спор о том, что преобладает в игре актера — разум или чувство, — бесконечен и неразрешим. В этом, пожалуй, и кроется парадокс «Парадокса». Но некоторые мысли Дидро о природе актерского творчества станут весьма плодотворными для последующих эпох. К примеру, «душа великого актера состоит из той тончайшей субстанции... которая ни холодна, ни тепла, ни легка, которая не приемлет определенной формы, но в равной степени способна принять любую форму, не сохраняя никакой...»¹⁰.

Размышляя о сущности актерского преображения в образ, Дидро вводит понятие «видения», которое в дальнейшем будет глубоко и подробно разрабатывать К. С. Станиславский. «Когда актриса поднялась на высоту созданного ее воображением видения, тогда она владеет собой, тогда она уже спокойно повторяет себя. Подобно тому, как мы видим это иногда во сне, голова ее касается облаков, руки распростерты до обоих краев горизонта; она видит себя душой какого-то громадного, облекающего ее существа; ее занятия сосредоточили ее в себе. Небрежно, вытянувшись в кресле, скрестив руки, закрыв глаза, недвижимая, она может, следя в памяти за своим видением, слышать себя, видеть, судить себя, угадывать, какое она будет производить впечатление. В эти мгновения она двойственна: маленькая Клэрон и великая Агриппина»¹¹. Дидро считал актрису Комеди Франсез Ипполиту Клэрон лучшей исполнительницей роли Агриппины в трагедии «Британник» Ж. Расина.

Дидро вплотную приблизился к пониманию природы актерской двойственности. Но сам он так и не смог освободиться от парадоксального отношения к актеру, полагая, что «у актеров нет определенного характера потому, что, изображая самые различные, они утрачивают тот, какой им дала природа, и делаются лицемерами». Более того, Дидро искренне считал, что становиться актерами людей заставляет «недостаток образования, нищета и распутство»¹². Стоит заметить, что и сегодня оценка актерского ремесла мало изменилась, пожалуй, к словам Дидро ироничный современник мог бы добавить «и тщеславие».

Природа этого двойственного отношения к актеру коренится в самой сути, в той страшной игре, в которую пускается актер, когда

Я становится не-Я, когда личность актера на глазах у публики трансформируется в личину, и начинается опасная бесконечная и захватывающая игра между реальностью и явью. Эта игра всегда увлекает и пугает зрителя, для которого актер становится порою «не-человеком», «другим», что манит и пугает одновременно.

«Странная, непостижимая вещь природа гениального артиста: странное, непостижимое слияние постоянного огненного вдохновения с расчетливым умением не пропустить ни одного полутона, полштриха. <...> это дается и давалось натурам, подобным Сальвини и Мочалову, — проникнуть мудрено. Думаю только, что это дается только постоянством вдохновения, целостным, подлым душевным слиянием с жизнью представляемого лица. Вырабатывается долгой думою. Но не придумывается, ибо дума поэта или артиста есть нечто вроде физиологического процесса, и наконец захватывает всего человека! <...>. Слово „расчетливое умение“ употребляю я только за недостатком другого. В такой игре расчета в смысле составления физиономии перед зеркалом, придумывания и заучивания интонаций быть не может»¹³. Апполон Григорьев, вдохновленный игрой великого итальянского трагика Томмазо Сальвини, очень точно передал двойственную природу гениального актера.

Об этой раздвоенности, как об уже известном факте, рассуждали актеры и в XIX, и в XX в. «Когда актер создает портрет — другими словами, свою роль — он прежде всего путем внимательного и многократного чтения должен проникнуть в намерения автора, выяснить значение действующего лица, его верность истине, воспроизвести его по собственному замыслу и, наконец, увидеть его таким, каким он должен быть. С этого момента модель готова... Итак, сначала глубокое и внимательное изучение характера; потом первое „я“ создает силой воображения образ, а второе „я“ воспроизводит его в соответствии с характером — такова творческая задача актера», — писал один из последних великих актеров, принадлежавших уходящему «актерскому» XIX в., Б.-К. Коклен¹⁴.

XX век, век режиссерского театра, никогда не был склонен мистифицировать природу актера. Напротив, режиссерами-практиками она тщательно изучалась — ведь в зависимости от того, как выстраиваются взаимоотношения актера со своим персонажем, формируются различные типы театров, разные языки театральных постановок.

Путь от Я к не-Я в спектакле, являющемся отражением жизни в формах самой жизни, был подробно изучен и оформлен в систему

К. С. Станиславским¹⁵. На сегодняшний день это единственная строго обоснованная научная система, позволяющая актеру совершенствовать свое мастерство в процессе перевоплощения в образ.

В «Работе актера над собой» К. С. Станиславский очень точно определяет суть системы: «...наша главная задача не только в том, чтобы изображать жизнь роли в ее внешнем проявлении, но главным образом в том, чтобы создавать на сцене внутреннюю жизнь изображаемого лица и всей пьесы, приспособляя к этой чужой жизни свои собственные человеческие чувства, отдавая ей все органические элементы собственной души». И далее подчеркивает самое главное: «...мы прежде всего думаем о внутренней стороне роли, то есть о ее психической жизни, создающейся с помощью внутреннего процесса переживания. Он является главным моментом творчества и первой заботой артиста. Надо переживать роль, то есть испытывать аналогичные с ней чувства, каждый раз и при каждом ее повторении»¹⁶.

В основных чертах в работе актера по системе можно выделить следующие этапы: вначале актер подробно изучает своего персонажа: через его словесную характеристику, через его действия и оценки других персонажей, заданные драматургом. Затем с помощью фантазии актер создает подробный образ своего героя, учитывая черты его характера, его внешний облик. Для этого актер осваивает технику, которую Станиславский называл «внутренним видением роли». В этом ему помогает воображение и переживание, которые, в свою очередь, будят аффективную память, заимствующую из области подсознания элементы когда-то испытанных им чувств, они по-новому организуются в возникающие в воображении актера образы. Существует множество различных психотехнических приемов, подталкивающих воображение актера, и в конце концов образ становится для актера таким знакомым и ясным, что сама его природа начинает осваивать этот образ не только психически, но и физически.

Целью актерского творчества оказывается создание живого образа, или, как называл его Станиславский, «артистороли», поясняя: «Это то живое, органическое существо, которое только одно и может родиться по неисповедимым законам самой природы от слияния духовных, телесных органических элементов человека-роли и человека-артиста»¹⁷. Двигаясь от сознательного к бессознательному, актер, работающий по системе, в идеале должен прийти к «полному духовному и внешнему перевоплощению»¹⁸.

Последовательно выстроенная Станиславским система перевоплощения артиста в роль — это азбука актерской профессии, в которой проблема двойственности актерского ремесла впервые объяснена. Станиславский сформулировал законы актерского творчества, опираясь на которые режиссеры XX в. возводили свои собственные театральные школы.

Из системы Станиславского, как из некоего мощного корня, стали разрастаться все новые и новые театральные виды на европейской сцене XX в. В России сразу же за Станиславским пришло молодое поколение режиссеров новаторов. Одни, как Мейерхольд, противопоставляли себя патриарху; другие развивали идеи учителя, формируя оригинальную театральную эстетику, как Вахтангов; третьи, в полемике осваивая систему, в конце концов превращались в ее яростных апологетов. Зарубежные гастроли Московского Художественного театра и до, и после революции познакомили мир с Системой. Это происходило как раз, когда европейская культура искала путей для преодоления стены отчуждения человека от жизни, человека от самого себя. Театр, вбирающий в себя элементы языков всех видов искусства, оказался на перекрестке этих исканий.

Эпический театр Б. Брехта и театр жестокости А. Арто — таковы полюса этих поисков. И, конечно же, одной из центральных позиций в формирующихся типах театра снова оказывается система взаимоотношений актера и роли.

В эпическом театре, который призван «внушить зрителю аналитическое, критическое отношение к изображаемым событиям»¹⁹, Брехт стремился усилить отчуждение актера и зрителя, заставить зрителя каждую минуту помнить, что перед ним всего лишь театральное представление, в котором нет ничего «гипнотически» воздействующего на зал. Для этого Брехт предлагал актеру использовать технику «эффекта отчуждения». При этом система Станиславского оказывается одним из первых этапов работы актера над ролью, когда он лишь знакомится со своим персонажем. В дальнейшем «актер не допускает на сцене *полного перевоплощения* в изображаемый персонаж. Он не Лир, не Гарпагон, не Швейк, он этих людей *показывает*. Он передает их высказывания со всей возможной естественностью, он изображает их манеру поведения, насколько ему позволяет его знание людей, но он отнюдь не пытается внушить себе (а тем самым и другим), что он целиком перевоплотился»²⁰. Касаясь природы двойственности актерского твор-

чества, Брехт пишет: «Артисту трудно, а подчас и мучительно вызывать в себе каждый вечер определенные эмоции и настроения; проще изобразить внешние признаки, которые сопровождают эти эмоции и указывают на них. <...> Действие „эффекта отчуждения“ проявляется не как отсутствие эмоций вообще, а как эмоции, которые вовсе не обязаны совпадать с эмоциями изображаемого персонажа»²¹.

Свой «эффект отчуждения» Брехт обнаруживает в истории театра, отыскивая его признаки в античных постановках, в спектаклях комедии дель арте, в формах традиционных восточных театров. Сам предмет Брехтом описан вполне обстоятельно и подробно, но пути достижения эффекта отчуждения, теории актерской техники Брехт так и не успел создать.

В этом смысле еще меньше повезло изучению актерской техники в системе театра жестокости Антонена Арто.

В отличие от Брехта, Арто чистый теоретик, философ театра. В своей статье «Театр и жестокость» он выносит жесткий приговор современному театру: «Идея театра утрачена. И по мере того, как театр все более ограничивается проникновением в святая святых каких-то жалких марионеток, где публика должна довольствоваться ролью соглядатая, вполне естественно, что элита от него отворачивается, а большая часть зрителей отправляется в кино, мюзик-холл или в цирк на поиски яростных удовольствий, содержание которых никогда не обманет»²². Арто считал, что психологический театр, который он возводит к Расину, отучил зрителя от непосредственного живого действия, которое отличает настоящий театр. Эту особенность психологического театра до исчерпывающего выражения довел кинематограф, который воспроизводит жизнь, «отфильтрованную машиной», удерживая «нас в состоянии бесцельного оцепенения, поглотившего все наши способности»²³.

Театр, которого жаждет Арто, — это театр «который, опрокидывая все наши представления, вдохнул бы в нас страстный магнетизм образов и в конечном счете действовал бы как некая терапия души, влияние которой трудно забыть»²⁴.

Проблемы актерской техники рассматривались Арто в связи с его генеральной концепцией театра жестокости. Он мечтал создать театр, который не копирует действительность, не обозначает ее в символах, а сам оказывается подлинной реальностью. Арто настаивал на таком театре, «когда зритель на спектакле пытается найти собственную реальность», а режиссер, в свою очередь, должен

«дать возможность этому зрителю отождествить себя со спектаклем — дыхание за дыханием, миг за мигом»²⁵.

Уничтожить отчуждение между зрителем и актером, по Арто, можно лишь заставив актера подлинно, «вживую» существовать на сцене. Пренебрегая словом, которое всегда рождается в конце мысли, считая, что движение жизни в человеке завершается в момент произнесения слова, Арто уподобляет актера приговоренному к смертной казни через сожжение, когда, сгорая в пламени, он будет посылать зрителю знаки. Называя актера «атлетом сердца», Арто уверен, что любая эмоция имеет органические корни. «Только возвращая эмоцию в свое тело, актер поддерживает величину ее накала. Знать заранее точки тела, которые надо задеть, значит свергнуть зрителя в магический транс. От этих драгоценных познаний поэзия театра уже давно отлучена»²⁶, — считает Арто. В статьях Арто всполохами рождаются гениальные идеи о путях развития театра. Его театральные прозрения лишены конкретности, что позволяет многим режиссерам фантазировать, ссылаясь на Арто, из-за чего порою возникает невероятная путаница.

Ближе всех к практическому воплощению жестокого театра подошел блестящий режиссер второй половины XX в. Ежи Гротовский. Основательно усвоив систему Станиславского, он пришел к идее, что театр является метафизической силой лишь в том случае, если существование актеров и зрителей в процессе спектакля действительно преобразуется. Театр становится чем-то вроде обряда, ритуала, в котором актер берет на себя функцию жреца. «Актер публично совершает акт провокации по отношению к другим путем провокации по отношению к самому себе; если он выходит за пределы своей повседневной маски и через эксцесс, через профанацию. Через недопустимое святотатство пытается добраться до подлинной правды о самом себе, то он дает возможность возникнуть подобному процессу и в зрителе. С того момента, когда он перестанет демонстрировать свое тело, набивая ему цену, когда освобождает его от впечатления сопротивления по отношению к духовным импульсам, когда он сжигает его, когда как бы его уничтожает — с того момента он уже не торгует своим организмом, а приносит его в жертву, и, повторяя жертвенный жест во имя искупления, достигает состояния близкого к святости»²⁷.

В идеях Е. Гротовского парадоксальным образом преломляются многие театральные открытия XX в. Причем если раньше, изучая природу двойственности актера, театральные практики шли от

личности актера к создаваемому образу, то Гротовский эту ситуацию радикально переворачивает: «актер должен манипулировать сценическим образом, как скальпелем, для препарирования собственной индивидуальности»²⁸.

В конце XX в. различные, еще вчера казавшиеся незыблемыми полюса театрального мира обрели подвижность, и картина театрального мира невероятно усложнилась. Возможно, мы присутствуем при рождении элементов нового театрального языка, но каким бы он ни был, с уверенностью можно сказать, что двойственная природа актера сохранится и в нем. И для зрителя по-прежнему останутся загадкой слезы рыдающего актера:

И все из-за чего?
Из-за Гекубы! Что ему Гекуба,
Что он Гекубе, чтоб о ней рыдать?

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Шекспир У. Гамлет // Шекспир У. Трагедии. М., 1981. С. 53.

² Там же. С. 55.

³ Мольер Ж. Б. Версальский экспромт // Мольер Ж. Б. Полное собрание сочинений. В 3 т. М., 1985. Т. 1. С. 566.

⁴ Lettres au Mercure sur Molière, sa vie, ses œuvres et les comédiens de son temps, publiées avec une notice et des notes par G. Monval. Paris, 1740. P. 58.

⁵ Цит по: Mongredien G. Recueil des texts et des documents du XVII siècle relatifs à Molière. Paris, 1965. V. 2. P. 238.

⁶ Цит. по: Старинный спектакль в России. Л., 1928. С. 132.

⁷ Riccoboni L. Dell'arte rappresentativa. Londra, 1728; Riccoboni L. Pensée sur la déclamation. Paris, 1738.

⁸ Remond de Sainte-Albine. Le Comédien. Paris, 1747.

⁹ Дидро Д. Парадокс об актере. Л.; М., 1938. С. 66.

¹⁰ Там же. С. 86.

¹¹ Там же. С. 46.

¹² Там же. С. 89.

¹³ Григорьев Ан. Великий трагик // Григорьев Ан. Воспоминания. М.; Л., 1930. С. 286.

¹⁴ Коклен Б.-К. Искусство актера. Л.; М., 1937. С. 24–25.

¹⁵ Основные положения системы изложены в трудах Станиславского «Работа актера над собой» и «Работа актера над ролью».

¹⁶ Станиславский К. С. Работа актера над собой. М., 1985. Ч. 1. С. 24–25.

¹⁷ Станиславский К. С. Собрание сочинений. М., 1957. Т. 6. С. 81.

¹⁸ Станиславский К. С. Статьи. Режиссерские беседы. Письма. М., 1953. С. 448.

¹⁹ Брехт Б. О театре. М., 1960. С. 143.

²⁰ Там же. С. 145.

²¹ Там же. С. 234.

²² Арто А. Театр и жестокость // Как всегда — об авангарде. М., 1992. С. 65.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ Арто А. Чувственный атлетизм // Арто А. Театр и его двойник. СПб., 2000. С. 227.

²⁶ Там же. С. 227.

²⁷ Гротовский Е. От бедного театра к искусству проводнику. М., 2003. С. 68–69.

²⁸ Там же. С. 71.

Научное издание

Культура сквозь призму идентичности

Издательство «Индрик»

Корректор *М. В. Архиреев*
Оригинал-макет *И. В. Заика*

Исключительное право оптовой реализации книг издательства «Индрик»
принадлежит книжной галерее «Нина»
www.kniginina.ru
тел./факс: (495) 959-21-03

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book outside Russia
and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications may be ordered by
e-mail: nina_dom@mtu-net.ru
or by tel./fax: +7 495 959-21-03

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции (ОКП) — 95 3800 5

ЛР № 070644, выдан 19 декабря 1997 г.

Формат 60×90¹/₁₆. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная.

26,5 п. л. Тираж 500 экз. Заказ № 4313

Отпечатано с оригинал-макета
в ППП «Типография „Наука“»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., д. 6

Библиотека Института славяноведения