

Российская академия наук
Институт славяноведения и балканистики
Отдел истории культуры

Л. Н. Виноградова

Т. М. Николаева

А. М. Ранчин

О. Ю. Тарасов

Р. В. Непомнящая

Г. П. Мельников

Л. А. Софронова

В. В. Мочалова

И. И. Свирида

Ежи Малиновский

Д. С. Прокофьева

Н. А. Богомолова

Н. В. Шведова

В. В. Николаенко

А. А. Гугнин

Н. В. Злыднева

А. В. Михайлов

Н. М. Филатова

Л. Н. Титова

В. И. Злыднев

Г. Д. Гачев

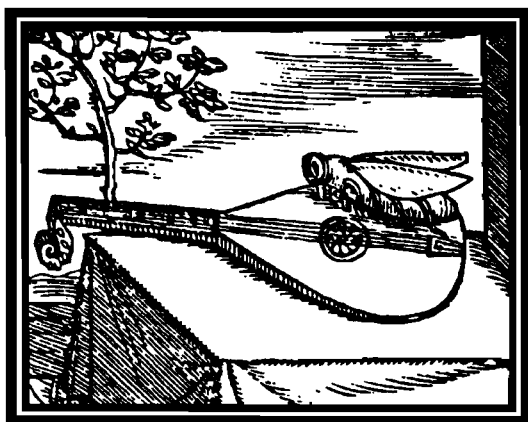
В. И. Шеремет

Человек в контексте культуры Славянский мир

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИНДРИК»
Москва 1995



Библиотека
Института славяноведения и балканистики



Отдел истории культуры

Российская академия наук
Институт славяноведения и балканистики

Человек
в контексте культуры
Славянский мир

 ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИНДРИК»
Москва 1995

Ответственный редактор

доктор исторических наук

И. И. Свирида

Издание осуществлено при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда

**Человек в контексте культуры. Славянский мир / Отв.
Ч-39 редактор И. И. Свирида. — М.: Издательство «Индрик»,
1995. — 240 стр. — (Институт славяноведения и балканистики
РАН.)**

ISBN 5-85759-020-5

Книга «Человек в контексте культуры. Славянский мир» посвящена одной из важнейших проблем современных гуманитарных наук — проблеме человеческой личности. Главной особенностью данного исследования, осуществленного усилиями отечественных и зарубежных ученых, является комплексный историко-культурный подход, который позволяет понять Человека в широком контексте исторического процесса, в многообразии его историко-культурных функций. Предметом внимания авторов являются представления о месте человека в картине мира и его положение в мире реальном, очерчивается модель личности, вырабатываемая на протяжении различных эпох — от средневековья до русского авангарда, анализируется образ человека в народной культуре, христианском сознании, художественном творчестве. Исследование ведется преимущественно на материале славянских культур.

Книга предназначена для историков культуры, филологов, историков, искусствоведов, гуманитариев широкого профиля, интересующихся проблемами культуры славянских народов.

ББК 71. 0я43

ISBN 5-85759-020-5

© Коллектив авторов, 1995

© Оформление. Издательство «Индрик», 1995

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение. <i>И. И. Свирида</i> . Человек в контексте культуры.....	7
--	---

В КРУГУ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ И ХРИСТИАНСКОГО ИДЕАЛА

<i>Л. Н. Виноградова</i> . Человек/нечеловек в народных представлениях.....	17
<i>Т. М. Николаева</i> . Человек и город (еще раз о «двоеверии» в «Слове о полку Игореве»)	27
<i>А. М. Ранчин</i> . Князь-страстотерпец в славянской агиографии.....	39
<i>О. Ю. Тарасов</i> . Сакрализация иконописца в русской традиции.....	53
<i>Р. В. Непомнящая</i> . Образ идеального правителя в «Vita Caroli» Карла IV.....	65
<i>Г. П. Мельников</i> . Христианский интеллигент XVII века: Я. А. Коменский и его воззрения на личность философа.....	71

ЧЕЛОВЕК В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ

<i>Л. А. Софронова</i> . Человек и картина мира в поэтике барокко и романтизма.....	83
<i>В. В. Мочалова</i> . Человек реальный и человек эстетический.....	93
<i>И. И. Свирида</i> . Идеальная личность эпохи Просвещения в парке à l'anglaise.....	99
<i>Е. Малиновский</i> . Теоретик и критик искусства в польском художественном процессе	108
<i>Д. С. Прокофьева</i> . Одиночество, страдание и смерть в романтической поэзии.....	122
<i>Н. А. Богомолова</i> . Лирическое «Я» в польской барочной и символистской поэзии.....	134
<i>Н. В. Шведова</i> . Тема одиночества в словацкой поэзии рубежа XIX—XX вв. и романтическая традиция.....	141
<i>В. В. Николаенко</i> . Человек и сверхчеловек в произведениях Пенчо Славейкова.....	149
<i>А. А. Гугнин</i> . Концепция личности в серболужицком модерне.....	158
<i>Н. В. Злыднева</i> . Эффект «присутствия» в поэтике авангарда.....	165

ЛИЧНОСТЬ И НАЦИЯ

<i>А. В. Михайлов</i> . Личность и ее самоуразумение в австрийской культуре XIX в.....	175
<i>Н. М. Филатова</i> . Образ «естественного состояния» человечества в творчестве	
<i>К. Бродзинского</i>	180
<i>Л. Н. Титова</i> . Человек Нового времени в чешской литературе 1830—1840-х годов....	186
<i>В. И. Злыднев</i> . Образ человека в литературе эпохи болгарского национального Возрождения.....	192
<i>Г. Д. Гачев</i> . Национальная оптика: болгарин сквозь призму Америки.....	203
<i>В. И. Шеремет</i> . Взаимные представления русских и турок (XVIII—XIX вв.).....	219

Summary.....	235
Contents.....	236

В книге «Человек в контексте культуры. Славянский мир» на материале различных сфер культуры очерчивается модель личности, вырабатываемая в культуре отдельных эпох, анализируется место человека в картине мира и его положение в мире реальном. В поле зрения авторов находятся представления о человеке, складывающиеся в индивидуальном сознании отдельной личности и наиболее ярко выступающие в художественном творчестве, а также воплощение этих представлений в сознании общественном, его различных сферах; исследуются они и на материале народной культуры. Статьи, посвященные этим вопросам, объединены в три раздела: В кругу народной культуры и христианского идеала; Человек в художественном пространстве; Личность и нация.

В основу книги положены доклады международной конференции «Человек в культуре народов Центральной и Юго-Восточной Европы», состоявшейся в Москве в 1990 г. Она была проведена Отделом истории славянской культуры Института славяноведения и балканистики РАН и развивала линию историко-культурных исследований, которые получили отражение в работе «История культуры и поэтика» (М., 1994), а также в докладах на организованных Отделом научных конференциях «История и культура» (1991), «Натура и культура» (1993), «Миф и культура. Человек — не-человек» (1994), «Национальный Эрос» (1995), материалы которых находятся в печати или готовятся к публикации.

Авторы выражают глубокую благодарность рецензентам книги доктору филологических наук С. В. Никольскому и доктору филологических наук Л. И. Сазоновой.

И. И. Свирида

ВВЕДЕНИЕ.

Человек в контексте культуры

Проблематика человека, который является субъектом и объектом культуры, вбирает в себя сущностные аспекты культурного процесса, в значительной степени определяет его типологию. Она с трудом вычленяется и изолируется, так как каждый вопрос в изучении культуры в конечном итоге может быть спроецирован на проблему человека.

Человек творит культуру, и она творит его. Он выражает себя во всех сферах культуры, и все они участвуют в становлении его личности. Поэтому проблема человека является историко-культурной в своей основе. Подход к ней может осуществляться с позиций различных гуманитарных дисциплин, что и демонстрирует предлагаемая книга.

В последние годы эта проблема привлекает все большее внимание, что имеет заметные методологические последствия, выражаясь, в особенности, в происходящей антропологизации исторической мысли¹. Она закономерна, ибо человек, как формулировал И. Кант, — самоцель исторического процесса.

Указанная проблема стала, можно сказать, модной, однако в ее исследовании еще имеется огромное поле для работы — это касается как теоретических, так и конкретно исторических аспектов. Одним из важнейших остается историко-культурная типология личности, которая связана с генеральными характеристиками культурного процесса в целом. «Сверхзадача» различных наук, как она определяется в настоящее время, — «приблизиться к пониманию неповторимого облика, специфики данной культуры, в контексте которой формируются различные типы личности»².

Понятия «тип личности», «тип человека» при всей своей кажущейся легкости не являются, как ни странно, хорошо разработанными, по крайней мере в историко-культурном плане. Какие признаки являются необходимыми и достаточными, чтобы вычленить тот или иной тип личности, определить их различия, фиксировать их смену? Ясно, что было бы далеко недостаточно проследить изменения лишь социальных параметров: хотя изучение условий жизни, среды, экономики открывает важные стороны человеческого существования, однако оставляет вне внимания собственно персону, личность.

Она начинает раскрываться, если описывается не сама жизненная среда, а отношение человека к ней, то есть его представления по поводу собственной жизни, окружающего мира, универсума, которые могут принимать религиозную, научную, эстетическую, этическую формы. Согласно М. М. Бахтину, для понимания человека необходим подход к нему через созданные или создаваемые им знаковые тексты. «Там, где человек изучается вне текста... это уже не гуманитарные науки»³. В них должен предстать не человек в своем бытии, а его бытие в культуре.

Тип личности, хотя он может быть персонифицирован, — это собирательный образ, образ «человека вообще», если воспользоваться определением Фр. Ларошфуко, который заметил также, что легче познать каждого в отдельности, чем «человека вообще». Это убеждение разделяют и современные ученые.

«Человек вообще», иначе говоря «тип человека», возникает как мысленная конструкция, которая дает представление о реальном человеке эпохи и вместе с тем о том личностном идеале, к которому она устремлена. Если «человека вообще» творит исследователь, то идеальная личность также не существует как предметная реальность. Она идеальна в двух планах, соответствующих двум значениям этого понятия — идеальное в аксиологическом смысле, как наиболее совершенное, воплощающееся в личностном образце, и идеальное как существующее в сознании, мыслимое.

Идеал человека был всегда включен в его представления о мире и менялся вместе с ними, так же как менялось место человека в картине мира. Образ идеального человека обрстал различными смыслами, в той или иной степени совпадающими или противостоящими в разные культурные эпохи. Трактруемый нормативно или «факультативно» он всегда определял главный ценностный стержень культуры, а потому и ее парадигмы.

Идеальная личность активно присутствует в жизни, ибо человек обитает не только в предметном мире, но и в той картине мира, которую сам творит. Эта идеальная личность вступает в диалог с конкретным человеком, из сферы сознания переходит в сферу поступков. Идеальное становится реальным. Не случайно греческое слово *idéa* и латинское *video* имеют общий корень — проделав путь абстрагирования, идея всегда становится чем-то видимым.

Однако что принять за тип личности, характеризующий данную эпоху, данную культурную формацию? Видеть его в так называемом среднем человеке, в выдающейся личности или в той модели человека, которую формирует данная эпоха?

И еще вопрос: для характеристики той или иной культуры нужно искать один «тип человека» или «типы человека»? Может быть, облик культурной эпохи вырисовывается не в образе наиболее положительного, доминирующего или «перспективного» типа личности, а как результат взаимодействия различных типов? Так, например, для эпохи Просвещения характерны не только деятельный философ, но эксцентричный авантюрист, один не существует без другого. Неоднороден и идеал, ведь культура отличается «непоследовательностью», благодаря которой «способна быть живой и сохранять известную целостность»⁴.

Как представляется, характеристику личности каждой эпохи нужно искать на пересечении реального и идеального, изучая как личностный идеал, так и его функционирование, и принимая при этом во внимание не только степень реализации этого идеала, но и желание и возможность для человека идентифицироваться с ним.

Необходимым параметром характеристики человека является отношение его к самому себе, уровень его самосознания и самопознания. В какой мере он себя реализует, в какой степени может быть самим собой в данной исторической действительности? То есть речь идет об энтелехии личности, если воспользоваться аристотелевским понятием.

Максима «Познай себя» была выписана еще на святилище Сивиллы в Дельфах, а Сократ, хотевший ей следовать, иронически жаловался: «Я никак не могу познать самого себя»⁵, и поэтому постоянно предавался этому занятию, которое с тех пор стало основным предметом философии, связанным с разработкой ее предельного понятия — сознания⁶. В сущности, культура «есть рассказ о росте нашего „Я“; она индивидуальна и универсальна одновременно; она предполагает пересечение индивидуума и универса... „Я“ есть точка пересечения мира и личности, человека и Бога, коллектива и индивидуума»⁷. Характеристики человека в его взаимоотношениях с самим собой, социумом (своим и чужим), космосом выводят на определение общей типологии культуры, ее состояния в ту или иную эпоху.

Самопознание человека совершается в процессе диалога, который, в понимании М. М. Бахтина, — «почти универсальное явление, пронизывающее <...> все отношения и проявления человеческой жизни, вообще все, что имеет смысл и значение»⁸. Оно происходит не только в слое интеллектуализированной культуры, оно живет и в глубинных слоях народного мышления. Его носителем было важно определить себя в категориях человек / нечеловек, отделиться от сверхъестественных существ, наполняющих фольклорный мир, в особенности от «нечистых сил», чтобы исключить их негативное вмешательство в свою жизнь.

В процессе исторического самосознания человек проходил различные этапы. Античность придала богам антропоморфный облик. В христианской же культуре сам человек был признан богоподобным, его связь со вселенной оказалась «как бы опрокинутой по сравнению с античными понятиями... Уже не человек спасается вселенной, а вселенная человеком, потому что человек есть ипостась всего космоса... земля обретает личностный, ипостасный смысл в человеке»⁹. В кругу христианской культуры путь к «обожению» лежал через самоотрицание, сознание немоги вело к свободе человеческой личности, понятой как свобода от своей природы, от естественной необходимости.

Утверждение христианских представлений происходило на фоне длительного сохранения языческой традиции; языческие мифологемы получали христианское наполнение, что имело место, например, в образах русских князей-страстотерпцев, где культ родового вождя соединился с христианской проповедью праведнической жизни.

Ее должен был вести и средневековый живописец, чтобы получить право писать святые образа, — особо требовательно относились к нему на Руси. Носителя «искр высшего света» хотели видеть также в христианском интеллектуале.

Подобное отношение к творческой личности не уйдет и в Новое время, оно наделит мастера-творца, художника-пророка, согласно романтической терминологии, креативной силой сродни божественной. Романтическая живопись, по словам одного из ее представителей, потребует от художника «прекрасного света и прекрасной души». Слиться «со светом небесным» будет стремиться душа поэта-символиста. Лишь XX век осознает экзистенциальную противоречивость этого идеала. Как писал Франсуа Мориак, — «надо быть святым..., но тогда не напишешь романа», ибо, в отличие от Бога, аргументировал он, писатель должен творить и таких героев, которые несут зло¹⁰.

Представления о человеке всегда включали черты, как порожденные его эпохой, так и имеющие более старую генеалогию — ведь и сам он живет не только в «ближнем времени», но и в «большом времени» истории, космоса. К числу черт, восходящих к древности, относится понимание человека как микрокосма. Оно широко присутствовало еще в культуре XVII в. Человек барокко, открыв бесконечность мира, искал в нем свое место. «Qu'est-ce qu'un homme dans l'infini?» — звучал вопрос Б. Паскаля.

В век Просвещения поиски «Я» происходили преимущественно в земной сфере. Теперь внимание привлекали, в первую очередь, не дуализм души и тела, а двойственная сущность человека как естественного и социального

существа. В отличие от культуры барокко мир воспринимался уже не в категориях верх/низ, небо/земля, место соединения которых в ту эпоху воспроизводилось на бесчисленных живописных плафонах, как бы прорывавших земную атмосферу и заставлявших человека даже физически тянуться к небу, чтобы разглядеть изображение. Еще со времен Великих географических открытий пространство начало растекаться. Вширь, а не вверх раздвигали его не менее иллюзионистичные, чем барочные плафоны, многочисленные настенные пейзажные росписи, украсившие во множестве жилые и общественные классицистические здания XVIII в.

Если Ренессанс поставил человека в центр мироздания, увидел в нем вселенское, универсальное существо, то просвещенные философы сделали его главным предметом изучения, стремясь при этом даже к познанию своей души применить достижения и принципы экспериментальной науки. «Я приложу к своей душе барометр, и эти опыты... смогут дать мне результаты столь же надежные, как у <физиков>», — утверждал Ж.-Ж. Руссо¹¹. В годы Просвещения зарождаются такие науки о человеке, как социология, этнология, антропология, психология.

Освободив личность от воли Провидения и авторитетов, та эпоха открыла перед ней огромное поле активности. *Sapere aude* — этот девиз способствовал изменению шкалы ценностей, представлений человека о себе и мире, а в итоге — и его общей картины.

Еще с эпохи Ренессанса особое значение получили художественно-эстетические формы самовыражения и самопознания человека. Он предстает главным эстетическим объектом, в отличие от Средневековья, где в качестве такового выступал духовный абсолют, то есть духовное наслаждение самим Богом¹². Эстетическое начало проявило себя не только в художественном творчестве. Эстетизации подверглись различные сферы письменности, что было особенно характерно для позднего барокко. Эстетическое освоение новых пространств повлекло как расширение круга предметов и явлений, достойных художественного описания, так и эстетизацию поведения, а также самого жизненного пространства. В XVIII в. это нашло выражение в особо активном развитии прикладных искусств, искусства интерьера, в повышенной роли садово-паркового искусства — они становятся важным стилеобразующим фактором эпохи.

В XVIII в. личностное начало возобладало в европейской культуре, открывая путь индивидуализму XIX столетия. Человек уже не выступал в «соборности», как это было присуще Средневековью или барокко (прорыв Ренессанса к индивидуальности не был ни полным, ни окончательным, ни повсеместным). Индивидуальное все больше выдвигалось

на первый план, хотя это происходило еще в рамках универалистских представлений: человек в сознании эпохи выступал не столько в качестве носителя своей индивидуальной психики, сколько воплощением изначально неизменной, подчиняющейся всеобщим естественным законам человеческой сущности. Он рассматривался как совершенный или способный к совершенствованию организм.

В славянских культурах, большинство которых не знало Ренессанса (за исключением польской, чешской и хорватской), становление личности Нового времени пришлось на последние десятилетия XVIII в. Это были годы национального пробуждения, национального возрождения тех славянских народов, которые были лишены государственной самостоятельности. Развитие индивидуального начала сопровождалось у них все более активным ощущением включенности человека в национальный коллектив, в течение отечественной истории. Поэтому в их культурах присутствовало маленькое «я» и «великий род», а мотив одиночества часто приобретал национально-патриотическую окраску, не культивировался как самоценный. Проблема соотношения личности и общества, в славянских культурах разрешаемая однозначно не в пользу личности, но через личность, и в дальнейшем оставалась одним из важнейших предметов общественно-философской мысли, культуры в целом, смысл которой «в органическом сочетании коллектива и личности, а не в смешениях того и другого»¹³.

Если в классическом Просвещении на первый план выдвинулись поиски и утверждение принципов универсализма, вытекавшая из натурфилософских положений ориентация на вечные и неизменные естественные законы, а общепризнанным, по словам Д. Юма, считалось, что существует большое единообразие в действиях людей всех наций и всех времен, то в славянском ареале личность Нового времени формировалась в условиях обостренного восприятия категорий свой/чужой (что в начале XVIII в. было характерно и для петровской Руси), в условиях интенсивного развития национальной идеи.

Теми славянскими народами, переход которых к культуре Нового времени совершался в формах Национального возрождения¹⁴, просвещенческие идеи были восприняты уже на послегердеровском этапе, когда Просвещение себя исчерпывало, породив в исторической практике Великую французскую революцию, выросшую из него и одновременно отрицавшую его реформаторскую дидактическую сущность, а в сфере культуры – романтические веяния. В те годы представления об универсальном «естественном человеке» уже вытеснялись представлениями об историческом, индивидуализированном, эгоцентричном человеке романтиков.

Культура Национального возрождения, впитав просвещенческие и романтические черты, выстроила свою картину мира, в которой человек выступил не в античном облачении, как идеальный герой просветителей, а в национальном платье. Прежде чем смениться на европейские одежды, это платье приобрело значение национального символа.

В Новейшее время проблематика человека становилась все более проблемной и проблематичной. Своего прочного места в развивающихся концепциях не находили ни человек, ни Бог. В кругу христианского или боготорческого видения мира мыслители однако всегда оставались одержимы поисками идеала. Таковым, в частности, выступал Сверхчеловек Фр. Ницше, который, по мысли философа, должен был сформироваться в результате интенсивной духовной работы многих поколений. Эти взгляды получили развитие и в славянских культурах, подтверждение чему читатель найдет на страницах этой книги, где развернуты и другие вопросы, затронутые во введении.

«Оставим в стороне вопрос нравственного совершенствования человека, как очевидно спорный и сомнительный»¹⁵, — писал русский ученый Л. П. Карсавин. Действительно, различные типы личности, складывающиеся на отдельных этапах развития человеческого общества и его культуры, предстают как самоценные на каждом из них. Отражая многообразие мира, они получают особый характер у каждого из заселяющих его народов. В этом, по выражению А. В. Михайлова, проявляется «реальность отдельных культур», их «своеобразная полнота». Она интересна для авторов этой книги, как и общая типология личности в ту или иную эпоху.

Примечания

¹ М. А. Барг. Индивид — общество — история // Новая и новейшая история, 1989, № 2; Одиссей. Человек в истории. Исследования по социальной истории и истории культуры. 1989. М., 1989; Человек и культура. Индивидуальность в истории культуры. М., 1990.

² А. Я. Гуревич. К читателю // Одиссей..., с. 7.

³ М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 285.

⁴ Л. М. Баткин. О некоторых условиях культурологического подхода // Античная культура и современная наука / Отв. ред. Б. Б. Пиотровский. М., 1985, с. 310.

⁵ Платон. Федр / Пер. А. Н. Егунова. Под ред. Ю. А. Шичалина. М., 1989, с. 4.

⁶ М. К. Мамардашвили. Сознание как философская проблема // Вопросы философии, 1990, № 10.

⁷ А. Белый. Пути культуры // Вопросы философии, 1990, № 11, с. 91, 93.

⁸ М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с. 71.

⁹ В. Н. Лосский. Очерк мистического богословия. Догматическое богословие. М., 1991, с. 241.

¹⁰ Цит. по: Ж. Маритен. Ответственность художника // Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX в. М., 1980, вып. 2, с. 59.

¹¹ Ж.-Ж. Руссо. Избр. соч. М., 1961, т. 3, с. 576.

¹² В. В. Бычков. О предмете истории эстетики // Античная культура и современная наука..., с. 302.

¹³ А. Белый. Пути культуры..., с. 91.

¹⁴ Культура народов Центральной и Юго-Восточной Европы. Типология и взаимодействия / Отв. ред. И. И. Свирида. М., 1990.

¹⁵ Л. П. Карсавин. Введение в историю. Пг., 1920, с. 31.

¹⁶ Человек в культуре народов Центральной и Юго-Восточной Европы. Международная конференция. М., 1990.

Л. Н. Виноградова
Т. М. Николаева
А. М. Ранчин
О. Ю. Тарасов
Р. В. Непомнящая
Г. П. Мельников

**В КРУГУ
НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ
И ХРИСТИАНСКОГО
ИДЕАЛА**

Противопоставленность сферы «человеческого» и сферы «нечеловеческого» соотносится в системе славянских мифологических представлений с главной, занимающей центральное место оппозицией «своего» и «чужого», которая осмысливается в категориях разноуровневых связей человека: кровно-родственных (свой — чужой род, семья), этнических (свое — чужое племя, народность, нация), языковых (родной — чужой язык, диалект, говор), конфессиональных (своя — чужая вера), социальных (свое — чужое сообщество, сословие, коллектив) и т. п. Оценка «чужих» как враждебных и опасных для человека существ восходит к архаическим верованиям о том, что все пришедшие извне и не принадлежащие ближайшему сообществу люди являются представителями «иного» мира и наделяются сверхъестественными свойствами. По лингвистическим данным известно, что во многих культурах самоназвание внутри определенной этнической группы обычно бывает идентично понятию «человек», а «чужой» определяется как «нечеловек», как существо демонической природы¹. Показательно при этом, что в рамках разных вариантов и конкретизаций этой оппозиции весьма слабо отражено противопоставление «человек — природа»: по народным поверьям, звери, птицы, растения могут выступать и как ипостась человека (напр., заколдованные люди), и как облик демонических существ.

Из всего многообразия аспектов осмысления таких фундаментальных для архаической культуры понятий, как «человек» и «нечеловек», мы рассмотрим один, связанный с оппозицией «человек — демон». Народная демонология может быть признана центральным стержнем всей славянской мифологической системы. В основе большинства представлений об устройстве мира лежат поверья о персонажах нечистой силы, душах умерших людей, добрых и злых духах, которые — как считалось — управляют природными стихиями, погодным равновесием, влияют на урожайность растений и приплод скота, на деторождение, на судьбу и благополучие людей. Особые духи способны, по народным поверьям, насыщать и излечивать болезни, вредить и помогать в хозяйстве, вызывать сон, бессонницу, состояние тоски, любви, гнева; от них зависела удача или неудача во всех делах. Оба мира — «человеческого» и «нечеловече-

ского» — существовали рядом, и от характера их ритуально упорядоченных контактов зависело земное благополучие людей.

Вера в то, что духи способны принимать вид обычных людей, создавала такие условия повседневности, при которых человек был постоянно вынужден разгадывать, имеет ли он дело с себе подобным (т. е. со «своим») или перед ним существо иномирной природы («чужой»). Для исследователей народной культуры большой интерес представляет вопрос о том, что именно в системе ценностей традиционного общества причислялось к признакам, характеризующим человека, а что оценивалось как «нечеловеческое», присущее сверхъестественному. Попытаемся рассмотреть его на материале славянских демонологических поверий.

* * *

Если противопоставление «человек — нечеловек» рассматривать в категориях «обычный смертный» и «сверхъестественное существо», то принципиально важной оказывается оппозиция «земного», принадлежащего сфере человека, и — «потустороннего», принадлежащего духам. Крайними полюсами такой оппозиции будут выступать: «человек» и «демон». На шкале, образовавшейся между этими точками, можно расположить ряд персонажей переходных форм, тяготеющих в той или иной степени к полюсу «человеческого» или к полюсу «демонического». Так, к категории людей, владеющих особыми познаниями и умением, а стало быть, наделенных магической силой, по народным представлениям относятся все, постигнувшие тайны ремесла: кузнецы, гончары, мельники, пастухи, печники, плотники, пчеловоды, бабы-повитухи, знахари, умеющие лечить людей и скот и т. п. По карпатским поверьям, овчар или мельник, не приглашенный на свадьбу, мог в отместку превратить всех участников свадьбы в волков, способен был наслать на людей порчу или управлять природными стихиями.

Кроме того, к полюсу «человеческого» тяготеет группа лиц двойственной природы, т. е. принадлежащих к миру людей и одновременно обладавших сверхъестественными свойствами: ведьмы, колдуны, зморы, стриги, планетники и некоторые др. Такая их двойственность понималась как вид двоедушия, т. е. наличия в человеке двух душ: человеческой и демонической. Подобного рода демонологизация обычных людей происходила, как считалось, в результате разного рода связей с духами. Например, в человека (по его желанию или против воли) вселялся злой

дух, дьявол, душа умершего; или человек заключал с нечистой силой сделку в целях получения каких-то благ; или сожительствовал с демоническим существом. Сверхъестественными свойствами мощи обладать дети, рожденные от связи женщины с демоном; или дети, родители которых нарушали определенные запреты до появления ребенка на свет или при его крещении и т. п. Некоторые из «двоедушников» рассматривались как жертвы воздействия нечистой силы; иногда они даже не подозревали о своих демонических способностях: пока такие люди спали, их вторая душа летала вредить односельчанам.

В определенном смысле «нечистыми» и опасными считались люди, в которых против их воли вселился бес: бесноватые, одержимые, ясновидящие, кликухи, юродивые и под. Такие жертвы, страдающие от вселившегося в них злого духа, не воспринимались как полудемонические существа, но их необычное поведение, загадочные выкрики могли расцениваться окружающими как знаки прорицательного значения, свидетельствующие о сверхъестественной способности видеть будущее.

Наконец, еще одну группу персонажей, идентифицируемых с человеческой сущностью, образуют люди-оборотни, которые были заколдованы с помощью магических приемов. Таковы многочисленные образы героев волшебных сказок или волкулаки славянских поверий.

Другой класс существ группируется вокруг полюса «нечеловек». Их отличительным признаком является то, что они не принадлежат к земному миру, не живут повседневно в пространстве человека, а лишь вторгаются время от времени в его сферу, появляясь из «иного» мира. Кроме конкретных персонажей нечистой силы, образующих демонологическую систему каждой локальной традиции (домовых, леших, полевых и водяных духов, персонажей, контролирующих прядение и тканье, вредящих скоту или охраняющих его и т. п.), к этой группе принадлежат и души умерших людей. Их демонологизация связана с разными категориями покойников: людей, умерших «своей» смертью (т. е. по старости и с соблюдением всех необходимых обычаев и ритуалов, сопутствующих смерти и погребению), и так называемых «заложных» покойников, умерших «не своей» смертью (насильной, преждевременной, внезапной, в результате несчастного случая, самоубийства и т. п.). Первые образуют разряд праведных покойников, предков-опекунов, появлявшихся на земле только в периоды, специально предназначенные для контактов с живыми людьми; вторые — разряд недоживших «свой» век, опасных «ходячих покойников», вредящих людям и скоту. Для определения места этой группы на шкале «человек — нечеловек» важнейшей оказывается

оппозиция «живой — мертвый»: одни представлялись существами человеческой природы, но мертвыми (они имели облик конкретного родственника или знакомого односельчанина); другие — персонажами демонологии, генезис которых связывает их с умершими (ср. домовый — умерший хозяин дома, русалка — душа умершей незамужней дочери, вампир — встающий из гроба покойник и др.). Наконец, крайнюю точку демонического полуса образуют мифологические персонажи (леший, черт, банник, духи болезней, карлики, богинки, самодивы и т. п.).

Таким образом, цепочку переходных форм персонажей, наделенных сверхъестественными способностями, можно представить в следующем виде:

- А. «Человек» — «знающие» люди (владеющие секретами мастерства);
 - человек, в которого вселился злой дух (бесноватые, кликухи и т. п.);
 - человек, на время превращенный в животное;
 - человек с демонической душой («двоедушники»);
- Б. «Нечеловек» — души умерших «своей» смертью (предки);
 - души умерших «не своей» смертью («ходячие покойники»);
 - персонажи нечистой силы, генетически связанные с умершими (домовой, русалка, вампир);
 - прочие демоны.

Этими группами не исчерпывается вся демонологическая система славян, которая включает большое разнообразие персонажей, имеющих ипостась вихря, тучи, блуждающих огней, заключенных в дереве, сочетающих зооморфные и человеческие признаки и т. п. Мы учитываем лишь таких, которые имеют антропоморфный облик, поскольку рассматриваются черты, характеризующие «человека» и «нечеловека» (в его человеческой ипостаси).

Итак, какие черты внешности, особые приметы и стереотипы поведения осмыслиются в традиционной культуре как противоречащие нормам человеческой сущности? По каким признакам человек мог отличить «своего» от «чужого» в каждодневных контактах с подобными себе существами?

Мотив распознавания сверхъестественного существа среди обычных людей является ведущим для поверий о «двоедушниках», т. е. о ведьмах, колдунах, знахарях и т. п. Уединенный образ жизни, молчаливость, угрюмость, неприветливость считались внешними проявлениями

их колдовских способностей. Таким же набором признаков характеризуется в народной традиции волкулак, вернувший себе человеческий облик: по данным Полесского Архива², это неразговорчивый, угрюмый человек, который избегает смотреть людям в глаза, не здоровается с односельчанами, замкнутый, одинокий, с диким взглядом. Среди наиболее популярных примет внешности славянской ведьмы выделяются следующие характеристики: растрепанные седые волосы, неопрятный вид; старая ветхая одежда; сутулая или горбатая спина; непомерно длинные руки, волосатые толстые или тонкие кривые ноги; сросшиеся брови, пробивающиеся усы; бородавки на лице; крючковатый нос и торчащий подбородок; беззубый рот или, наоборот, двойные ряды зубов и т. п. Большое внимание уделяется приметам, связанным с особенностями взгляда и глаз: считалось, что ведьма не смотрит в глаза или не дает взглянуть ей в глаза; что у нее хмурый, потупленный взгляд или косой взгляд из-под нахмуренных бровей; в зрачках перевернутое изображение человека; красные слезящиеся глаза, с воспаленными веками, налитые кровью, «бегающие», косящие, глубоко запавшие, злые и т. п. В Брестской обл. рассказывали даже о смертоносном взгляде ведьмы: если она следит за полетом ласточек, то они замертво падают на землю³. Из других примет ей приписывались и чисто демонические (звериные, птичьи) признаки: наличие хвоста (общеславянск.) или спрятанные в волосах рожки (волынск.), или птичьи ноги (карпатск.), или небольшие крылья под мышками (лужицк.).

Кроме того, о принадлежности женщины к категории ведьм можно было судить по особенностям поведения и привычек. Например, считалось, что при питье водки в гостях ведьма опрокидывает рюмку единым духом, а не отпивает ее троекратным пригубливанием, как обычные женщины (южно-польск.); сербы считали, что ведьма не может съесть чеснок; по поверьям крестьян Брянского Полесья, сильно потемневшие, закоптившиеся иконы, висящие в доме, свидетельствуют, что его хозяйка — ведьма. Всем славянам известны верования, что ведьма якобы не тонет в воде; избегает участвовать в обряде разжигания купальского костра; приходит к соседям в неурочное время одалживать молочные ведра, цедилку, навозные вилы, огонь, закваску и др. вещи; не может переступить через лежащую на пороге дома метлу или освященную воду; не способна обойти вместе с пасхальной процессией трижды вокруг костела или остается в церкви после всенощной службы, стараясь выйти последней и др. Определить «ведовскую» сущность женщины можно было и в момент ее смерти или похорон: по славянским представлениям,

ведьма умирает трудной и мучительной смертью, а во время агонии поднимается сильная буря; в момент ее смерти в доме появляется неизвестный черный кот, а за похоронной процессией бежит свора собак; на могиле ведьмы даже в тихую погоду всегда бывает сильный ветер.

Верования о том, что ветер, вихрь, буря служат безошибочным признаком появления существа нечеловеческой природы, являются универсальными в мифологии многих народов. Интересно, что этот признак упоминался в одном из средневековых источников, содержащих перечень примет, по которым якобы можно определить истинного бесноватого и юродивого в отличие от притворщиков. Польский ксендз Бенедикт Хмелевский включил в свою энциклопедию специальный раздел под названием «как узнать истинно бесноватого?», состоящий из 24-х пунктов, среди которых названы следующие признаки: «человек в течении 30-ти дней не может есть козлятины», «отказывается произносить ряд молитв», «на святые реликвии глядит с ненавистью и не дает внести себя в костел», «глаза его горят страшным огнем», «сам он часто пугается», «скрипит зубами», «ведет себя заносчиво», «подражает голосам животных», «отказывается говорить» или «разговаривает на иностранных языках, будучи безграмотным простаком», «от него исходит холодное дуновение», «он утверждает, что в желудке у него скачет уж, ящерица или жаба» и т. п.⁴

Определенные признаки антиповедения отличают женщин, вступивших в связь с нечистой силой. Так, по болгарским поверьям, женщина, к которой по ночам летает змей и живет с ней как с любовницей, сторонится людей, избегает бывать на общих посиделках, не участвует в хороводах, отличается замкнутостью, молчаливостью; выглядит бледной, рассеянной, небрежной, непричесанной; часто плачет, грустит, разговаривает сама с собой, безразлична ко всему на свете. Таких избранниц летающего змея называют «живая умершая» (*жива умряла*)⁵.

Таким образом, аномальные и непривлекательные черты внешности (горбатость, непропорциональные части тела, косоглазие, растрепанные волосы, усы у женщины, неопрятность, покрасневшие глаза, беззубость или двойные ряды зубов и т. п.) и нарушение поведенческих норм (необщительность, угрюмость, неприветливость, отступление от принятых обычаев) осмыслились в народной традиции как признаки «нечеловека» в отношении к реальным людям сельской общины.

Кроме того, существовала подробно разработанная система примет для определения существ, пришедших из потустороннего мира, т. е. для духов, демонов, принявших человеческий вид. В многочисленных быличках о встрече с нечистой силой значительное место занимает мотив

распознавания «нечеловека». Так, в описаниях внешнего вида внимание обычно концентрируется на следующих характеристиках:

- рост (непомерно высокие или очень маленькие люди),
- телесные аномалии (хромота, горбатость, одноглазие, большая голова, толстые или тонкие ноги, ненормальное количество пальцев и др.),
- особенности волосяного покрова (косматость, чрезмерно волосатые ноги и грудь, заросшие шерстью родимые пятна, отсутствие бровей или волос под мышками, сросшиеся брови, волосяная дорожка на спине вдоль хребта и др.),
- зооморфные признаки (хвост, крылья, рога, звериные или птичьи ноги),
- цветовые характеристики (белая, красная или черная одежда; красные ногти или глаза; светлые или черные волосы),
- необычная одежда (лохмотья, белое покрывало, наряд, отличающийся от местного стиля костюма; нетрадиционный головной убор, остроконечные шапки, стиль городской одежды или иноземного костюма и т. п.).

Стержневым признаком в системе таких характеристик может быть названо отступление от нормы внешнего вида и поведения. Например, свойствами демонической внешности выступают как черты совершенной красоты, так и уродливость. Болгары верили, что распознать вампира можно по особенностям походки (он трясется на ходу и раскачивается всем телом); по отсутствию ногтей на пальцах рук; по маленькому курносому носу, налитым кровью глазам и т. п.⁶

Некоторые особенности внешности обнаруживают связь мифологических персонажей с миром умерших, ср. бледность, холодность рук, костлявость, закрытые глаза, молчаливость, неподвижность и т. п. Дополнительными приметами потустороннего происхождения считались: свечение (горящие глаза, огонь изо рта, светящийся облик); намокшие одежды, мокрые следы; отсутствие тени; специфический запах; дуновение ветра, сопутствующее появлению духа. Показателем демонической сущности выступал и признак «вывернутости», отмеченный во внешнем виде или поведении антропоморфного персонажа: с вывернутыми назад ступнями представляли себе вампира или лешего; в одежде наизнанку могла появляться лужицкая водяника; упоминавшееся выше перевернутое отражение человека в зрачках ведьмы.

Стереотипы поведения таких демонических существ тоже характеризуются как отклонение от нормы (ср. такие признаки, как нелюдимость, молчаливость, угрюмость, сонность, вялость, нерасторопность,

обидчивость, мстительность, злобность, сварливость; но вместе с тем и высокая степень подвижности, сноровки, удачливости, владения ремеслом, искусством пения, танцев и т. п.).

Отклонение от нормы могло проявляться и в речевом поведении сверхъестественных существ, которым приписывалось говорение на необычном языке, пристрастие к заушной речи или к рифмам, к передразниванию человеческой речи, к использованию обратного счета (т. е. счета от большего числа к меньшему, иногда с присоединением частицы «не» перед каждой цифрой) ⁷. Знаком нечеловеческой сущности служило как полное молчание, так и издаваемые демоном крики, стоны, смех, свист, хохот, пение и т. п.

Таким образом, в наборе признаков, характеризующих человека, основным является понятие нормы, присущей носителям «своего» сообщества (этноса, языка, внешнего вида, одежды и т. п.), а свойства, присущие сфере «чужого», определяются как нарушение нормы (чрезмерно красивые или некрасивые люди, люди с телесными или психическими аномалиями, в необычном наряде, издающие необычные звуки или говорящие на непонятном языке, ведущие себя не по принятым в данной местности правилам, чрезмерно удачливые или, наоборот, обездоленные, неловкие, нерасторопные и т. п.).

В заключение приведем ряд примеров, отражающих поверья полешуков о том, в каком виде появляется среди людей черт. Для жителей западного и центрального Полесья решающим признаком для распознавания черта является наличие шляпы и костюма городского покроя, ср.: «Злый дух показуецца ў шляпах, як паньчы ў шляпах... Шляпы высоки, чорны, як часом французы носили» ⁸; «Чорт ў чоловичым виде, як чоловик, но меньший за чоловика, ў шляпе, ў чорном костюме, ў жолтых сапожках» ⁹; «Повыходылы ў капелюшах, такие убранные — нашы мушчыны так нэ ходылы — убранные ў чорную одёжу, ў костюмах» ¹⁰; «Чорт пожылы таки дядька, красивы, ў шляпе» ¹¹. Характерно, что табуированные названия черта, зафиксированные в Житомирской обл., сохраняют эту ведущую черту внешности: их называют *капелюшники* и *прикостюмленные*. В селах восточного Полесья преобладают описания, в которых акцентируется внимание на форменной одежде и блестящих пуговицах: «Ён як мужык, ў пинжаке з бальшымы чорнымы гузиками, як ваенный» ¹²; «Иде чоловек ў чорном. На ём гузики таки блескучие и сапоги... то, чорт, кажутъ» ¹³; «Таки здаровы-здаровы челабек, ў пальто, длинне да ног, гузики блищавы» ¹⁴; «Чорт выглядит як салдат, чорная форма, шапка, з блескучымы кузиками» ¹⁵.

К таким ведущим знаковым отличиям черта могли присоединяться дополнительные характеристики, свидетельствующие о его нечеловеческой природе, прежде всего описание необычных ног: «Чорт человеком скидаецца, тольки ноги не можэ зробиць — с шерстью остающа»¹⁶; «Иде навстречу таки франт ў капелюше и с тросточкой, але гусячы ў его ноги»¹⁷; «Чорт — це чоловік, але буськови ноги»¹⁸; «Прыходил як чоловік, нормальний чоловік, дак ена (девка) побачыла — аж ў его копыты, коньськіе ноги... Ну, дак ена ж побачыла, што ето не человек»¹⁹; «Дид глянув — а ў его, ў пана одна нога — кинський копыт, а другая — курьяча нога»²⁰.

Из других примет внешности и поведения отмечается также: наличие хвоста, когтей на пальцах, железные зубы, красные глаза, заросшая шерстью грудь, очень маленький или большой рост, отсутствие тени, склонность к музыке и танцам, к несоленой пище и т. п.

Итак, из приведенного материала видно, что к категории «людей» в народной культуре причислялись прежде всего «свои» с этнической и социальной точки зрения, а среди «своих» человеком считался тот, кто обладал единственной, своей собственной душой и не имел недозволенных связей с демоническими существами. Кроме того, в противопоставлении «своих» «чужим» определяющим был признак «живой человек» или «покойник»: в момент смерти человек лишался души и становился «чужим», принадлежащим загробному миру. Наложение нескольких признаков, характеризующих «чужого», усиливало степень его демоничности, вредоносности, опасности (например, этнически «чужие», которые, кроме того, занимались колдовством; или ведьмы, колдуны, знахари после их смерти и т. п.). Подробно разработанная система связей, регламентирующих отношения человека со сверхъестественными существами, лежит в основе всех мифологических представлений славян об устройстве мира.

Примечания

¹ Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965, с. 156—165; Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. «Изгой» и «изгойничество» как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского периода: «Свое» и «чужое» в истории русской культуры // Типология культуры. Взаимное воздействие культур: Труды по знаковым системам. Тарту, 1982, вып. 15, с. 3.

² Полесский Архив (ПА) хранится в Секторе этнолингвистики Института славяноведения и балканистики РАН; записи экспедиций 1975—1985 гг.

³ Более подробно о наборе признаков, характеризующих славянскую ведьму см.: Л. Н. Виноградова. Общее и специфическое в славянских повериях о ведьме // Образ мира в слове и ритуале: Балканские чтения—I. М., 1992, с. 58—73.

⁴ Ks. B. Chmielowski. Nowe Ateny albo Akademia wszelkiey scyencyi pełna. Lwów, 1754, t. 3, s. 217, 218.

⁵ И. Георгиева. Българска народна митология. София, 1983, с. 86.

⁶ Д. Маринов. Избрани произведения в два тома. София, 1981, т. 1, с. 311, 312.

⁷ См. об этом: О. В. Санникова. Говорит нечистая сила // Этнолингвистика текста: Семиотика малых форм фольклора: Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. М., 1988, с. 100—103.

⁸ ПА, с. Засимы Брестской обл.

⁹ ПА, с. Спорово Березовского р-на Брестской обл.

¹⁰ ПА, с. Радчицх Столинского р-на Брестской обл.

¹¹ ПА, с. Оброво Ивацевичского р-на Брестской обл.

¹² ПА, с. Жихово Срединно-Будского р-на Сумской обл.

¹³ ПА, с. Дяковичи Житковичского р-на Гомельской обл.

¹⁴ ПА, с. Золотуха Калинковичского р-на Гомельской обл.

¹⁵ ПА, с. Ветлы Любешовского р-на Волынской обл.

¹⁶ ПА, с. Замощье Лельчицкого р-на Гомельской обл.

¹⁷ ПА, с. Нобель Заречненского р-на Ровенской обл.

¹⁸ Там же.

¹⁹ ПА, с. Замощье Лельчицкого р-на Гомельской обл.

²⁰ ПА, с. Олтуш Малоритского р-на Брестской обл.

Т. М. Николаева

Человек и город
(еще раз о «двоеверии»
в «Слове о полку Игореве»)

Понятие «двоеверие» связывается с текстом «Слова» практически с первых десятилетий после его публикации. Количество точек зрения по этому поводу и — соответственно — исследований столь велико, что для наших целей возможно останавливаться лишь на некоторых из них — наиболее оригинальных или наиболее типичных.

С самого начала однако нужно определить основные понятия. Двоеверие — где? Двоеверие — у кого конкретно? И наконец, какова при этом система доказательств?

Как представляется, мы имеем только два достоверных набора фактов.

1. В Киевской Руси к периоду похода Игоря Новгород-Северского (т. е. к концу XII в.), насколько можно судить по разным объективным источникам, существовал симбиоз христианских и языческих воззрений, который получил в науке название «двоеверия»¹. Несмотря на уже давнюю христианизацию, в XI в. она затронула лишь население крупных городов Древней Руси². Даже в первой половине XIII в. в сельских местностях язычество сохраняло сильные позиции. Элементы христианской и языческой религий одновременно были представлены в русских христианских соборах, следы языческого культа (культов) обнаруживаются в иконописи, в церковной утвари и даже в текстах агиографического содержания. Более того, в славянских католических странах язычество не только не отступало, но к XVII в. сумело завоевать новые позиции в рамках христианских культовых отправлений³. В целом же о славянском двоеверии говорят как о совокупности смешанных, разных по происхождению, то есть гетерогенных компонентов, но по самоопределению — христианских.

2. В тексте «Слова о полку Игореве» представлены и христианские, и нехристианские («языческие») религиозные компоненты.

Как-то неявно подразумевается, что оба эти набора фактов параллельны, изоморфны и изофункциональны. Поэтому прежде, чем рассматривать мировоззренческий аппарат текста «Слова» необходимо, на наш взгляд, определить некоторые исходные позиции.

Прежде всего, необходимо разграничить поведение и религиозное самовыражение персонажей художественного текста и реальных исторических прототипов этих персонажей. Так, реальный князь Игорь (судя

по тексту Ипатьевской летописи), кается как христианин в своих грехах, приведших его к поражению ⁴. В тексте «Слова» этого нет (в летописи он кается в плену), в тексте «Слова» он *поскочи горностаемъ к тростию и белымъ гоголемъ на воду. Въръжесе на бръзъ комонъ, и скочи съ него босымъ влъкомъ* ⁵.

Во-вторых, нельзя отождествлять известное по историческим фактам религиозное мирозерцание социума (личности) и его мировоззрение — из текста (например, нельзя наивно полагать, что царь Марсилий сарацинский обязательно служил «Аполлину»). Иными словами, «нельзя искать в тексте художественного произведения того, чего в нем нет» ⁶.

В-третьих, с величайшей осторожностью нужно относиться к операции выявления мировоззрения автора по внешним, не интерпретированным в ценностном плане выражениям тех или иных религиозных систем в его текстах. Строго говоря, даже самый глубокий герменевтический анализ ценностной ориентации текста может определить лишь то, с к а к и х п о з и ц и й написан данный текст; переход от этого к подлинному мировоззрению самого автора требует дополнительных построений. Все сказанное выше является азами современного литературоведения. Пафос наш лишь в призыве не упрощать методы интерпретированного подхода, обращаясь к произведениям классическим и древним. Так, из строки «О Муза! Я у двери гроба» не будет сделан вывод, что поэт в предсмертный час обращается к античному божеству и тем самым оказывается язычником. Между тем об авторе «Слова» писалось: «Несмотря на свою образованность (для того времени) и ум, автор „Слова“ — вместе с тем дитя своего времени: он — полухристианин, полуязычник» ⁷. Большинство исследователей однако считает автора «Слова» христианином. Но представленные в тексте языческие элементы объясняются при этом по-разному. Например, отмечалось, что автор использует двоеверие окружающих, путая их страшными языческими божествами и обожествленными силами природы ⁸, что автор стоит на позициях эвгемерических, то есть под божествами подразумевает обожествленных могущественных родоначальников, культурных героев, «внуками» которых являются современники ⁹. В «Слове о полку Игореве» естественным образом сглажена грань между природой и одушевленным началом, естественно — как во всякой подлинной поэзии ¹⁰. Наконец, само изобилие «языческих» инкрустаций говорит о том, что автор преодолел страх перед божествами стихий, они для него — лишь чисто поэтические элементы художественного текста ¹¹.

Анализ, предлагаемый ниже, никоим образом не является попыткой определить мировоззрение автора «Слова о полку Игореве». Наша зада-

ча — лишь определение дистрибуции христианских и нехристианских элементов в тексте «Слова», во-первых, и выявление ценностной ориентации этой дистрибуции, во-вторых.

До сих пор остается неясным, что же представляет собой языческий компонент в «Слове». Создается впечатление, что он определяется по большей части негативно — как нехристианский. Но в «Слове» мы видим непростые параллельные ряды: а) солнце на небе, б) Солнце, к которому обращается Ярославна, в) Дажьбог (Солнце), г) Хорс (Солнце). Или — а) ветры веют с моря стрелами, б) Ветер-Ветрило, к которому обращается Ярославна, в) божество Стрибог. Как классифицировать Карну и Желю? Деву-Обиду? Е. В. Барсов пишет, что Ярославна обращается к Богам¹², а М. А. Максимович — что к Природе¹³. Строго говоря, никакие этимологии (связь с индоиранскими, латинским, литовским и греческим обозначение божества) не дают ответа на вопрос: что же такое Див?

Эта пестрота квалификаций, видимо, соответствует пестроте языческого начала у славян и у русских — в особенности. Недаром, все нехристианское чаще называют теперь просто мифологическим и говорят о высшей и низшей мифологии. Сомнения в активности языческого Пантеона для Руси высказывались и ранее¹⁴, и в самое последнее время¹⁵.

Нами была предпринята попытка стратификации нехристианского начала в тексте «Слова о полку Игореве». А именно, было проведено отделение «богов» язычества и одушевленных, анимизированных начал, чей теистический статус по сути неясен. В основу первой группы был положен известный Пантеон 980 года князя Владимира Святославовича.

В результате в тексте «Слова» выделилось три ряда:

1. Христианский — Бог, суд Божий, святая Богородица Пирогощая, святая Софи/е/я, звон колоколов.
2. Ряд языческих богов: Велес, Стрибог, Дажьбог, Хорс, Троян¹⁶.
3. Ряд анимизированных существ: Див, Дева-Обида, Карна, Ж/е/ля, Ветер, Солнце, (Днепр, Донец)¹⁷.

Зона текста представляла возможность проследить активность этих компонентов в Пространстве и во Времени. А именно — различается замкнутое пространство, Город, и Открытое пространство (степь, поле). С другой стороны, различается Настоящее (то есть время излагаемого основного события — похода Игоря и его последствий) и Прошлое (исторические переключки)¹⁸.

Таким образом дистрибуция трех религиозных рядов описывается через их хронотипические характеристики. В них обнаруживается, что:

1. Христианский компонент ориентирован целиком на Город (как в Настоящем, так и в Прошлом).

2. Языческие боги относятся к Прошлomu (как в зоне Города, так и в зоне Открытого пространства).

3. Одушевленные явления природы и стихии относятся к Настоящему, во-первых, и к Открытому пространству, — во-вторых.

Представим этот результат в виде схемы:

	Город	Открытое пространство
Настоящее	Христианские элементы	Одушевленные стихии и мифологические существа
Прошлое		Языческие боги

Таким образом, «пестрота» религиозного пласта «Слова» оказывается достаточно четко структурированной.

Итак, Город не знает ни Карны, ни Жели, ни Девы-Обиды и т. п. Христианский компонент представлен в счастливом исходе: *Здрави князи и дружина, побарая за християны на поганых тълки*. Эта здравица провозглашается в Киеве, куда *Игорь ѹдетъ по Боричеву къ святѹй богородици Пирогощей*.

Именно на почве городских храмов осуществляется сложно построенная текстовая переключка двух исторических аналогов Игоря: Олега Святославовича и Всеслава Полоцкого.

(Олег):

*Тѹй бо Олегъ мечемъ крамолу коваше и стрѣлы по зѹмли сѹяше.
Ступаетъ въ златѹ стрѣмень въ градѹ Тѹмutorоканѹ,
тѹй же звонѹ слыша давнѹй великѹй Ярославъ сынѹ Всеволодѹ,
а Владимиръ по вся утра уши закладаше въ Черниговѹ...
Сѹ тоя же Каялы Святотѣлѹкъ повелѣя яти отца своего
между угорьскими иноходцы ко святѹй Софиѹ къ Киеву.*

(Всеслав):

*разбише славу Ярославу...
Всеславъ князь людемъ судяше,
княземъ грады рядяше,
а самъ въ ночь вѣлкомъ рыскаше,*

*изъ Кыева дорискаше до куръ Тмутороканя,
великому Хрѣсови вѣкомъ путь прерыскаше.
Тому въ Полотьскѣ позвониша заутренюю рано
у святыя Софеи въ колоколы,
а онъ въ Кыевъ звонъ слыша.*

Оба описания объединены упоминанием старого князя Ярослава¹⁹, двумя храмами Софии — в Киеве и в Полоцке, в обоих мы слышим перезвон колоколов.

Существенно в «Слове» направление в пространстве: к Городу и от Города. Так, Ярославна обращается с мольбой к трем стихиям, стоя на крепостной стене (на заборолѣ) и простирая руки в Открытое пространство (вспомним иллюстрации В. А. Фаворского!) — от Города. Напротив, Бог показывает путь бежавшему Игорю — к Городу: *Игореву князю Богъ путь кажетъ изъ земли Половецкой на землю Рускую к отню злату столу*. Половецким же ханам (поганым) путь показывают дятлы и показывают его — в Открытом пространстве: *на слѣду Игоревѣ въздитъ Гзакъ съ Кончакомъ... Дятлове тектомъ путь къ рѣцѣ кажутъ*.

Оборотень Всеслав совершает свои inferнальные набеги между городами, то есть не в Городе. Это в тексте подчеркивается: днем он судит людей и князей, а ночью рыскает волком из Киева до Тмуторокани. Именно на этом пути он пересекает путь Хорсу. Днем же он воспринимает далекий перезвон колоколов. Боян говорит о Всеславе как городской дружинный певец: *Ни хытру, ни горазду, ни птицю горазду судя божия не минути!*

Эта тема христианского Города в «Слове» неотделима от темы Города в памятнике вообще. Она соотносится с основной оппозицией «Слова», понимаемой нами как противопоставление личности — стихийной массе, городской культуре — «неготовым дорогам» бескрайней степи, профессионала-одиночки и почти нечеловеческой изменчивой силы природы и включенного в нее необозримого по числу врага, смелой попытки самоутверждения и множественности способов раздавить, нивелировать отдельную личность.

В этом отношении представляемая концепция «Слова» близка к ранее высказанным положениям С. И. Данелиа²⁰; а также Н. С. Демковой²¹. Как мы уже писали, Город и его тема проходят через весь текст «Слова»²². Именно жители городов Европы — *немци и венецици, ту греци и моравы* — прославляют князя Святослава Всеволодовича, победившего хана Кобыяка (*и падеся Кобыкъ въ градъ Кыевъ въ гриднищъ Святъславли*). Именно города: Киев, Чернигов, Римов, Гродна, Переяславль, Полоцк — стра-

дают от неудачи Игоря. Ср.: антитезу-скрепу: *Трубы трубятъ въ Новѣ-градѣ, стоятъ стязи въ Путивлѣ — Уньли голоси, понице веселие, трубы трубятъ городеньскии*. В конце же Страны ради, гради весели (ср.: ТРУ-бы, ТРУ-бять, Но-вѣ-ГРа-дѣ и сТРа-ни РА-ди, ГРа-ди весели, а ранее именно в Городе — *веселие понице*).

Таким образом, позитивный момент в «Слове» в большинстве случаев как бы отмечен стрелкой — «к Городу», ср.: при победе *Дѣвици поють на Дунаи, — вьются голоси чрезь море до Киева*. Напротив, поле, поражения *Се бо готския красныя девы вѣспѣша на брезѣ синему морю* — в Открытом пространстве.

Языческие боги все принадлежат Прошлому. *Чи ли вѣспѣти было, вѣщей Бояне, Велесовъ внуке* — это и певец старых времен и внук Велеса. *Се ветри, Стрибожи внуци...*; *Погибаетъ жизнь Дажьдѣбожа внука; Встала обида въ силахъ Дажьдѣбожа внука; Всеславъ... великому Хрѣсови вѣком путь прерыскаше*.

Несомненно, что также к прошлому восходит тема Трояна: (Боян) *рища въ тропу Трояню чресь поля на горы; Были вѣчи Трояни, минула лѣта Ярославля; Вступила дѣвою на землю Трояню; На седьмомъ вѣщѣ Трояни вѣрже Всеславъ жребий о дѣвицю себе любу*²³.

Д. С. Лихачев склоняется к концепции языческих богов как родоначальников, предков²⁴. Е. В. Барсов подробно говорит о связи культа Дажьдѣбога именно с Киевской дружинной Русью: «Что под выражением Дажь-божья внука» нужно разуместь киевского князя, об этом толковал еще Шишков в 1826 году...²⁵. Также находим у Вс. Миллера: «Итак, внуком дажь-бога называется князь»²⁶. Из дальнейших рассуждений Е. В. Барсова становится возможным и объяснить, почему в «Слове» нет упоминания о Перуне: «Божеству неба поклоняются народы звероловные и номады в древнейшую пору. Над кочевыми народами царит божество солнца со своим братом небесным огнем; оно же, естественно, господствует в странах, мало орошаемых дождем; культ громовержца и тученосителя встречается во всех умеренных странах в эпоху земледельческого и государственного быта»²⁷. Очевидно, что именно Ольговичи, беспокойные и неоседлые, часто перемещающиеся из удела в удел (в рамках Среднего Приднепровья и Посемья, то есть Земли русской, как она тогда понималась), часто женившиеся на половецких княжнах, своим предком должны были избрать Дажьдѣбога — Солнце.

Необходимо сказать четко, что в развитии действия в «Слове» языческие боги не принимают участия. Их функциональная нагрузка минимальна. Можно лишь высказать гипотезу, что быть предками, быть обожест-

вленными начальниками Рода и есть их функция в тексте. Русские противостоят таким образом половцам как «безродным», не имеющим за собой подлинной истории, кроме конкретных исторических недавних фигур — Кобяка, Шаруканя. Таким образом быть индивидуальностью, быть личностью значит иметь родоначальников божественного происхождения (обычная ситуация для «культурного героя»). Близкие мысли находим и у С. И. Данелиа: «Если христианская мораль есть мораль личности, то языческую мораль едва ли можно даже и называть моралью... Язычник живет жизнью внешнею, физиологическою, природною»²⁸. Однако, С. И. Данелиа не различает языческих богов и одушевленные силы природы, как это делается в настоящей работе, что позволяет увидеть преемственность двух упорядоченных религиозных систем: Боги языческого Пантеона (в Прошлом) — христианство (в Настоящем). Это для русских.

Самой же активной группой мифологических существ в «Слове» является третья группа, названная выше Одушевленными стихиями и Мифологическими существами. Как видно из приведенной схемы, они существуют в Настоящем и в Открытом пространстве. То есть они обусловлены и Пространством, и Временем, иначе говоря — окказиональны.

Внутри этой группы намечается дальнейшее функциональное расслоение.

Первая группа — это анимизированные существа, на протяжении текста памятника ведущие себя именно как одушевленные, обладающие активной персонифицированной силой. Их особенность — они не представлены в этом качестве нигде, кроме текста «Слова», и в тексте «Слова» они представлены только в этом качестве и ни в каком ином.

Это: Карна, Жля, Дева-Обида, Див.

Частым возражением против уникальности этих божеств является их этимологическая и лексическая прозрачность и понятность. Действительно, понятно, что такое Дева-Обида, даже с лебедиными крыльями (то есть понятно, что значит это именование); в Ипатьевской летописи встречается сочетание *плачь и желя*²⁹, «обозначение обрядов „желенья и каранья“ (в обратном порядке) встречается в перечислении различных обрядов в списке XVII в. древнерусского „Слова некоего крестолюбца...“». По-видимому, Карна образована от глагола *карити* (ср. др.-рус. «карите по своей сестре» в смысле «оплакивать»). Желя — древнерусское обозначение плача³⁰. Литература о Диве очень велика. На уровне реальности его пытаются объяснить как удода — дивную странную птицу юга. На этимологическом уровне у него признаны прочные и несомненные связи с индоевропейским (древнеиранским, древнег-

реческим) именованием бога ясного неба и с собственно славянскими значениями — чудо, дикий, и с южнославянскими мифологическими женскими существами: дивами, самодивами.

Однако в данном случае становится несомненной лишь вспомогательная функция этимологии и сравнительно-исторического фольклора, поскольку ассоциация далеко не всегда есть интерпретация. Без обращения к тексту драмы А. Блока «Роза и крест» нельзя понять функциональную символику этого названия, даже если привлечь все знания человечества о Розе и Кресте и все типы их символизации. Разумеется, всякий поэт творит символику не на пустом материале. Иначе он не был бы поэтом.

Совершенно ясно, конечно, что Карна и Жля — воплощения смерти, го-
ря и погребения: *А Изорева храброго плъку не крѣсити! За нимъ кликну
Карна, и Жля поскочи по Руской земли, смагу мычючи въ пламянь
розъ. Жены руския въсплакавшись аркучи: Уже намъ своихъ милыхъ
ладѣ ни мыслию смыслити, ни думою сдумати, ни очима съглядати...*

Дева-Обида — образ также понятный, это как бы персонификация активного Зла, Ссоры, Усобицы, Раздора, образ, вызывающий такое количество культурных и этнокультурных ассоциаций для Востока и Запада, что приводить их нет необходимости. Существенно, что она идет на Рускую Землю и несет ей беду, которая эксплицируется автором буквально в следующих строках после описания ее появления: *Уже бо, братие, не
веселая година вѣстала, уже пустыни силу прикрыла! Вѣстала обида
въ силахъ Дажьбoжа внука, вступила двoю на землю Трояню, въсплескала лебедиными крылы на синѣм морѣ у Дону; плешучи, упуди
жирня времена.*

Усобица князѣмъ на поганѣя погыбе, рекоста бо брату брату: «Семое, а то мое же!»

*И начаша князи про малое «се великое» мѣвити, а сами на себѣ
крамолу ковати. А погании съ всехъ странъ приходжаху съ побѣдами на землю Рускую.*

Четвертое существо этого плана — Див — иногда понимается как доброжелательное по отношению к русским или просто как нейтральное по отношению к ним мифологическое существо. Однако его несомненная враждебность видна из контекста его появления: Солнце преграждает путь тьмой ему, то есть Игорю, ночь ему стонет грозою. Див обращается и к земли незнаеме, к Влзъ, и Поморию, и Посулию, и Сурожу, и Корсуню и тебѣ, Тьмутороканьскый блѣванъ. И сразу же после его крика появляются половцы. Он оповещает огромную территорию, и половцы — *отъ
всехъ странъ руския плъкы оступиша*. См. далее упоминание беды имен-

но в тех землях, куда доносится крик Дива: *По Руси и по Сули гради подылиши, а Игорева храброго плъку не крѣсити!* (см. далее — *Уже бо Сула не течетъ сребренными струями къ граду (Переяславлю)*). И в рассказе бояр падение Дива предстает как некоторое окончательное бедствие: *Уже снесся хула на хвалу, уже тресну нужда на волю, уже врьжеся Дивъ на землю.*

Существенно выстроить функциональную текстовую цепочку появления этих злых сил: Див вызывает врага, предупреждает → встает Дева-Обида с лебедиными крыльями и вызывает уособицу → гибнет войско Игоря и с огнем в погребальном роге появляются Карна и Жля → бояре сообщают Святославу, что тьма покрыла свет и что Див уже пал на землю. Все эти существа возникают в первой части текста «Слова» — до мольбы Ярославны, которая является кардинально переломным пунктом в тексте «Слова»³¹. Ярославна обращается к Природе с мольбой, которая есть по сути не только просьба о спасении, но и мольба о пощаде (с детальным анализом конкретных взаимоотношений, см. об этом ниже).

После обращения Ярославны эти существа исчезают. Таким образом, поэтическая функция мифологических существ указанного типа — быть крайне сублимированной угрозой, доведенной до последнего предела мстостью оскорбленных человеческим вызовом природных сил. Но их слабость в том, что они не вечны, они окказиональны. Такими фигурами в западноевропейском менталитете предстают Чума, Холера и т. п., что не дает оснований трактовать их как богов или даже как фрагмент мифологии средневекового сознания. Очевидно, чтобы быть божеством, нужна некоторая осознанная стабильность, судя по всем данным, именно в таком виде эти существа отмечены только в «Слове о полку Игореве», то есть в художественном тексте.

Вторая группа — это одушевленные, анимизированные представители мира Природы, выступающие в тексте «Слова» как в этом качестве, так и в своей первичной естественной функции.

Рассмотрение этой группы явлений, на наш взгляд, невозможно без выявления одной из важнейших черт поэтики «Слова», которую мы предлагаем условно назвать «поэтикой тройственного образа». Обобщенно эту трехступенчатость семантики образа можно сформулировать как: 1) X; 2) X — это как бы и Y (одновременно X и Y); 3) Y. Например, когда по Русской земле редко перекликались пахари, но часто каркали вороны, деля трупы, и слушалась речь галок, то можно предположить, что имеются в виду птицы галки (X), когда же перед битвой *Щекотъ славий устью, говоръ галичь убуди* — это и галки, и половцы (X и Y), а когда «Боян» начинает: *Не буря*

соколы занесъ через поля широкая, — галицы стады бѣжати къ Дону Великому — галки здесь несомненно половцы (Y).

Точно так же образ *Гзакъ бѣжитъ скрымъ вѣкомъ* — хан бежит быстро и скрываясь — как волк (то есть X), *Всеслав скочи вѣкомъ до Немиги съ Дудутокъ* — очевидно, он бежит обратном-волком (Y), когда *Игорь скочи съ него босымъ вѣкомъ* — это и X, и Y (см. значительную литературу об этом в связи с темой оборотничества). Итак, Природа зыбка и изменчива, она вовлекает человека в странный мир между реальным и кажущимся, одушевленной активностью где-то на грани миража и сублимации (подобные ситуации стали характерными для лучших созданий фантастики XX века).

Таким образом, в статье прослеживается функциональная нагрузка и текстовая дистрибуция четырех религиозно-мифологических элементов в «Слове о полку Игореве», которые, по нашему мнению, нецелесообразно сводить упрощенно к «двоеверию».

При анализе мы обращались к тексту и только к тексту. Реконструкция мировоззрения автора может быть, по нашему мнению, только следующим этапом (причем с опорой на анализ и других оппозиций «Слова»).

Итак, с темой Города связано Христианство.

С темой Прошлого связаны языческие боги (Предки, Пантеон Прошлого).

С темой Настоящего и Открытого пространства связаны две группы существ:

а) олицетворенные несчастья, вестники и носители Беды: Карна, Жля, Дева-Обида, Див. В этой ипостаси они представлены только в тексте «Слова», в нем же они бесследно исчезают, это окказиональные Образы;

б) элементы двуликой «неравнодушной природы», которые могут и анимизироваться, и не покидать своего природного естества: Солнце, Ветер, Реки, Звери, Птицы.

Примечания:

¹ С. И. Дачиша. О мировоззрении автора поэмы «Слово о полку Игореве». Тбилиси, 1938, с. 4.

² В. В. Седов. Распространение христианства в Древней Руси // Введение христианства у народов Центральной и Восточной Европы. Крещение Руси. Сборник текстов. М., 1987.

³ Л. Н. Виноградова. Стереотипы древнеславянской этнической культуры и ритуальная практика христианства: антагонизм и взаимодействие // Там же.

⁴ Детальный анализ покаяния и очищения князя Святославича см. в статьях Д. С. Лихачева: «Катарсис в „Слове о полку Игореве“» и «Пирогощая в „Слове о полку Игореве“» (Д. С. Лихачев. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Л., 1978).

⁵ Здесь и в дальнейшем текст «Слова» цитируется по изданию: «Слово о полку Игореве». Древнерусский текст и переводы. М., 1985.

⁶ И. П. Еремин. «Слово о полку Игореве» как памятник политического красноречия Киевской Руси // «Слово о полку Игореве». Сборник исследований и статей / Под редакцией В. П. Адриановой. М.; Л., 1950, с. 110.

⁷ Н. Михайлов. Этюды. М., 1906 (глава: «Двоеверие русских по „Слову о полку Игореве“», с. 6).

⁸ И. В. Сребрянский. Мифология «Слова о полку Игореве» // Известия историко-филологического факультета Института князя Безбородко. Нежин, 1895, т. XV, с. 16.

⁹ Е. В. Аничков. Язычество и Древняя Русь. СПб., 1914 (глава XII: «Двоеверие Руси и народное язычество» и глава XIV: «Боги в „Слове о полку Игореве“ и новый взгляд древних книжников на язычество»).

¹⁰ В. Каллаш. Несколько догадок и соображений по поводу «Слова о полку Игореве» // Юбилейный сборник в честь В. Ф. Миллера, изданный его учениками и почитателями. М., 1900.

¹¹ С. И. Даниели. О мировоззрении автора поэмы «Слово о полку Игореве»...

¹² Е. В. Барсов. «Слово о полку Игореве» как художественный памятник Киевской дружинной Руси. М., 1887, т. 1, с. 162 и 388.

¹³ М. А. Максимович. Статья вторая. Песнь Игорю относительно ее духа // Журнал Министерства народного просвещения. СПб., 1836, июнь, с. 460.

¹⁴ Д. О. Шеппинг. Наши письменные источники о языческих богах русской мифологии. Воронеж, 1889, с. 2.

¹⁵ Н. И. Толстой. Христианизация как фактор усложнения структуры древнеславянской духовной культуры // Введение христианства у народов Центральной и Восточной Европы..., с. 50—53.

¹⁶ Троян (Траян) был включен в этот ряд как неоднократно упоминаемый в письменных источниках в виде языческого славянского бога (См. об этом подробнее: Д. О. Шеппинг. Наши письменные источники... и др.).

¹⁷ В данном случае учитывались лишь явные упоминания; возможны и более глубокие аллюзии и трактовки религиозного характера, на которых мы не останавливаемся (см., в частности, работы Й. Клейна о «Слове»).

¹⁸ В других работах мы старались показать, насколько сопоставление времен через их структурно продуманную псевдоразорванность создает глубоко идущие ассоциации и тем самым проясняет основные концепции памятника. Т. М. Николаева. Лингвотекстологические средства в «Слове о полку Игореве». Поле настоящего-прошлого и глубинные смысловые оппозиции // Scando—Slavica 1983, t. 28.

¹⁹ Регулярность этих переключек склоняет к трактовке *Той же звонь слыша давший великий Ярославъ, а сынъ Всеволождъ Владимиръ*, предложенной Д. С. Лихачевым в издании «Литературных памятников».

²⁰ С. И. Данелиа. О мировоззрении автора поэмы «Слово о полку Игореве»..., с. 12.

²¹ Н. С. Демкова. Повторы в «Слове о полку Игореве». К изучению композиции памятника // Русская и грузинская средневековые литературы. Л., 1979, с. 66.

²² Т. М. Николаева. «Слово о полку Игореве». Лингвотекстологический диалог: русские — половцы // Труды по знаковым системам. Тарту, 1984, вып. 17.

²³ Не останавливаясь на «вечной теме» Трояна, считаем нужным сказать об отмеченной И. В. Сребрянским связи Трояна и «плохих», неопозитивных эпизодов в «Слове» (И. В. Сребрянский. Мифология в «Слове о полку Игореве»..., с. 28—31). Интересны также давние наблюдения Н. Прейса о чуждости Хорса и о его насильственной навязанности славянам (Н. Прейс. Донесение // Журнал Министерства народного просвещения. СПб., 1841, ч. XXIX).

²⁴ Д. С. Лихачев. Исторический и политический кругозор автора «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве». Сборник статей и исследований. М.; Л., 1950.

²⁵ Е. В. Барсов. «Слово о полку Игореве» как художественный памятник..., с. 36.

²⁶ Вс. Миллер. Взгляд на «Слово о полку Игореве». М., 1877, с. 74.

²⁷ Е. В. Барсов. «Слово о полку Игореве» как художественный памятник..., с. 417.

²⁸ С. И. Данелиа. О мировоззрении автора поэмы «Слово о полку Игореве»..., с. 19. Христианскую авторскую позицию С. И. Данелиа считает безусловной именно из-за противопоставленности культуры городов и сел дикой степи: «Это более христианство, чем упоминание о церковном звоне и Богородице Пирогощей» (там же, с. 14.).

²⁹ См. об этом сочетании: М. В. Щепкина. К вопросу о неясных местах «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве». Сборник статей и исследований. М.; Л., 1950.

³⁰ Мифы народов мира. М., 1980, т. 1, с. 624.

³¹ О функциональной нагрузке мольбы Ярославны в тексте см.: Т. М. Николаева. Функциональная нагрузка антитез и повторов и смысловая структура «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве». Комплексные исследования. М., 1988; а также: Т. М. Николаева. Оппозиция «Туга — веселие» и «тьма — свет» в «Слове о полку Игореве» // Проблемы структурной лингвистики—82. М., 1984.

Особую группу княжеских житий образуют жития страстотерпцев, то есть правителей, убитых соперниками, а не мучеников за веру. На Руси к числу таких князей относятся Борис и Глеб, Игорь Ольгович, Андрей Боголюбский, Михаил Тверской; в Чехии — Вячеслав (Вацлав); у южных славян — диоклейский князь Иоанн Владимир и сербский — Стефан Дечанский². Семантический архетип этих житий может быть кратко определен как повествование о князе-праведном и невинном страдальце, воплощающем идеал христианского непротивления и подражания страданиям Христа³. Сходные тексты существуют и в англосаксонской и скандинавской традиции⁴.

Для выяснения характера связи между княжеским саном и святостью невинных страдальцев необходимо рассмотреть страстотерпческие жития в контексте агиографии и культа святых князей. Показательна ситуация на Руси. Г. П. Федотову принадлежит тонкое наблюдение, что княжеская святость убывает на Руси пропорционально возрастанию автократического начала⁵: в первые века русской истории несколько князей было причислено к лику святых, из князей московского периода, правивших начиная с XV в., не был канонизирован никто. Наблюдения Г. П. Федотова могут быть дополнены. Если в домонгольский период исключительно князья были канонизированы не как мученики за веру, но как невинно убиенные, то в московское время мы встречаем святых — не князей как безвинно убиенных (монах Адриан Пошехонский), так и умерших неестественной смертью и в этом отношении близких к страстотерпцам (Иоанн и Логгин Яренские, Артемий Веркольский), и не находим новых страстотерпцев-князей, за исключением царевича Димитрия, в культе которого, впрочем, отроческая невинность не менее значима, чем сан.

Г. П. Федотов объяснял исчезновение княжеского типа святости тем, что князь канонизировался за общественное служение земле, а нарождающееся самодержавие утверждало самоценность сана государя. Можно добавить, что в Московской Руси сам сан правителя начинал сакрализироваться и затмевал потенциальную личную святость самодержца⁶. Более сложный вопрос: почему до московского периода не было святых-ми-

рян, в том числе и страстотерпцев (исключение — отец и сын варяги, но они — мученики за веру), вне княжеского рода ⁷.

Можно предположить, что признание святости страстотерпцев в ранние периоды русской истории связывалось с княжеским статусом, хотя особой сакрализации сана, как в Московской Руси примерно со второй половины XV в., не было. В последующее время эта прикрепленность страстотерпческого подвига к фигуре князя разрушилась ⁸.

Князь воспринимался как исполнитель мирского служения Богу, его жизнь в миру соотносилась с подвигом монаха вне мира. Подобно монашескому, княжеское служение в идеале приближало к святости, хотя, конечно, не каждый князь, как и не каждый монах, признавался святым. Пострижены — обряд над князем-отроком — напоминали монашеский постриг. В христианском сознании они могли приобретать смысл церковного обряда, как бы предвещающего вокняжение, начало земного служения Богу (ср. *пострижины* св. Вячеслава в «Востоковской легенде», с. 23; пострижены здесь как бы означают вступление князя в «семью» князей, в княжеское братство).

Смысл княжеского сана и власти амбивалентен: с одной стороны, это искус, который должен быть преодолен. Правитель-христианин «умаляет» собственную власть, отказывается от некоторых прерогатив (ср. не участвующий в вынесении смертных приговоров Вячеслав в «Легенде Никольского» и Владимир Креститель в «Повести временных лет» под 996 г., отменяющий казни). С другой стороны, именно властитель-князь призван исполнить волю Царя Небесного. Сквозной мотив всей княжеской агиографии — пир. Трапеза, на которую князь приглашает народ, имеет религиозный смысл, генетически восходящий к языческим обрядам. Религиозный характер пиров св. Владимира Киевского ощущался летописцем, выделившим их как особенное деяние Владимира-христианина («Повесть временных лет» под 996 г.); ср. в «Памяти и похвале» Иакова мниха). С христианской точки зрения, княжеские пиры восходят к Тайной вечере (князь на пиру прообразует Христа — милосердного Правителя и Жертву) и к трапезе любви первых христиан — *agape* ⁹. В «Легенде Никольского» предсмертный пир святого приобретает значение литургического символа; символ литургического вина прикровенно содержится и в «Сказании о Борисе и Глебе» (предсмертное моление Глеба ¹⁰); хлеб и вино велит раздавать нищим Стефан Урош («Хроника сербских кралей» архиепископа Даниила и продолжателей ¹¹); сближение евхаристической трапезы-причащения и княжеского пира прослеживается в некрологе Василька Ростовского, убитого татарами (Лаврен-

тьевская летопись под 1238 г.). Сходный мотив встречается и в текстах (в частности, мартирии) об английском короле Эдуарде Мученике: убийцы закалывают святого, подавая ему чашу с вином¹².

Внутренняя родственность ритуальной трапезы, разделяемой с подданными, с добровольным принятием страдания и смерти от руки врага заключается в том, что князь умалает себя, подражая кенозису Христа: как бы отказывается от своего превосходства над подданными или от своего статуса и самой жизни.

В основе сближения князя — правителя и невинной жертвы с Христом лежало архаическое представление о князе как носителе родового начала, воплощающем всю полноту жизни рода (не случаен лейтмотив рода праведных в «Сказании о Борисе и Глебе»). Князь (от герм. **kuningos*, готск. *kunyiggs* — «родовой вождь») — исторически — вождь и жрец одновременно¹³. (Ср. соединение мотивов верности Господу и господину в восклицании св. Олава Норвежского: «Вперед, люди Христа, люди креста, люди конунга!» в гл. CCV «Саги об Олаве Святом» из «Круга земного» Снорри Стурлусона¹⁴.) Показательно, что, например, русские князья осознавали свой дом как своеобразное религиозное братство (ср. образ князей свечи в речи Льва Даниловича Галицкого в Ипатьевской летописи по 1288 г. и в духовной грамоте Симеона Гордого и обряд, связанный с так называемой «братской», «церковной» или «мирской», свечой). Как носитель полноты жизни своего рода и своих подданных, князь-страстотерпец как бы искупал в жертвенной смерти не только собственные, но и их грехи. (В Московской Руси такое воззрение на князя постепенно отмирает, между ним и подданными возникает пропасть; в этом — одна из причин «угасания» княжеской святости.)

Правитель, устанавливающий законы и распространяющий истинную веру, защитник своей земли от иноземцев, страстотерпец, кровью омывший грехи, небесный покровитель страны — таков полный набор атрибутов святого — «вечного короля» (*perpetuus rex*), как св. Вячеслав в Чехии или Олав в Норвегии. На Руси архетипы князя-правителя и апостола веры и страстотерпца были закреплены за разными святыми (Владимиром, с одной стороны, и Борисом и Глебом, с другой), отчасти именно поэтому здесь и не сложился культ «вечного короля». Но глубокая взаимосвязь образов святого-правителя и святого-мученика прослеживается и в русской письменности: Владимир прославляется в том числе и как отец Бориса и Глеба, в «Памяти и похвале» Иакова мниха он как бы невольно уподоблен мученику (упомянут венец, полученный Владимиром от Бога, а сам князь назван «агнцем»). Страстотерпческий венец — идеальное завершение жизни

князя, в котором книжник видел святого (ср. образы Давыда Смоленского в так называемом «Слове о князьях», Владимира Волынского и некрологе Ипатьевской летописи под 1289 г., Бориса Тверского в «Слове похвальном инокa Фомы» — ПЛДР—V, с. 310, Уроша в «Хронике сербских кра-лей» — умершие своей смертью правители сравниваются в этих текстах со страстотерпцами за перенесенные ими тяготы и неправды). В логическом пределе, жития князя-правителя и страстотерпца образовывали единый текст. Показательно «Житие Стефана Дечанского», написанное Григорием Цамблаком — агиобиография поборника православия, защитника земли, страстотерпца (характерно, что в одном из основных источников «Жития» — «Хронике сербских кралей» — набор атрибутов святого князя у Дечанского был неполным: ничего не говорилось о борьбе Стефана с варлаамитским учением, отсутствовали сведения о его убийстве по приказу сына).

По мнению Н. Ингхэма, обязательными элементами агиографических произведений о князьях-страстотерпцах являются мотивы невинного убийства и непротивления убийцам, добровольного принятия смерти¹⁵. Эти выводы нуждаются в уточнении. Ситуация (протосюжет) невинного убийства определяется не только фигурой князя-жертвы, но и его антагонистов. Эти персонажи (актанты) обладают особым статусом: они — люди близкие святому, по своему положению обязанные пребывать с ним в любви и мире или подчиняться ему, брат (Болеслав — убийца Вячеслава, Святополк — убийца Бориса и Глеба), мачеха (жена Стефана Милутина, по проискам которой он ослепил Дечанского, своего сына; Элфрид, убившая святого Эдуарда Мученика Английского — сведения о причастности ее и сына, сводного брата святого, к убийству впервые появляются именно в мартирии Эдуарда), князь-родственник (Юрий Московский — убийца Михаила Тверского, исполнитель убийства — Романец, русский, отступник от веры), родственник (Владислав; родственник жены Иоанна-Владимира, лицемерно заманивающий святого на казнь), народ (киевляне — убийцы Игоря Ольговича), подданные (бонды — убийцы Олава Норвежского¹⁶ и бояре — убийцы Андрея Боголюбского). При этом страстотерпец знает своих убийц: ему или известны их намерения заранее, или же истина узнается в момент гибели; знание об измене близких усиливает страдания святого, вслух или безмолвно как бы обличающего неправду. Внезапная гибель, «удар в спину», когда князь не видит лица убийцы, а инициаторы заговора остаются нераскрытыми, не воспринималась как невинное убийство. Так был убит половцами русский князь Роман Святославич в 1079 г. и это собы-

тие не вызвало у составителя «Повести временных лет» никаких ассоциаций со смертью страстотерпца. Сходным образом, и версия убийства св. Бориса, изложенная в скандинавской «Саге об Эймунде» (если принять его тождество с Бурицлейвом саги), — убийство ночью в шатре (во сне?) наемниками брата — открытого врага — далеко отстояла от ситуации невинного убийства. С другой стороны, описание в «Повести временных лет» под 1097 г. вероломного ослепления князя Василька Теребовльского Святополком Киевским и Давыдом Волынским напоминает «эскиз» страстотерпческого жития. Не случайно и осуждение мести Василька: летописца отталкивает не сама по себе жестокость ослепленного князя, а нарушение им канона поведения страстотерпца: страстотерпец, принимая страдания, поднимается над земными помыслами о мести (ситуация отмщения невозможна, конечно, для князя-мученика и чисто физически — его убивают).

Непротивление князя убийцам, готовность на добровольную смерть необязательны для ситуации невинного убийства: нет этого мотива в мартирии св. Эдуарда Мученика «*Passio sancti Eadwardi, regis et martyris*» (король не подозревает до последнего мгновения о намерениях убийц), он редуцирован и в первом славянском житии Вячеслава. В описании смерти Глеба в «Сказании» и «Чтении» о Борисе и Глебе, летописном рассказе об убийстве Игоря Ольговича, выдержанном в стиле мартирия (Ипатьевская летопись под 1147 г.), непротивление — не сюжетный (князья не могут избежать смерти), а стилиевой мотив (молитвы, выражающие принятие смерти). В рассказе Новгородской первой летописи (Синодальный список) об убийстве рязанскими князьями своих родственников (1218) сюжетный мотив добровольной готовности умереть также отсутствует (убийство совершается внезапно), но тем не менее летописец видит здесь именно невинное убийство и уподобляет убитых Борису и Глебу, а заговорщиков — Святополку.

Для сюжетного канона страстотерпческого жития мотив непротивления (желание святого пострадать, подобно Христу, радостное принятие смерти) необязателен. Он относится к топике агиографического жанра, характерен для «риторически украшенного» жития, но не является абсолютно необходимым для страстотерпческой агиографии. Для ситуации невинного убийства, характеризующей жития князей-страстотерпцев, существенны прежде всего антагонисты святого: безвинно убиенный князь может быть фигурой чисто пассивной, на нем как бы разряжается царящее в мире зло. Инверсия актантных ролей: подданные/родственники — убийцы; князь (могущественный и почитаемый) — жертва — кон-

структивный признак агиографических произведений о князьях-страстотерпцах. Эпизод убийства — кульминационная точка, в которой происходит полная смена «семантических знаков», характеристик актангов: антагонисты святого окончательно попирают свой статус близости к князю и нисходят во тьму, страстотерпец же, проходя через страдание и смерть, самоумалается как земной правитель, но возвышается в этом «ритуале перехода» как святой.

Принцип замены семантических характеристик на противоположные обнаруживается не только в функциях актангов, но и в пространстве действия, и в образной системе. Король Эдуард Мученик, отправившийся в лес на охоту с собаками, сам оказывается добычей «зверей» — заговорщиков; но в абсолютном, религиозном смысле он — победитель. («*Passio sancti Edwardi, regis et martyris*). Борис и Глеб удалены от святого центра русской земли — Киева, который захватил окаянный Святополк, и погибают в пустынных местах. Занятому нечестивцем центру противопоставлен небесный «эмпирей», в котором — Царь Небесный и их отец Владимир, «через» которого обращаются друг к другу перед смертью братья. Но совершается убийство, и персонажи занимают истинное, им подобающее положение в пространстве. Души святых восходят на небо, к Богу и отцу; тела Бориса и Глеба переносят под Киев; Святополк бежит из Киева и гибнет «в пустыне межю Чехы и Лехы». Поэтика контрастной смены семантических оценок проявляется и в отдельных образах: холодный, «аки вода», блеск мечей убийц, стерегущих Глеба на реке — теплый огонь свечей, чудесно возжигающихся над телом Глеба («Сказание о Борисе и Глебе»); ладья как место мученической смерти Глеба — ладья, символизирующая торжество святых братьев, спешащих на помощь в видении Пелутия («Сказание...» и «Житие Александра Невского»¹⁷); рассказ о пересечении Михаилом на пути в Орду реки, на которой он прощается с боярами («граница пространства смерти») — рассказ о перевозе его тела через реку по пути на Русь, отделяющий скорбное повествование о мученичестве от фрагмента о бренности всего земного и описаний чудес, которыми прославил святого Бог («Повесть о Михаиле Тверском»); видение конунгом во сне лестницы, ведущей на небо — пробуждение и гибель от руки подданных, горний путь через земную смерть («*Passio et miracula beati Olavi*», «Хроника» Адама Бременского. Lib. II, cap. LXI, Schol. 41(42)¹⁸). Антиномичен мотив гибели на рассвете (Вячеслав, Борис в «Сказании...», Андрей Боголюбский в Ипатьевской летописи под 1174 г.): смерть в момент пробуждения мира, падение тела — восхождение солнца, подобно которому восходит к Богу душа святого.

Поэтика антиномии и полярной смены семантических характеристик, свойственная княжеским страстотерпческим житиям, присуща в разной степени всей мартирологии (и не только ей) и отражает евангельский рассказ о крестной смерти Христа. Но в житиях князей-страстотерпцев эта поэтика имеет структурообразующий характер, формирует ядро текста. Антиномичны ветхозаветные рассказы — об убийстве Авеля и об искушении Иова, — на которые ориентируются эти жития.

Агиобиографии правителей-страстотерпцев становятся как бы метатекстами по отношению ко всей мартирологии, обнажая, высвечивая ее парадигму.

Показательно соотношение этих агиобиографий и Св. Писания. Если обыкновенно агиографические тексты представляют «развертывание» библейских прообразов, то целый ряд княжеских житий отличают прямые повторения библейских ситуаций (убийство Авеля Каином — убийство Вячеслава и Бориса и Глеба братьями) или даже реализация, «материализация» метафор и символов писания (Христос — жертвенный агнец и заколотые как ягнята ножом повара Глеб и Магнус Оркнейский; убитый ножом «кроткий агнец» Эдуард Мученик (р. 4); бремя Христово — ярмо, возложенное татарами на плечи Михаила Тверского). Княжеские агиобиографии как бы ставятся на один уровень с библейскими книгами. В «Чтении о Борисе и Глебе» убийство братьев включено в контекст священной истории (ср. «Повесть о Михаиле Тверском»), «Сказание...» сближает с историческими книгами Ветхого Завета неожиданная для агиографического текста «летописная» часть — рассказ о битвах Ярослава со Святополком. Обычно в житиях события обладают прямым и символическим смыслами, воспринимаясь как знаки библейских прообразов. В житиях князей-страстотерпцев в двух разных кодах — «спиритуальном» и «земном» — может повторяться сообщение об одном и том же событии (ср.: Борис и Глеб возвращаются к отцу Владимиру духовно (встреча в небесной обители) и физически (их тела переносят в церковь св. Василия; Василий — крестное имя Владимира)). Тексты, связанные с князьями-страстотерпцами, и вообще княжеские агиобиографии, обладают чертами самореферентности, сближаясь в этом отношении со Св. Писанием, а не с произведениями житийного жанра.

Князя-страстотерпца окружал целый комплекс мотивов и образов, восходящих к Библии. Этикетной, почти обязательной при прославлении князя, в том числе и мученика, была евангельская формула: о городе, стоящем на вершине горы, и о свече, ставимой на свещнице (Мф 5, 14–15). Она встречается в «Сказании о Борисе и Глебе» (ПЛДР-I,

с. 298), «Повести о Михаиле Тверском» (с. 17), «Хронике сербских кралей» (с. 131), первая часть этого же изречения употреблена и Константином Багрянородным в трактате «Об управлении империей» для характеристики власти византийского василевса¹⁹. Светильник — символический образ, обозначающий князя и его власть, постоянно встречается в «Хронике сербских кралей» и «Житии Стефана Дечанского», в русских памятниках; этот образ ассоциируется со словами Исаии о свете правды правителя, цитируемыми в «Хронике» (с. 107–114) и со светильником — символом Христа (ср. сравнения русских и сербских князей с солнцем, иносказательно обозначающим Христа). Но прежде всего этот образ восходит к светильнику мудрых дев из евангельской притчи о разумных и неразумных девах, ожидающих жениха-Христа (Мф 25, 1–13). Связь световых образов, характеризующих князей, с мотивом мудрости особенно обнажена в «Хронике сербских кралей». Этот мотив отсылает к образу Премудрости и ее пира в IX притче Соломона. Пир Премудрости истолковывался в византийской традиции как иносказание жертвенной смерти Христа. Выстраивается цепочка образов: пир Премудрости — Тайная вечеря и смерть Христа — княжеский пир — князь-жертва (страстотерпец).

IX притча Соломона проливает свет и на один несколько загадочный мотив княжеских житий — страстотерпческих и собственно мученических (жития Михаила Черниговского) — явление огненного столпа над брошенным убийцами телом святого. Г. Ленхофф, исследуя этот мотив в борисоглебских памятниках, привела ряд параллелей (в частности, из «Саги об Олаве Святом»), предположив языческие истоки этого образа²⁰. Но этот образ имеет и глубокий собственно христианский смысл. Он достаточно редок в агиографии; в русской и в южнославянской письменности встречается не только в княжеских житиях (см. ряд примеров у Г. Ленхофф, которые могут быть умножены), но именно в них становится почти обязательным. Укажу на эпизод с «колонной, столпом» огня (*columna ignis*) в «*Passio sancti Eadwardi, regis et martyris*», на тексты нескольких редакций жития Михаила Черниговского, на «Повесть о Михаиле Тверском» (два огненных облака — с. 26), можно добавить рассказ об огне, который исходил от гроба Стефана Уроша, несомого в церковь, и опалил лица мятежных горожан («Хроника сербских кралей» — с. 158) и упоминание огненного столпа, встающего над храмом, в котором отпевают Игоря Ольговича (статья о нем в старопечатном Прологе). Прикрепление этого чуда к фигуре невинно убиенного князя связано с особым почитанием правителя-страстотерпца и окружающим его

семантическим ореолом. Сами агиографы истолковывали огненные столпы как зримые образы ангелов («Повесть о Михаиле Тверском»; ср. «Повесть временных лет» под 1110 г. — правда, в этом рассказе столп возникает не над телом мученика, а над храмом). Такое истолкование представляется, однако, несколько суженным.

Одно из значений огненного столпа — огонь, субстанция души (ср. у Иоанна Дамаскина²¹); кроме того, это — огонь, как бы сходящий на жертву, угодную Богу (ср. в Ветхом Завете). Бесспорно, семантика светового столпа связана с образом храма. Огонь является над заброшенным телом святого до положения во храме, а также при погребении и перенесении тела (ср. в «Житии Феодосия Печерского» и рассказе Патерика о перенесении его мощей — ПЛДР—I, с. 390; ПЛДР—II, с. 444, 446). Явление огненного столпа может сочетаться с явлением свечей и ангельским пением (чудеса над телом Глеба в «Сказании о Борисе и Глебе»; ср. латинскую гомилию и мартирии и славянское проложное житие невинно убиенной Людмилы, бабки Вячеслава Чешского, над брошенным телом которой чудесно загораются свечи и лампы, которые напоминают о храмовой службе). В византийском богословии храм воспринимался как модель мира, а мир — как богосозданный храм; жертвенник символизировал тело Христово; евхаристия образно обозначалась как вкушение огня. Подобно этому, и тело убиенного князя (и князя вообще, как символа Христа) в славянской и северноевропейской агиографии могло восприниматься как знак Христа — жертвы, положенной в мире-храме, а огонь — как зримая, материализованная благодать Св. Духа, пребывающая в этом мысленном храме и в «малой церкви» — теле святого мученика. Непосредственно связь огненного столпа с храмом выражена в древнерусской «Повести о взятии Царыграда турками в 1453 году» Нестора Искандера (ПЛДР—V, с. 242, 244): уходящий из-под купола св. Софии в небо огненный столп символизирует неизреченный свет благодати Св. Духа, почивавший во храме и ангела церкви и города, оставляющих собор и стольный град. Огненный образ, который принимает «неизреченная святость», восходит к рассказу Деяний апостолов о сошествии Св. Духа на учеников Христа в облике огненных языков и о рождении христианской церкви (Деян 2, 1—4).

Устойчивое (особенно в русской традиции) закрепление чудесного явления огненного столпа за княжеской агиографией объясняется и литургической семантикой образа князя-мученика, соотносящегося со вторым лицом Троицы, воплотившемся в Иисусе, и восприятием князя как опоры, столпа благочестия и хранителя государства («стълпа и утвърже-

ние земле нашей» — «Сказание о Борисе и Глебе», ПЛДР—I, с. 300; ср. «Житие Стефана Дечанского», с. 66), как храмосозидателя (ср. параллели князей-храмостроителей в русской агиографии и летописях, сербских князей в «Житии Стефана Дечанского» и «Хронике сербских кралеј» с Соломоном — создателем Иерусалимского храма и легендарным автором книги Притч, — в IX притче упоминаются семь столпов символического храма Премудрости). Образ-символ Софии был особенно близок русскому сознанию; русская земля виделась неким мысленным храмом (ср. в «Житии Петра, царевича Ордынского» — «божница Руския земля» — ПЛДР—VI, с. 22), столпом которого мог быть князь.

Характерны изображения князей-ктиторов с храмами в руках. Возможно, что и на энколпионах св. Бориса и Глеба они показаны держащими в руках храмы (из-за плохой сохранности рисунка предлагались различные истолкования). По предположению Ф. Скиацца, болгарка, мать Бориса и Глеба, могла быть болгарской принцессой, а по имени болгарского царя Бориса-Михаила был назван старший из братьев, и ко дню памяти царя Бориса был приурочен один из борисоглебских праздников. Ф. Скиацца обратил внимание на изображение болгарского царя Бориса в позе ктитора с храмом в руке; оно восходит к изображениям императоров Константина и Юстиниана с Константинополем и храмом св. Софии в руках.

Дополнительная семантическая связь между огненным столпом и князем основывалась на сходстве красного, багряного («царственного») цвета чудесного огня (ср. в русском «Хождении игумена Даниила» об огне, сходящем ко Гробу Господню в Иерусалиме на Великую Субботу: «не тако, яко огонь землений, но чюдно инако светится изрядно, и пламень его червлено есть яко киноварь...» — ПЛДР—II, с. 110) с багряным цветом — символом императорской власти в Византии²².

Анализ страстотерпческих житий приводит к выводам, касающимся их жанровой природы и характеризующим «жанровое сознание» средневековых литератур²³. Это — особый вид агиографии со своими (не обусловленными ритуальными функциями, чисто политическими целями и иными внешними ограничениями) собственно «литературными», — структурными признаками и «хронотопом», достаточно устойчивым набором мотивов и образов. Именно структурные элементы определяют жанровую сущность этих житий, а не «агиографический стиль», связанный скорее с предметом изображения, чем с жанром. Устойчивость структурной схемы выделяет страстотерпческие жития на фоне довольно разнородной агиографии, унаследованной христианским миром от Византии. Для характеристики

княжеских житий существенны не только особенности поэтики, но и семантический архетип. Общий для разных агиографических групп — страстотерпческих, миссионерских, воинских житий.

Княжеские жития находились в системных связях с другими произведениями, образуя своеобразный метатекст по отношению к ним. Так, русская страстотерпческая агиография основывалась на летописных «повестях о княжеских преступлениях», структурно незавершенных и являющихся не особенным жанром, а как бы «черновиком» для страстотерпческих житий.

В известной степени, именно благодаря жесткости канона страстотерпческого жития и отчетливости архетипа святого правителя были возможны вариации внутри текстов этого вида: варьирование не могло затронуть структурной основы и объяснялось конкретной установкой агиографа: на углубление библейских и литургических ассоциаций, на создание психологического воздействия или на информативную конкретность и детализацию.

В славянской, а также северноевропейской агиографии языческая по своим истокам мифологема родового вождя и жертвы приобрела новый, собственной христианский смысл.

Примечания:

¹ Некоторые положения этой работы более подробно развиты в статье: А. М. Ранчин. Князь-страстотерпец-святый: семантический архетип литературных памятников о князьях Вячеславе-Вацлыве и Борисе и Глебе // Герменевтика древнерусской литературы. М., 1994, сб. 7, ч. 1, с. 225—251.

Слова «житие» и «агиобиография» используются здесь для обозначения различных типов агиографических текстов — и собственно агиобиографии (жития), и мартирия.

Цитаты из текстов на церковнославянском языке приводятся в упрощенной орфографии, приближенной к современной (сохраняются «ъ» и «ь» внутри слова). При цитировании текстов, изданных в серии «Памятники литературы Древней Руси», выпуск и страница указываются в тексте. При этом приняты следующие сокращения:

ПлДР—I — Памятники литературы Древней Руси. XI — начало XII века. М., 1978.

ПлДР—II — Выпуск «XII век». М., 1980.

ПлДР—V — Выпуск «Вторая половина XV века». М., 1982.

ПлДР—VI — Выпуск «Конец XV — первая половина XVI века». М., 1984.

² Славянские жития Вячеслава цитируются по изданию: Сказания о начале Чешского государства в русской письменности. М., 1970; «Повесть о Михаиле Тверском» (пространная редакция) — по изд.: Древнерусская книжность: По материалам Пушкинского Дома. Сб. науч. трудов. Л., 1985, с. 17—27; «Житие Стефана Дечанского» Григория Цамблака — по изд.: Ангел Давидов, Георги Данчев, Невяна Дончева-Панайотова, Пенка Ковачева, Тодорка Генчева. Житие на Стефан Дечански от Григорий Цамблак. София, 1983, с. 64—136, страницы указываются в тексте.

Эпизод с Иоанном-Владимиром читается в хорватской «Летописи попа Дуклянина». См.: Летопис попа Дукьянина. Выдао Федро Шишић. Београд; Загреб, 1928, с. 331—341.

³ Norman W. Ingham. The Martyred Prince and the Question of Slavic Cultural Continuity // Medieval Russian Culture. Berkeley; Los Angeles, 1984, p. 36, 41—43.

⁴ Об этом напомнил Н. Ингхэм: Norman W. Ingham. 1) The Sovereign as Martyr: East and West // Slavic and East European Journal. 1973, vol. 17; 2) The Martyred Prince and the Question of Slavic Cultural Continuity.

Параллели с житиями англосаксонских и скандинавских правителей носят в моей статье выборочный характер и далеко не охватывают всего материала; поэтому характеристика страстотерпческой агиографии, предложенная здесь, возможно, применима далеко не ко всем западным текстам. Перечень западных правителей-страстотерпцев см., напр., в кн.: Erich Hoffman. Die heiligen Könige bei den Angelsachsen und der skandinavischen Volkern. Königsheiliger und königshaus. Neumünster, 1975.

⁵ Г. П. Федотов. Святые Древней Руси. М., 1990, с. 40—54. Ср.: G. P. Fedotov. The Russian Religions Mind: Kievan Christianity; The 10th to the 13th Centuries. 2nd ed. N. Y., 1960, p. 94—110.

⁶ Сакрализация фигуры царя в России рассмотрена в работах В. М. Живова и Б. А. Успенского. О ее «предыстории» см. также: Ellen S. Hurwitz. Prince Andrej Bogoljubskij: The Man and the Myth. Florence, 1980.

⁷ М. Чернявский приводит достаточно обширный перечень московских князей и царей XV—XVI вв., которые в некоторых источниках характеризовались как святые, предполагая на этом основании, что на Руси практически все князья по своему сану почитались святыми, называет утверждение Г. П. Федотова ошибочным (М. Cherniavsky. Tsar and People. Studies in Russian Myths. New Haven. 1961, p. 30—33). Вряд ли это справедливо: большинство из названных государей не почиталось даже местно, неизвестны их жития. Зафиксированное в некоторых источниках отношение к ним как к святым характеризует «периферийную» часть русского сознания и может объясняться перенесением сакральности с сана на личность правителя.

⁸ Ср. сходную ситуацию в Византии, где сан василевса, титулатура и придворный ритуал имели сакрализованный характер, но при этом почти нет святых-императоров, в том числе нет страстотерпцев, хотя многие василевсы были убиты вследствие заговора. О частных, «внутривизантийских» причинах этого см.: Dimitrij Obolensky. The Byzantine Commonwealth. London, 1971, p. 308—309.

⁹ Ср. в «Повести о Михаиле Тверском» принимаемый от князя хлеб как символ оказанной им приязни (с. 22), или в «Слове похвальном» о князе Борисе Тверском

(ПЛДР—V, с. 270, 290). Ср. евхаристические коннотации княжеского хлеба в «Саге об Олаве Святом» из «Круга земного» Снорри Стурлусона: в Гардарики (на Руси) конунг Олав исцеляет болезнь горла у мальчика, давая ему съесть с ладони вылепленный им в форме креста хлебец (гл. CLXXXIX); целительные свойства обнаруживает и кровь убитого Олава.

¹⁰ См.: *Ricardo Picchio*. Levels of Meaning in the Literary Code of «Slavia Orthodoxa» // *American Contributions to the Ninth International Congress of Slavists*. Columbus; Ohio, 1983, vol. 2, p. 367.

¹¹ Животи краљова и архиепископа српских. Записки архиепископа Данило и други. На свијет издао Ћ. Даничић. У Загребу, 1866, с. 135 (далее страницы указываются в тексте).

¹² *Edward, King and Martyr*. By Christine E. Fell. Leeds, 1971 (далее страницы указываются в тексте).

¹³ А. Е. Пресняков. Лекции по русской истории. М., 1938, т. 1, с. 140. См. также: *E. Reisman*. The Cult of Boris and Gleb: Remnant of a Varangian Tradition // *The Russian Review*. 1978, vol. 27, n. 2, p. 141—145. *The Sacral Kingship*. Leiden—Brill, 1959.

¹⁴ *Снорри Стурлусон*. Круг земной. М., 1980, с. 344 / Пер. Ю. К. Кузьменко.

¹⁵ *Horman W. Ingham*. The Martyred Prince...

¹⁶ Олава убивают в открытом бою, но при этом гибель его может быть представлена как непротивленческая (в т. н. «Легендарной саге» и «Хронике» Адама Бременского). В мартирии Олава, а также в хрониках (Адама Бременского, английских хронистов) Олава убивают внезапно и «нечестиво» собственные подданные (едва ли не слуги). См.: *Passio et miracula beati Olai*. Oxford, 1881, p. 74, ср. p. 32 / Introduction by F. Metcalfe; *Magistri Adami Bremensis. Gesta Homburgensis ecclesiae pontificum*. Ed. tertia. Hannoverae et Lipsae, 1917, p. 120—122.

¹⁷ Такая интерпретация кажется мне предпочтительнее интерпретации Х. Прохазки, связывающей ладью в видении Пелутгия с ладьей, на которой перевозили тело Глеба. См.: *Helen Y. Prochazka*. Warrior Idols or Idle Warriors. On the Cult of Saints Boris and Gleb as Reflected in The Old Russian Military Accounts // *The Slavonic and East European Review*. 1987, vol. 64, No 4, p. 515.

¹⁸ *Passio et miracula beati Olai*..., p. 74; *Magistri Adami*..., p. 120.

¹⁹ *Константин Багрянородный*. Об управлении империей. М., 1991, с. 34, 35.

²⁰ *Gail Lenhoff*. The Martyred Princes Boris and Gleb. A Socio-Cultural Study of the Cult and the Texts. Columbus; Ohio, 1989, p. 37—41. Соображение Г. Ленхофф о том, что световые чудеса у тел Бориса и Глеба были долгое время сомнительными для христианского сознания светских и церковных властей, кажутся мне спорными: соответствующие сведения в разбираемом исследователем фрагменте «Сказания о Борисе и Глебе» восходят к евангельскому рассказу о рождении Христовом. См. также о чуде с огненным столпом: А. М. Ранчин. Огненный столп в древнерусской агиографии: ветхо- и новозаветные истоки // *Славяне и их соседи*. Вып. 5. Еврейское население в Центральной, Восточной и Юго-Восточной Европе. Средние века — новое время. М., 1994, с. 57—65.

²¹ Иоанн Дамаскин. Полное собрание творений. М., 1913, т. 1, с. 183.

²² F. Sciacca. The Kiev Cult of Boris and Gleb: The Bulgarian connections // Proceedings of Symposium on Slavic Cultures: Bulgarian Contributions to Slavic Cultures. Sofia, 1983, p. 58—70.

²³ В последние годы вопрос о существовании жанров и жанровой системы в древнерусской литературе (и шире — средневековых литературах православного славянства) стал предметом дискуссий в западном литературоведении (статьи Н. Ингхэма, Г. Ленхофф, К.-Д. Зеемана). Жанровой природе княжеских житий посвящены статьи Н. Ингхэма: *Norman W. Ingham. The Limits of Secular Biography in Medieval Slavic Literature, Particularly old Russian* // American Contributions to the Sixth International Congress of Slavists. The Hague, 1969, vol. 2. p. 181—199; *Norman W. Ingham. Genre Characteristics of the Kievan Lives of Princes in Slavic and East European Perspective* // American Contributions to the Ninth International Congress of Slavists. Columbus, Ohio, 1983, vol. 2. p. 223—237. Выводы моей работы не совпадают с рядом их положений.

То, что отношение к иконописцу на Руси было особым по сравнению с византийской (и тем более — западной) традицией, уже замечено. «Благоговение перед иконой, — пишет С. С. Аверинцев, — унаследовано Русью от Византии; но Русь сильно возвысила иконописца. Приписывая иконе святость, Византия не ожидала от иконописца святости. Во всей византийской агиографии нет таких личных образов иконописцев, как легендарный Алипий Печерский и вполне осязаемый для нашей истории искусства Андрей Рублев. Последний сопоставим разве что со своим итальянским современником фра Джованни да Фьезоле, которого мы привыкли называть Бэато Анджелико. Но и здесь есть принципиальная разница. Чистота души фра Джованни, каким его изображает Джорджо Вазари, — индивидуально-биографический момент, характеристика художника, но не художества. Напротив, праведность Андрея Рублева, как ее понимает русская традиция, зафиксированная, например, у Иосифа Волоцкого, совершенно неотделима от сверхличной святости иконописания как такового»¹.

Вопрос о сакрализации иконописца связан с особенностями религиозного опыта и системой ценностных ориентаций как в сфере официальной идеологии, так и в сфере неофициальной религиозности, которая после Большого Московского собора (1666–1667) была представлена культурой староверов и разветвленной системой толков и сект. Соотношение линий сакрализации иконописца и святости икононого ремесла в этих сферах представляет собой практически неисследованную специальную и сложную проблему. В данном случае нам хотелось бы только наметить ее общие контуры.

Блеск и количество

Сакрализация иконописца в сфере официальной церковности наиболее отчетливо обнаруживается в период оформления идеологии русского государственного мессианизма. Идея об особой харизме Московского царства питает целый комплекс представлений о Руси как Небесном Иерусалиме — «Большой Иконе», пространство которой насквозь пронизано святостью. В этом народившемся комплексе традиционное соотношение сакрального и

мирского решалось по преимуществу в пользу сакрального: земля должна была имитировать небо. Вместе с тем отличный от Византии статус иконописца и иконного дела завязывается на трех основных уровнях. Во-первых, в условиях Московского царства восприятие византийской модели требует особую степень усилий в реализации идеального задания. Выделяется идея наследования роли Византии исключительно по благодати, что обуславливает интенсификацию процесса накопления святости, явленности божественных сил и т. д. Во-вторых, победа иосифлянского направления означала сакрализацию сферы профанного преимущественно не через борьбу за эту сферу, а через утверждение знаков неба на земле, «видимое» проявление благодати. Иосифлянство XVI в. с его тягой к блеску и роскоши церковного культа находит свои аналогии в западноевропейском позднем средневековье, то есть в том, что Й. Хейзинга назвал «жаждой блеска и красочности в духовной жизни»². В-третьих, принятие на себя особой миссии защиты иконы в связи с пленением православного Востока мусульманством и с иконоборческой Реформацией на Западе.

Соединение и взаимодополнение этих уровней приводит к утверждению в сознании несколько отличной от других традиций роли образа и иконописца в религиозной жизни. Икона, с одной стороны, становится сосредоточением усилий духовного видения, «умозрением в красках», и это ведет к развитию представления об особом значении эстетического в образе. Своих вершин это представление достигнет в «строгановских письмах», где эстетика религиозных переживаний соотносилась по преимуществу с *блеском, горением*. С другой стороны, официальный мессианизм возлагает на икону и иконописца задачу превратить землю в небо, сакрализовать поистине необозримое пространство Святой Руси. Отсюда появляется потребность в большом количестве икон и иконописцев.

Этот «вызов» и «ответ» прослеживается на диахроническом материале. В аспекте государственного мессианизма разработка «вызова» активно ведется с эпохи макарьевских соборов (XVI в.) до петровской переориентации ценностей, и наиболее отчетливо возрождается в царствование Николая II, с возникновением под его личным покровительством Комитета попечительства о русской иконописи (1901). На первом же заседании комитета его председатель граф С. Д. Шереметев подчеркивал «особую силу» этого покровительства при Алексее Михайловиче, обрыв традиции государственного покровительства иконописанию с воцарением Петра и «возрождение» при современном ему императоре³.

Уже в Домострое мы находим своего рода идеальное задание сакрализовать микромир человека — его дом — иконами, которые предписы-

валось ставить во всех внутренних помещениях: «Каждый христианин должен в доме своем, во всех (курсив мой. — О. Т.) комнатах, развесить по старшинству святые образа...»⁴.

Не менее обязательным предписывалось скреплять святынями и пространство внешнее. Об этом говорил текст Кормчей «О иконах иже над вратами поставляеми» — часть системы предписаний в отношении иконы, а также контролируемости этой системы со стороны духовного начальства. Христианский образ должен был заменить языческий на самых видных местах: «Над вратами домов у православных христиан воображаемых зверей и змиев и никаких неверных храбрых мужей поставляти не подобает, ставили убо над вратами у своих домов православные христиане святые иконы и честные кресты...»⁵. Мир должен был наполняться знаками святости, инобытием.

В материалах Стоглава икона и иконописец не только включены в систему официального попечительства, но здесь уже дана идеальная модель иконописца. В своем вопросе собору (глава 5, вопрос 3) царь подчеркнул, что об иконах «великое попечение достоит имети». И отвечая на вопрос царя, собор составил, без преувеличения, самую поэтичную и возвышенную по языку главу. В самом начале 43 главы икона выделена и поставлена на первое место в системе культа: «Да во царствующем же граде Москве и по всем градам по царскому совету митрополиту и архиепископом и епископом бречи о *многообразных* церковных чинех, *паче же* о святых иконах и о живописцех и о прочих чинех церковных по священному правилу...» (курсив мой — О. Т.). Среди прочих смертных иконописец выделялся: он должен был почитаться «паче простых человек». Далее Стоглав рисует идеальную норму, которой должен был следовать мастер: «Подобает быти живописцу смирену, кротку, благоговейну, непраднословцу, несмехотворцу, несварливу, независтливу, непьяницу, неграбежнику, неубийцу» и т. д.⁶

Эффективность восприятия разработанной системы подтверждается практически бесчисленными свидетельствами. Они говорят о том, что иконы на Руси действительно ставились к р у г о м, везде: начиная от подвалов домов до степных дорог и лесных чащ, в которых путник мог неожиданно увидеть «спрятавшуюся» икону в дупле дерева; от официальных государственных учреждений, публичных домов, тюремных камер, военных казарм и каторжных барачных до ворот церквей и монастырей, а также домашних молелен, особое распространение которых в конце XVI — первой половине XVII в. доказывало «размываемость» границы сакрального и мирского. В самом бедном крестьянском доме еще в XIX и даже в XX веке

можно было найти не одну и не две, а непременно несколько икон, тот «длинный ряд икон и медных складней», который заметил в одном из них герой «Бесов» Достоевского Степан Верховенский ⁷.

Ценность представляют наблюдения тех, кто мог сравнить картины русской набожности с восточнохристианской традицией. Вот некоторые из удивлений Павла Алеппского: «У всякого в доме имеется *бесчисленное множество* икон, украшенных золотом, серебром и драгоценными камнями и не только внутри домов, но и за всеми дверями, даже за воротами домов; и это бывает не у одних бояр, но и у крестьян в селах, ибо *любовь и вера их к иконам весьма велика* (курсив мой — О. Т.)» ⁸. В другом месте он замечает: «В каждой келье есть иконостас с образами и не только внутри, но и снаружи над дверью, даже над дверью лестницы, ибо таков обычай у московитов, что они вешают иконы на всех дверях своих домов, подвалов, кухонь и лавок» ⁹.

Особая распространенность моленных икон в России среди множества других доказательств подтверждается появлением в первой половине XVII в. пядничного ряда в иконостасе Благовещенского собора Московского Кремля ¹⁰.

Святость иконного ремесла проводится в сознание на широком фоне сакрализации мира. «Воображение» иконописца все чаще называется святым ¹¹. Наиболее полно эта идея развивается в «Сказании о святых иконописцах», которое с XVII в. все чаще стали включать в иконописные подлинники и антииконоборческие сборники. Одна из главных мыслей автора заключается в том, что чудотворная икона должна быть написана непременно святой рукой и что большинство икон, написанных русскими святыми, являются чудотворными. Это «обретение» российской землей чудотворных икон проводится последовательно. Так, «преподобный отец Григорий Печерский иконописец киевский, много святых икон написал чудотворных, яже зде в российской земли обретаются» ¹². В другом месте о святом московском митрополите Афанасии говорится, что он «многие святые иконы писаше чудотворные». То же самое относится и к святому Федору чудотворцу, архиепископу ростовскому, племяннику святого Сергия Радонежского. Будучи архимандритом Симонова монастыря в Москве, он написал икону преподобного Сергия «чюдную» (правда, здесь ее чудотворность может только подразумеваться) и т. д. ¹³ В «Сказание» включается рассказ и Печерского патерика о помощи ангелов иконописцу-чудотворцу Алимпию, который «многия чюдны иконы писал и ангели Господни помогаху и писаху образы яко ученицы его быша и спрашивахуся аще угодно ли тако написашася им» ¹⁴. Вместе с тем иконописец, который

писал только чудотворные иконы, — это Андрей Рублев: «Преподобный отец Андрей Радонежский иконописец прозванием Рублев, многия святыя иконы написа все чудотворныя...»¹⁵.

Обращает на себя внимание мотив призвания, избранности иконописцев, нисхождения на них благодати. Автору «Сказания» важно подчеркнуть то, что святой Мефодий писал иконы еще *до начала своей проповеди* с братом в славянских землях. И именно потому, что он был иконописец, его проповедь на Руси имела успех: «Прииде и в русскую землю написа... образ второго пришествия Христова в лицах и воздаяние праведным Царствие Божие и райския селения. А грешным разныя муки... И егда изыскиваше правыя веры до неля же некрещен бе стый великий князь Владимир киевский. И показаша ему стый Мефодий и Кирилл философ написанный образ Христов и тем увери во Христа. И вси крестишася словяне и русь и Болгары»¹⁶.

То, что писание икон — удел избранных, доказывается и тем, что иконы писали святые цари — довод для русского сознания в контексте сакрализации монарха весьма существенный: «Святый благоверный царь Мануил Палеолог гречин писаше многия иконы святыя своею рукою тщанием и в любви. Еже ко Христу: Потом написал Спасов образ на престоле сядяща и со евангелием и благословляющею десницею, зовомы Спас златая риза...»¹⁷.

Святость иконного дела подтверждается и тем, что оно *выстрадано* святыми иконописцами — мучениками за веру. Писание образов — это подвиг, святость которого утверждена в страшные времена иконоборчества¹⁸.

В более поздних официальных церковных текстах (в частности, XIX века) рецепция мотива сакрализации иконописца происходит по крайней мере в двух аспектах. С одной стороны, развивается положение о том, что чудотворные иконы могут быть написаны только святой рукой. Говоря о *явлениях* чудотворных икон, которые могут произойти «в пустынных местах, в густых дебрях, в пепеле пожарном и пр.», Дм. Соснин утверждает, что эти иконы написаны «большей частью неизвестной, но без сомнения чистой и святой рукой»¹⁹. С другой стороны, развивается положение о превосходстве иконописания над другими видами искусств в силу своего священного характера. С этой точки зрения интересны «Мнения архимандрита Юрьевского монастыря Фотия об иконах и надзоре за иконописцами», впервые опубликованные на страницах «Изографа» в 1882 году. Иконописание для Фотия — известного церковного деятеля конца царствования Александра I и времени Николая I (он умер в 1838 г.). — «есть дело свя-

щенное, духовное, и искусство премудрое, превосходящее все прочие искусства и художества»²⁰. Вслед за Иосифом Волоцким, который сближал иконописание с «умным деланием», Фотий определяет его как «безмолвное и священное витийство». Для обоснования этого тезиса Фотий привлекает писания отцов церкви, постановления Стоглава и Грамоту трех патриархов. Причем, если у Симеона Метафраста он находит лишь то, что рука иконописца должна быть мудрой, то в Грамоте он может прочитать, что «рука благоговейного и честного иконописца должна быть вещь священная и зело честная». Поэтому, по Фотию, «писатель святых икон есть служитель церкви, делатель святых и живой изобразитель всяких священных лиц и вещей». В разделе «О способах к приобретению искусства писать святых иконы» в рассуждениях архимандрита появляется возможность неортодоксального отождествления иконы и таинства, поскольку для него предмет и цель как литургии, так и иконописания оказываются «между собой сродныя»: «Божественная служба и иконописание между собою сродныя по предмету и цели, составляют дело священное, церковное и духовное»²¹.

Иконописный подлинник

Существенная трансформация в восприятии текстов, сакрализующих иконописца, произошла в создании неофициальной религиозной культуры с ее консерватизмом и застывшим пониманием традиции, строгим дуализмом, нелюбовью к разного рода амбивалентностям и жаждой установить окончательную всеохватывающую истину. Причем, эта трансформация тем сильнее, чем отчетливее убеждение в том, что мир оказывается безблагодатным, лишенным святости, а следовательно, — какой-либо ценности. Так, у беспоповцев имитация монашеского поведения в миру обуславливала и идеал иконописца: известно, что у федосеевцев и филипповцев особо почитались иконописцы-девственники²². При этом иконописец должен исповедовать «правую» «старую» веру, в ином случае — его икона оказывается бесполезной в деле спасения и даже вредной. По «Посланию Андрея Дионисиевича к некоей пустынице» правоверность иконописца и его монашество в миру — важнейшее условие принятия от него икон. Испытание веры иконописца — первое условие благодати его образов, поскольку иконописец не «старой веры» отождествляется с еретиком — «латынником», «лоторцем», «арменом» и «маховетовцем». Мастер, который не исповедует правой веры, не может писать образы по двум причинам: во-первых, он не знает «по существу», как их писать, поскольку он «благоверием не про-

свещен»; и во-вторых, его труд не освящен Духом Святым. Его совесть и его дух «потемнены» и «помрачены»²³.

В этом случае, с одной стороны, старые тексты продолжали «проектировать» человека в соответствии с заложенными в них логиками государственного мессианизма, но с другой — в общем контексте дуальности русского сознания и ослабленности в нем промежуточной аксиологической сферы, — они не только не преодолевались, но получали дополнительную плотность и вес, опускаясь на самое дно сознания.

Особый интерес представляют собой иконописные подлинники, в которые включались выписи о святости икононого труда. Подлинник — книга, которую мастер смотрел и читал ежедневно и в которую входили не только профессиональные советы. Поэтому подлинник — незаменимый источник по реконструкции системы представлений иконописца и об иконописце. В иконописных подлинниках мы встречаем записи тех или иных молитв или отрывки из Евангелия, встречаются и бытовые заметки мастеров: о купле и продаже скота и зерна, о заказах на иконы и т. д. В подлиннике сводной редакции, изданном С. Т. Большаковым, содержится довольно полная подборка тех выписей, которые в разных вариантах включались староверами как в иконописные подлинники, так и многочисленные богословско-догматические сборники XVIII — начала XX вв. По рукописным страницам огромного числа памятников мелькают одни и те же главы из Кормчей, Стоглава, Симеона Фессалоникийского, «Сказания о святых иконописцах» и т. п.²⁴ Часто в богословско-догматических старообрядческих сборниках икононому делу и иконописцам посвящали специальные главы. Так, глава 85 в «Книге о вере из 100 глав» из собрания Дружинина представляет собой типичный пример организации текста: сначала дается сжатое изложение сути того или иного раздела, а потом в сознание вводится в обведенной рамке ссылка на источник; например, «ИС КНИГИ СЕМЕОНА ФЕССАЛОНИКИЙСКОГО ОТ ГЛАВЫ 2-й „О ЛАТЫНЬХ“». Заканчиваются такие разделы, как правило, словами, подтверждающими верность святоотеческому преданию: «Святые иконы кроме предания... и отцы сие не приемлют»²⁵. Сознание таким образом заиклизуется на определенном наборе текстов. Такой характер интеллектуальной деятельности, нацеленной на хранение и копирование, был созвучен мысли о мире как «царстве антихриста».

По подлиннику Большакова можно проследить, что модель иконописца строилась в отдельных чертах по модели монаха или святого: иконописец должен был являть собой живой пример для подражания Христу. В отстоявшейся системе норм развивались такие категории, как «чистота мораль-

ная», обусловленность святости иконописца преемственной святостью создания образа, взаимозависимость между святостью иконы и моделью героического поведения, свобода и другие. Исходная мысль (иконное ремесло — божественная служба и святое дело) бралась из «Сказания о святых иконописцах» и из отцов церкви строго аскетического направления.

Святое «делательство» иконописца, его «истовое» воображение и «изрядное жительство» обуславливали его о с о б о е почитание, и об этом говорилось в главе «Паки о иконописцах»: «Достойных же иконописцев и сподольшихся такового святого делательства истоваго воображения, и изряднаго жителства, таковых подобает честно почитати и посаждает их на седалищих и на вечерах близ святителей с честными людьми, якоже и прочих причетников». Здесь же вспоминалась и 43 глава Стоглавого собора, по которой иконописцы должны были почитаться «паче простых человек»²⁶.

В системе запретов выделялись: «неблаголепное житие», отсутствие дарования, греховность заниматься каким-либо иным трудом, кроме писания икон, «правая вера» и, наконец, деньги, богатство. Первые два положения развивались со ссылкой на Кормчую: «Аще же кто и зело имать быти хитр святых икон воображению, а живет не благолепно, таковым писати не повелевати. Ипаки аще кто и духовное имать житие, а боголепно вообразити святых иконы не может, таковым писати святых икон не повелевати же, но питатися им иным рукоделием...». Если иконописец начнет писать «мирские вещи» — это будет рассматриваться как грех перед Богом и глумление в силу сакральности самого иконного действия: «Аще убо кто на таковое святое дело, еже есть иконное воображение всяко сподобится искусен быти, тогда не подобает ему кроме святых икон воображати ничтоже начертovati, рекши воображати, еже есть на глумление человеком, ни зверска образа, ни змиева, ниже ино что, кроме где либо воприлучившихся деяний, якоже есть удобно и подобно»²⁷.

От святого до «богомаза»

Случаи несоблюдения иконописцами церковного и монастырского устава, пьянство и драки, суеверие и непочтительное отношение к святым, — все это сопутствовало иконному делу вплоть до XX века. Эта линия поведения отнюдь не занижает роли и мастерства тех, кто занимался иконным делом с религиозным воодушевлением и вел благочестивую жизнь. Но проблема в том, что столкновение идеальной «нормы» с повседневностью порождало, с одной стороны, гипертасакрализацию и строгость в отношении к профанной сфере (вплоть до особого почитания иконописцев-девственников

ков), с другой, — амбивалентность, ту двойственность, которая заключалась в слове «богомаз»; так, по Далю, называли во Владимирской области иконников Палеха, Мстеры и Холуя. Отсюда это слово стало в России Нового времени нарицательным, обозначающим плохого иконописца, а следовательно и неблагочестивого христианина.

И. С. Некрасов, одним из первых обративший внимание на бытовое поведение иконописцев, отметил факты, которые никак не согласуются с идеальной моделью: иконописцы бывали в бегах, «строили иконное дело без прилежания, писали иконы без всякого рассуждения как холдяне, пили и бражничали, ленились при исполнении своего дела как поденщики, к которым нужны были приставники»²⁸. Даже среди монахов некоторые вели жизнь далекую от представлений о религиозном подвиге мастера. Так, в Хутынском монастыре среди иконописцев был казначей, который жил «не трезво». Что же тогда говорить об иконописцах-мирянах? В житии Саввы Крынецкого есть рассказ об одном псковском иконописце, который называется «хитрым» в своем деле, а также «благоразумным баше, божественная писания добре ведый». Но он же прибегал к волхвам и от них «цельбы и помощи чаял, а не от христианских угодников» Некрасов замечает, что «жизнь и профессия явно двоились» в лице этого иконника.

Не всегда также смирение и покорность являлись отличительной чертой древнерусского иконописца. В житии Варлаама Хутынского рассказывается, что один иконописец, по имени Иван, «однажды мучимый бесом», ударил в ланиту архимандрита и «хотел бить его»²⁹ и т. д.

В более позднее время мнение внешних наблюдателей находило подтверждение в свидетельствах самих иконописцев. Нет оснований не доверять мстерскому иконописцу А. О. Модорову, который в письме в адрес Комитета попечительства о русской иконописи так описывал обычную в то время систему обучения не только в сельских, но и столичных мастерских. «Нравственность обучающегося в мастерской мальчика обречена окончательному разложению, — писал он, — ему приходится на каждом шагу слышать непозволительную ругань, которая в принципе мастеров напутствовать ученика, неприличные рассказы или даже пить вино в угоду разгулявшемуся мастеру, руководителю, старается как учитель, и вместе с тем педагог, внушить все эти прелести вверенному ему ученику. Вот тот быт и закулисная жизнь иконописцев и их учеников; обстановка очень мрачная. Все это я пишу на основании фактов, прошедших пред моими глазами, в бытность мою учеником, а потом уже мастером в московских мастерских, и фактов не единичных, насколько я изучал их во всех мастерских; примеры обучения сводились к одному печальному знаменателю»³⁰.

Архимандрит Фотий замечает «неисправности» в поведении современных ему иконописцев, отрицательные черты быта иконописных мастерских, которые содержат иконописцы-хозяева: «У сих мастеров всегда бывает число рабочих иконописцев из простой черни, и жития многие из них невоздержанного и заторного, так что при благочестивом занятии иконописания один соблазн иногда усматривается от таковых иконописцев»³¹.

Благочестивое поведение иконописца как христианина неотделимо от того, что он пишет и как он пишет. Если иконописец в глазах верующего делает «сущее безобразие», речи ни о какой «чистоте моральной» быть не может. Таких иконописцев набожный архимандрит называет просто «люди», в его православном сознании эти «люди» воспринимаются как «итальянцы». Деятельность таких «людей» наносит вред не только иконному делу, но и самому почитанию образа. К ним Фотий относит и художников Академии художеств, в деятельности которой он не видит «благой цели и пользы для святой церкви». Он отмечает, что, так как эти живописцы не имеют у себя иконописных подлинников, то «подражают формам и рисункам итальянским и другим иностранным картинам», пишут святые образа с людей мирских «и часто безобразно и даже срамно», такие иконы вместо благочестия «представляют нечестие, и вместо святых зазор совести». «Пишут же образа люди такие, кои ни молитвы, ни поста не содержат, — люди разных исповеданий, и которые в другое время пишут соблазнительные и прочие мирские вещи», к тому же свои эти произведения «с суетумудрием самою дорогою ценою продают».

Следовательно, художники Академии художеств звание мастера-иконописца носить не могут. Не могут считаться благочестивыми христианами и иконописцами в понимании Фотия и другие художники и ремесленники, деятельность и усердие которых приносит только вред. Как и в отдаленной древности, отыскиваются люди, как «прасол у прасола» перекупающие и «таскающие» иконы (если вспомнить Иосифа Владимирова), более того — эти иконы сделаны, по словам Фотия, — «на бронзе, меди, чугуна и прочих низких веществах, а другие из алебаstra и других составов, и оными наравне с человеческими ваяниями и рукоделами в лавках и везде торгуют, в соблазн и посмеяние христианского благочестия, чем наиболее занимаются иностранные выходцы, итальянцы и прочие». И не менее «соблазнительны» для благочестивых людей сакральные изображения на бытовых предметах, а также иконы фолешные. «Есть род людей, — продолжает архимандрит, — которые священные изображения Христа Спасителя, Пресвятой Девы Богородицы и Св. Апостолов и угодников изображают на табакерках, тарелках, чашках и подобных вещах и сосудах». Подобного же ро-

да «люди» «на коврах и прочих тканях изображают знамение креста и священных вещей, кадилниц и прочее; а другие на святые иконы нашивают из материи ризы, лица же и руки рисуют красками, а ватой подкладывают, и вырабатывают из фольги и прочих вещей, совершенно как куклы, то есть сущее безобразие для благочестивых людей».

Главную причину упадка иконописания Фотий видит в том, что некогда иконописание перешло из рук священнослужителей и святых в руки мирян, которые стали «святые иконы с суетумудрием писать, и даже вовсе несходно с благочестием христианским». В этом кроется, по его мнению, и одна из причин потери вероисповедного значения иконы; замена ее картиной «охлаждает» веру и благочестие.

В каком же состоянии находится теперь иконописание монашествующих и священнослужителей? «Оное духовное искусство почти совсем уничтожилось», — пишет он, хотя иконное дело и сохраняется в некоторых обителях и мастера из монашествующих еще и доньше пишут святые иконы согласно древним подлинникам и преданиям. Причины этому частично заключаются в том, что высшее духовенство не включило преподавание иконописи в духовных училищах, в связи с чем «мастера в духовном ведомстве мало по малу истребились»³².

Все перечисленные черты поведения — лишь отдельные следствия столкновения идеальной модели иконописца с реальной жизнью. В целом же есть основания полагать, что сакрализация иконописца в русской традиции неотделима от внутреннего своеобразия русской культуры с ее тягой к гиперсакрализации профанной сферы.

Примечания:

¹ С. С. Аверинцев. Крещение Руси и путь русской культуры // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси. М., 1991, с. 58.

² Й. Хейзинга. Осень средневековья. М., 1988, с. 196.

³ Известия высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. СПб., 1902, вып. 1, с. 12.

⁴ ПЛДР. Середина XVI века. М., 1985, с. 77.

⁵ Подлинник иконописный. Издание С. Т. Большакова. Под редакцией А. И. Успенского. М., 1903, с. 22.

⁶ Стоглав // Законодательство периода образования Русского централизованного государства. М., 1985, т. 2, с. 314.

- ⁷ Ф. М. Достоевский. Сочинения. Л., т. 10. 1974, с. 492.
- ⁸ Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. М., 1897, вып. 2., с. 31—32.
- ⁹ Там же, с. 150.
- ¹⁰ Л. А. Щенникова. Станковая живопись // И. Я. Качалова, Н. А. Маясова, Л. А. Щенникова. Благовещенский собор Московского Кремля. М., 1990, с. 48.
- ¹¹ ОР НБ МГУ им. А. М. Горького. Ветковско-Стародубское собрание. № 293. Сборник антиеретический С. Ф. Моховикова. 1715—1716. Москва, л. 9.
- ¹² Там же, л. 16.
- ¹³ Там же, л. 15 об.
- ¹⁴ Там же, л. 16.
- ¹⁵ Там же, л. 16 об.—17.
- ¹⁶ Там же, л. 13.
- ¹⁷ Там же, л. 13—13 об.
- ¹⁸ Там же, л. 14—14 об.
- ¹⁹ Д. Соснин. О святых чудотворных иконах в церкви христианской. СПб., 1833, с. 4.
- ²⁰ «Изограф». СПб, 1882, т. 1, вып. 5—6, с. 15.
- ²¹ Там же, с. 19.
- ²² Там же, с. 26.
- ²³ Отдел Рукописей Российской государственной библиотеки (далее — ОР РГБ), ф. 17, Собрание Барсова, д. 343, л. 43—43 об.
- ²⁴ См., в частности, ОР РГБ, ф. 17, д. 187, лл. 24—28 об.; д. 216, л. 162—163.
- ²⁵ ОР БАН. Собр. Дружинина, д. 347, л. 171 об.—173.
- ²⁶ Подлинник иконописный..., с. 22. См. также: ОР РГБ, ф. 17, д. 216, л. 166.
- ²⁷ ОР РГБ, ф. 17, д. 216, л. 164—165.
- ²⁸ И. С. Некрасов. Несколько данных из житий святых для характеристики древнерусского иконописца // Древности. Археологический вестник. 1867. Ноябрь—декабрь, с. 275—276.
- ²⁹ Там же, с. 277.
- ³⁰ Известия Комитета попечительства о русской иконописи. СПб., 1902, вып. 1, с. 97.
- ³¹ «Изограф». СПб., 1882, т. 1, вып. 5—6, с. 17—18.
- ³² Там же.

Период правления Карла IV Люксембургского (1346–1378), «императора римского, короля чешского, германского, лобмардского, арелатского, герцога бранденбургского, маркграфа моравского и пр.» представляет собой одну из важнейших эпох в истории культуры средневековой Чехии и Европы в целом. Значительным произведением этой эпохи, отразившим развитие исторических знаний, представление о ходе исторических и культурных процессов была автобиография короля Карла IV (*Vita Caroli*). Это не только биография короля, написанная им самим, но и первое в европейской традиции сочинение подобного рода, где перед читателем предстает концепция правления, идеальный образ «правителя настоящего» и наставления его «наследникам»¹. Впоследствии это произведение служило основным ориентиром для авторов чешских хроник (речь идет о «Хронике Чехии» Джованни Мариньолы² и «Хронике» Пришибика Пулкавы из Раденина³, которые принадлежат к числу официально-исторических сочинений⁴. Влияние сочинения короля, его взглядов и политических устремлений прослеживается также в «Хронике» Франтишка Пражского, «Хронике Пражской кафедральной церкви» Бенеша Крабице из Вейтмилля и в «Краткой римской и чешской хронике» аббата Неплаха).

За время своего пребывания во Франции и в Италии (до 1333 г.) Карл IV узнал вес и значение аргументов, которые историография может представить правителю для политической пропаганды, обоснования политических притязаний и реализации планов. Идея не была оригинальна. Западноевропейские политики использовали хронистику в своих политических целях уже не первое столетие: французский король Людовик IX, который в 1245 г. применил историческую аргументацию при защите своих прав на Лионском соборе; английский король Эдвард I в 1291 г. подобным же образом пытался обосновать свои притязания на шотландский престол. Современник Карла IV Люксембургского, французский король Карл IV убеждал «историческими аргументами» императора во время последнего визита в 1378 г. в принадлежности ему некоторых провинций Франции.

Не надеясь на каноников и монахов, инициативу в разработке концепции власти и идеального образа правителя, «отца страны» (*pater patriae*) взял сам Карл IV.

Написанная им *Vita Caroli* состоит из 2-х частей, которые разделены на главы, различные по объему и информативности. Части сочинения различаются прежде всего тем, что первая (или главная, как ее называют чешские исследователи)⁵, состоящая из 14 глав, написана от первого лица единственного или множественного числа, вторая же часть (15–20 главы) — от третьего лица. *Vita Caroli* написана на латыни и сохранилась в ряде списков. При жизни Карла IV были сделаны переводы на старочешский и средневерхненемецкий языки.

В начале сочинения король обращается к своим «последователям, которые будут сидеть на нашем двойном троне (т. е. иметь титулы чешского короля и римского императора. — *Р. Н.*)»⁶, и именно к ним обращены рассуждения о двойственной форме жизни (s. 10), о жизни тела и духа, о временном и вечном: «Помните: что и я царствовал до вас и обратился в прах» (s. 15), «идите по жизни с истинной верой, любите Господа, помните о преходящести всех земных благ» (s. 16).

Здесь можно проследить влияние идей Платона, усвоенных и переработанных средневековой схоластикой в учение о реальности идей и «незавершенности» человеческого бытия. Реальностью для правителя, как пишет Карл IV, должна быть жизнь духовная («идея»), а нереальным, временным — тело («незавершенная оболочка») (s. 12–14). Справедливость своих утверждений король доказывает, цитируя евангелистов, однако, рассуждая о смысле и цели человеческого бытия вообще и жизни правителя, он не выдвигает свое мнение в качестве категорического постулата, а как бы предоставляет право выбора между добром и злом своим преемникам, но при этом результат этого выбора а priori определяет аргументацией из Священного Писания.

Описание жизненного пути Карла IV подчинено категории добра. Он сам должен стать для своих последователей образцом и примером того, как достичь успехов в правлении и согласия с идеями («идейным порядком») своего времени (s. 16–17).

Большое значение король придает моральным принципам правителя. Он призывает своих преемников быть справедливыми и судить соотечественников «в правде и вере», любить свой народ, не быть скупыми, не стремиться к богатству, не завидовать другим, «ибо зависть плодит ненависть, а кто ненавидит — не простится тому и погибнет он во злобе своей». Король призывает к умеренности в еде и питье, что должно позволить сохранить здоровым тело и очистить душу. Однажды, вспоминая он, в великую пятницу вся королевская свита была отравлена, сам же король «жив остался, поскольку не ел, ибо был тот обед перед мессой».

Таким образом, Карл IV не только предостерегает своих последователей ото всех греховных человеческих слабостей, но и призывает к соблюдению церковной обрядности, к «истинной вере», ибо самым важным для правителя является «любовь и милость Божья, так как только она спасет его в трудную минуту, даст силу и мудрость».

«Теперь хочу написать вам о пустой и неумной жизни своей и начале своего пути светского, ибо хочу служить вам примером» — он рисует образ идеального правителя, примера для потомков, исходя из опыта своей жизни.

Король, считает Карл IV, должен знать свою генеалогию, а также все, даже дальние родственные связи. Карл IV вспоминает своего деда со стороны отца, Генриха VII, императора римского, который был женат на дочери баварского герцога Маркете. Отец его, Ян Люксембургский, взял в жены дочь последнего чешского короля из династии Пршемысловичей — Элишку. Однако король вовсе не касается целой цепи противоречий и открытых конфликтов своих родственников, которые отражались как на политике его отца, так и на самом Карле IV. Здесь нет ни слова о периоде дворцовых интриг и споров между Элишкой и Яном, об изоляции юного Карла с матерью в Локте и Кршивоклате, о заточении Элишки в Мельнике (1319), об открытых военных действиях между сторонниками короля Яна и его жены, а также об изоляции от нее детей. Как и подобает идеальному правителю, Карл проявляет только уважительное отношение к отцу и всему тому, что он делал. Отцы, деды и прадеды выступают здесь как «некое мерило добродетелей и славы внуков»⁷.

Помимо создаваемого таким образом «пространства истории», вписанности истории настоящей в круг мировой, а также священной истории, автор как бы выражает эмоциональное отношение к деяниям их потомков. Происхождение, жизнь и военные подвиги дедов, с одной стороны, призваны утвердить преемственность настоящего правителя, с другой — осветить ореолом славы все его деяния.

Король должен всегда быть благодарным людям, его воспитавшим и наставившим на путь истины, поэтому большое внимание Карл IV уделяет не только формированию личности правителя, но и его окружению и духовнику. Сам Карл IV в 1323 году был отправлен отцом во Францию, ко двору короля Филиппа, где его духовным наставником стал «человек мудрый и образованный, аббат Петр,... чьи проповеди были столь увлекательны, что всеми он был восхваляем». Именно его заслугой Карл считает свою тягу к знаниям, глубокую веру и любовь к Богу.

«Потом я прибыл в Чехию, где не был одиннадцать лет..., а за несколько лет до этого умерла моя мать, именем Элишка... Младшая сестра моя, именем Гута, была выдана замуж за Яна, первого сына французского короля Филиппа, сестра же его именем Бланка, стала моею женою..., другая сестра моя Анна была в то время также во Франции. И поэтому, когда приехал я в Чехию, не нашел там ни отца, ни матери, ни брата, ни сестер, никого знакомого. Речь чешскую я забыл совсем, но позже опять научился, и говорил, и понимал, как всякий чех.

С Божьей милостью и говорил, и писал, и читал я не только по-чешски, но и по-французски, -итальянски, -немецки, и на латыни». Карл сообщает также, что от отца он получил титул маркграфа моравского.

Королевство Карл IV нашел «в таком жалком состоянии, что не было в нем ни крепости, ни поместья незаложенного. Большинство чешских панов занималось насилием из жадности и спеси, не зная ни страха, ни поклона перед королем». Король как бы охватывает «панорамным зрением»⁸ всю землю, находящуюся в его владении, все явления в жизни которой воспринимаются им с огромной высоты и распространяются повсюду. Таким образом, дальнейшие усилия короля по восстановлению Чешского королевства и увеличению владений предстают перед читателем в весьма выгодном свете. Здесь впервые король проявляет свое отношение к подданным (чешской шляхте), называя их «в большинстве своем тиранами», которые делили между собой королевскую собственность.

Король призывает «правителей будущих» внимательно читать Священное Писание, размышлять о теологии и вере. Здесь же приводится пример серьезного отношения «к слову Божию»: он комментирует отрывок Евангелия от Матфея, который был прочитан 16 сентября на литургии памяти св. Людмилы, бабушки князя Вацлава.

Вывод, к которому приходит король, — «царствование и есть истинная служба Богу»⁹, поэтому власть королевская должна быть прочна и внутри страны, и в международных делах.

Средневековый государь — это государь-воин. Вот что пишет король о битве за крепость Сан-Феличе, в которой он участвовал шестнадцатилетним юношей и за отвагу был посвящен в рыцари: «...и вышли на поле, и разбили там стан. Пришли мы в день Святой Екатерины из города Пармы, и в день тот крепость должна была сдаться в руки неприятеля. В полдень с двумя тысячами шлемов и шестью тысячами пеших начали мы бой с врагами. А их было столько же, или даже больше. И длилась битва от полудня до заката солнца. И были мы почти побеждены и в

отчаянном положении. Но, милостью Божией, неприятель наш начал убегать, прежде всего мальтийцы... одержали мы победу над врагами своими, и восемьсот шлемов, в бегство обратившихся, взяли в плен, а пять тысяч пеших побили. И в этом бою посвятили нас... в рыцарское достоинство». Сила войска выражается не только в «массе», но и в ее движении. Стил, названный Д. С. Лихачевым «динамический монументализм», предполагает также наличие символов власти над пространством, в котором передвигается правитель. Сюда относится и быстрота передвижения (в данном случае «бегущих» врагов), и потеря врагом пространства, а значит и власти (пленение), и наличие диады «свое — чужое», «мы — враги», а также отношения «верх — низ»: именно Божьей милостью («верх») объясняет Карл победу над мальтийцами («низ»).

Все приводимые отрывки относятся к первой части сочинения. Почему она прерывается римской коронацией Карла IV, была ли причиной болезнь, или просто Карл IV не мог продолжать описание в духе им же самим обозначенной концепции — остается неизвестным. По мнению некоторых исследователей¹⁰, вторую часть диктовал сам король, и ее также можно рассматривать как автобиографию, но, на наш взгляд, не только использование грамматического третьего лица, но и изменение стилистики (изложение фактов во второй части сухо, лаконично, полностью отсутствуют яркие эпитеты, которыми пронизана первая часть) указывают на обратное.

Попытку установить автора второй части проделал Антон Блашка, который по стилистике последних 6-ти глав предположил, что их автором является гуманист Ян из Стршеды¹¹, много лет служивший канцлером короля. Известно также, что он был доверенным лицом короля Карла IV и, видимо, должен был знать о целях создания автобиографии.

В целом автор не стремился к точному описанию событий своей жизни и соответствиям с реалиями того времени. Он создавал образ идеального правителя, который мог бы стать эталоном, идеологическим и политическим кредо для его преемников. Однако имело место несоответствие целей и идей *Vita Caroli* и реальной политики короля, что не может в действительности удивлять. Идея сокрытия истинных политических целей является типичной для перехода от эпохи средневекового мышления к ренессансному пониманию причинных взаимосвязей человеческого бытия. Впоследствии это найдет яркое воплощение в сочинениях Н. Макиавелли. Для Карла IV, делавшего первые шаги на пути к этой трансформации, философской базой оставалась средневековая схоластика, вышедшая из платоновского объективного идеализма, развива-

емая в трактате «Государство» и учении о целостности бытия и целесообразности. Все это, видимо, было воспринято Карлом IV в Сорбонне, а в *Vita Caroli* нашло блестящее применение.

Примечания

¹ *Zd. Fiala*. O vzájemném vztahů kroniki Beneše Krabice z Weitmile a Vlastního životopisu Karla IV // *Československý časopis historický*. 17, 1969, s. 225—235; *J. Spěvák*. Karel IV. a jeho Vlastní Životopis // *Karel IV. Vlastní Životopis*. Praha, 1978, s. 167—198.

² *Jan Marignola*. Kronika Česká // *Kroniky doby Karla IV*. Praha, 1987, s. 448—523.

³ *Přibík z Radenina*, řečený Pulkava. Kronika Česká // *Kroniky doby Karla IV*. Praha, 1978, s. 272—440.

⁴ *M. Blahová*. Klasifikace předhusitských narativních pramenů české provenience // 200 let pomocných věd historických. Praha, 1968; *M. Blahová*. Zur Fälschung und Fiktion in der offiziellen Historiographie der Zeit Karls IV // *Monumenta Germaniae Historica*. Schriften. Hannover, Band 33, 1, 1938, S. 376—394.

⁵ *J. Spěvák*. Karel IV. Život a dílo. Praha, 1978, s. 349; *Zd. Fiala*. O vzájemném vstahu..., s. 230.

⁶ *Vita Caroli*. Kap. 1., s. 10 // *Karel IV. Vlastní Životopis*. Praha, 1978. Далее в тексте указаны страницы из этого издания.

⁷ *Д. С. Лихачев*. Монументально-исторический стиль древнеславянских литератур // *Славянские литературы*. VIII Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1978, с. 132.

⁸ там же, с. 122.

⁹ Цит. по: *Vita Caroli*, s. 80 — «...deo seruire est».

¹⁰ *J. Spěvák*. Karel IV. Život a dílo..., s. 354; *Z. Fiala*. Úvod // *Čtení o Karlu IV*, s. 12—16.

¹¹ *Kaiser Karls IV. Jugendleben und St.-Wenzels-Legende*. Übersetzt und erläutert von Anton Blaschka. Weimar, 1956, Band. 83, S. 15.

Г. П. Мельников

Христианский интеллектual XVII века:

**Я. А. Коменский и его воззрения
на личность философа**

Кризис цельности мировосприятия, дезинтеграция синкретического сознания средневекового человека, обособление сферы интеллектуального и вследствие этого зарождение антагонизма между верой и разумом, приведшего позднее к трагическому противостоянию науки и религии в европейской цивилизации Нового времени, составляли парадигму культурного развития XVI–XVII вв.¹ Прогресс науки XVII в. (Г. Галилей, И. Ньютон, Р. Декарт), с одной стороны, кардинально менял картину мироустройства, неизбежно вызывая кризис старого схоластического богословия, с другой стороны, создавал новую картину мира прежде всего с механистических позиций, что вело к отрыву категории интеллекта от категории веры и к абсолютизации рационального метода познания. Возникший разрыв сознавался самими протагонистами науки XVII в.; именно отсюда проистекало стремление многих из них (И. Ньютон, Р. Декарт, Г. Лейбниц) к созданию богословских сочинений философского характера, где новейшие научные открытия, часто сделанные самими авторами, трактовались в духе когнитивности божественного, т. е. как новые подтверждения бытия Бога и божественного совершенства физического мира.

Развитие научных знаний в XVII в. обусловило необходимость коррекции христианских представлений в том виде, как они сформировались и бытовали в средневековой традиции. Частью общества, прежде всего традиционалистски ориентированной интеллигенцией и духовенством, такая необходимость воспринималась как крах христианства, крушение его устоев, поэтому однозначно отвергалась.

На стыке традиционного и нового мировоззрения в XVII в. возникает феномен христианского интеллектуала как определенный тип философа переходного периода. Последнее обстоятельство обуславливало внутреннюю антидетичность, следовательно, глубокий драматизм этого типа мышления, что в целом соответствовало антропологии барокко.

Понятие «христианский интеллектуал», избранное нами для определения этого типа философствования, собственно, появляется именно в XVII в., так как ранее оно не нуждалось в прилагательном, позднее же

существительное становится значительным корректирующим добавлением к понятию «христианский». Само понятие «христианский интеллектual» кажется противоречивым в свете дистанцирования науки и веры, начавшегося именно в XVII в., понятием, объединяющим категории разного таксономического уровня. Таковым оно представляется и с точки зрения догматики, долгое время господствовавшей в отечественной науке. Однако такое определение совершенно органично для самого развития христианской философии в Новое время, оно имманентно прогрессу человеческого познания в период трансформации мирозерцания в определенный исторический период. Наконец, оно отражает реальную категорию, к которой относились многие ученые XVII в., не усматривавшие несовместимости и антагонистичности между новыми научными представлениями и основоположениями христианской религии.

К таким ученым относился Ян Амос Коменский (1592–1670), чье значение именно как философа открывается лишь в наши дни. Христианский интеллектualизм у Коменского — тема полиаспектная, в данной статье рассматривается лишь как бы первая ступень, внешняя форма христианского интеллектualизма, а именно личностные критерии его носителей, т. е. философов. В то же время эта «оболочка», проявляющаяся лишь в коммуникативной сфере, представляет собой внешнюю реализацию самого принципа христианского интеллектualизма, то есть первая ступень служит одновременно последней, итоговой. Поэтому на основании анализа воззрений Я. А. Коменского на личность философа можно составить достаточно полное суждение о философских и общественных аспектах христианского интеллектualизма XVII в., в основном протестантского.

Философ, по мнению Коменского, прежде всего, носитель «искр высшего света»². Эта формулировка для Коменского глубоко семантическая. «Высший свет» — это Бог, божественная истина, мудрость и одновременно источник знания: «Знание... есть добро, ибо оно есть свет»³. Коменским была разработана целая система «путей света» как путей познания истины. Следовательно, труд философа с неизбежностью был ориентирован телеологически. Человек, естественно, не может быть обладателем всей полноты света-знания, он лишь несет в себе его «искры», т. е. части, отражающие целое. Эти частичные истины являются недостаточными, что обуславливает продвижение человека по пути объединения отдельных истин в общую, единую Истину, имя которой — Иисус Христос, что и составляет путь к Пансофии — основной философской категории Коменского. Цель этого продвижения — «достижение счастья

в этой и в будущей жизни»⁴. Таким образом, философ предстает в учении Коменского как человек, несущий в себе отражение высшей, божественной истины, однако лишь частичное.

Данная антитетичность обуславливает две доминанты личностной деятельности. Во-первых, индивидуальное совершенствование на «дороге света», восхождение от частных истин к Единству-Христу. Во-вторых, философ служит источником света для окружающих, так как он светом божественного знания разгоняет «незнание, которое само по себе есть зло, ибо оно есть тьма»⁵. Следовательно, задача философа в его общественной деятельности — это христианское просветительство.

Из первой доминанты проистекает путь человека к Богу и высшему знанию. Из второй — практическая деятельность, сконцентрировавшаяся у Коменского, во многом по воле обстоятельств, в педагогике. Именно воспитание и обучение детей рассматривалось Коменским как первое непереносимое условие совершенствования человечества, как вступление на «путь света». Поэтому христианскому философу следовало уделять значительное место в своей практической деятельности именно педагогике, ее теории и практике.

В целом «путь света», по Коменскому, является индуктивно-дедуктивным синтезом, что позволяет отнести Коменского в этом аспекте к новаторам методологии науки XVII в. Действительно, восходя от частных истин ко всеобщей и нисходя от нее к частным реальным проблемам, прежде всего вопросам практической жизни, философ проходит индуктивно-дедуктивный цикл, становясь при этом особой личностью, так как является носителем, с одной стороны, человеческих потребностей, стремлений, знаний, с другой стороны — света божественной истины. Такую человеческую личность Коменский отождествил, исходя из семантики огня-света, с ветхозаветным пророком Илией. Сам Коменский иногда считал себя третьим воплощением пророка Илии⁶ (вторым в христианской традиции был Иоанн Креститель).

Последнее из его основных сочинений, оставшееся незаконченным, носит название «*Clamores Eliae*». В нем третье воплощение Илии идентифицируется с позицией христианского философа «последнего века», когда войны и социальные движения привели мир к катастрофе. В этой ситуации общественного распада и хаоса положение христианского философа — это «глас вопиющего в пустыне». Однако эта позиция в обстановке XVII в., когда протестанты ожидали конца света, предусматривала не библейское отшельничество в пустыне, а активную, деятельную позицию⁷; философ становился как бы пророком в миру, «голосом всех

взывающих ко всем людям, то есть проповедником и переводчиком» слов Божьих⁸. Это с неизбежностью превращало такого человека в преобразователя. Таким образом, личностная ориентация христианского интеллектуала XVII в. влекла за собой его трансформацию, посредством пророческих функций, из философа в реформатора.

В соответствии с этим на первое место выступает категория практической деятельности философа-пророка. Поэтому Коменский выдвигает требование, «чтобы не только провозглашать словом, но и осуществлять всеми действиями своими»⁹. Поскольку цель реформатора — исправление жизни как всего человечества, так и каждого отдельного человека¹⁰, особое значение приобретают плоды его деятельности. Коменский советует: «Не ищи многих титулов, званий или доходов, но ищи побольше работы и пользы от своей работы»¹¹.

В этом аспекте чрезвычайно важна категория пользы. По Коменскому, «искусства и мудрость дают человеку знание вещей, чтобы, к чему он ни обратится, он во всем мог бы вести себя с пользой..., ибо кто чем больше полезен людям, тот... тем ближе к достоинству Божьему». Беспольный же человек подобен камню и зря занимает место на этом свете¹². В этом высказывании протестантский этический утилитаризм достигает своего апогея. (Для сравнения вспомним аналогичный тезис русского писателя Андрея Платонова: бесполезный человек не имеет права на существование. Таким образом, идеологическая преемственность антропологического утилитаризма протестантизма и коммунизма выражена достаточно четко: ни тот, ни другой, в отличие от православия и католичества, не усматривают самоценности человеческой жизни, что позволяет говорить об элементах антигуманизма в этике обеих идеологий, а также дает основания поставить вопрос об элементах тоталитаризма в концепции мироустройства Коменского, что, однако, должно составить тему отдельного исследования). Для философа-деятели такое требование оборачивалось стимулом совершенствования в работе, стремлением к тому, чтобы «то, что я дам в конце, было бы лучше того, что ожидали от меня в начале»¹³. В итоге созерцание конкретных плодов своей деятельности, приносящей общую пользу, наполняет душу философа чувством радости и счастья¹⁴.

Критерий полезности у Коменского вел к объективности оценок деятельности других людей. В сочетании с толерантностью он обусловил позитивное отношение философа к некоторым сторонам деятельности даже таких неприятелей протестантизма, как иезуиты. Коменский, основываясь на данном критерии, высоко оценивал как заявленные про-

граммные цели иезуитов, так и их образованность и блестяще организованную систему школьного образования¹⁵. Он считал, что «иезуиты здесь действительно сыны света»¹⁶.

Высокие задачи философа, стремление к максимальной полезности, желание «силой правды, светом порядка и пользы» служить «общему благу»¹⁷ ведут его к стремлению создавать лишь непреходящие ценности. Это диктует некоторое ограничение интересов («не задерживаться на чтении авторов») для написания глубокого оригинального исследования, а не «какой-нибудь компиляции, даже чрезвычайно ловко состряпанной»¹⁸. Сам Коменский стремился к созданию таких произведений, которые «будут жить долго», так как они «станут выше всей софистики и зависти»¹⁹. Таким образом, философу дается своеобразная «установка на шедевр». Этот подход предусматривает, кроме остального, негативное отношение к «второстепенным» сочинениям. Направленность творчества христианского интеллектuala к высшей цели при утилитарно-прагматической установке и неприменной практической пользе (использовании) в сфере личностной этики вела философа к гордыне, сознанию своей исключительности, презрению ко всему «второстепенному», что обычно столь необходимо в нормальной жизни, то есть к поведенческому «комплексу пророка», конфликту героя и общества. Эти качества в категориях христианской этики расцениваются как греховные. Возникающее противоречие разрешается применением категории смирения, распространяющейся на всех людей, в том числе и на пророков. Именно осознавая себя «божьем светильником», истинный философ должен избежать искушения впасть в грех гордыни. Этический конфликт находит свое разрешение всецело в рамках христианства, не подвергая сомнению его этические постулаты, как это будет, например, в эпоху романтизма.

Что побуждает человека заниматься интеллектуальным трудом? По Коменскому, существуют три силы, ведущие к этому. Во-первых, это «импульсы общественного сознания». Во-вторых — призывы, исходящие из социума («мнения и побуждения добрых и ученых мужей»). В-третьих — «Божие побуждение»²⁰. Возникающая таким образом триада — человек, общество, Бог — полностью соответствует целям и задачам любого интеллектуального труда, а именно заботе о людях и общем благе и устремленности к Богу как высшей истине²¹.

Совпадение воли Божьей, свободной воли человека и запросов общества делает из философа не столько избранника (мотив избранничества у Коменского выражен весьма слабо), сколько «божественный инструмент», «переводчика и выразителя» потребностей, целей, задач,

устремлений личности и общества, соответствующих божественному промыслу. Следовательно, по сути своей они ориентированы на благо. Таким образом, практическая польза приводит к трансцендентной телеологичности и в то же время является производной от нее. Для философа эта ситуация служит обоснованием высшей, божественной ориентации его практической деятельности.

Из функции философа как «носителя искр высшего света» для его социального положения следует принцип бессребренничества. Человек умственного труда должен, как Христос, «все свои мысли... отдавать даром»²². Он лишь нуждается в средствах для поддержания своего существования и обеспечения своего труда, поэтому Коменский признает необходимой материальную поддержку философа и ученого со стороны общества и отдельных меценатов, рассматривая предоставление средств к существованию как христианское милосердие по отношению к тому, кто трудится на пользу всему христианскому обществу²³. Этот труд представляется Коменскому тяжким. Обращаясь к своему коллеге, он пишет: «Ты, муж зрелой мудрости, хорошо знаешь, что это значит писать книги, не болтать попусту, не переписывать, а действительно писать и безопасно проплывать между... Сциллами и Харибдами и не потерпеть крушения»²⁴.

Одним из основных «средств производства» для человека умственного труда Коменский считал книги, библиотеку. Книга, по Коменскому, это источник знания-света, медиатор процесса просвещения. Этой теме посвящено его сочинение «Как следует пользоваться книгами, главным инструментом образования» (1650). Такая позиция естественна для интеллектуала во все времена. Однако в отношении к книгам с наибольшей ясностью сказалось христианское представление об источнике знаний. В сочинении «Unum necessarium» (1668) Коменский провозглашает, что для избежания суетности необходимо опрощение (позднее эту идею развил в своем учении Лев Толстой). Поэтому даже библиотека представляется Коменскому излишней роскошью, так как «всей моей библиотекой будет троекнижие Божье»²⁵, т. е. мир Божий вне нас, мир человеческой души и Евангелие.

Этот тезис имеет параллель в католической традиции. Когда св. Фома Аквинский посетил своего умирающего друга — известного мистика, члена францисканского ордена св. Бонавентуру, он спросил, где же его библиотека. Бонавентура указал на крест и ответил: «Вот моя библиотека. Отсюда я познал все, что знаю»²⁶. Таким образом Коменский в определенной мере продолжал традицию христианской мистики, что обус-

ловило противоречивость его взглядов на природу знания. Однако лишь интеллектual мог провозгласить требование при установлении всеобщего мира «переделать арсеналы в библиотеки»²⁷.

По мысли Коменского истинный философ является носителем пансофического знания. Пансофия мыслилась Коменским как полная истина, объединяющая частичные правды отдельных философских школ²⁸. Отсюда вытекало его требование «прекратить деятельность всех сект (философских, политических, религиозных) и привести все в единство — всеобщим примирением всех»²⁹. Такое всеединство, несомненно носящее тоталитарный оттенок, зиждется на христианском мировоззрении: «Путь на небо один — Христос, истина одна — Христос, жизнь одна — Христос»³⁰. Именно это единство: путь — истина — жизнь объединяет всех людей, стремящихся к полноте знания. Философ, вставший на этот путь, не может не прийти к Христу (этот тезис Коменского относится прежде всего к мудрецам нехристианских народов), и напротив, познающий Христа познает всю полноту истины. Следовательно, истинный философ — всегда настоящий христианин.

Как и все христиане, философ в государственно-политической сфере должен сознавать себя прежде всего «гражданином мира», по-латински — космополитом. Он должен «различать большое и малое государства», где «большое — это весь мир, коего мы являемся естественными гражданами и которое мудрый человек должен почитать более, нежели то малое»³¹. Более того, понятие «государственный интерес», по Коменскому, это выдумка самого дьявола для посрамления Христа³², так как столкновение государственных интересов неизбежно противоречит интересам мира как целого и интересам отдельной личности³³. Поэтому философ должен отстаивать приоритет общечеловеческих ценностей, не боясь вступать в конфликты с властью, защищающей принцип государственного интереса. Именно этим постулатом руководствовался сам Коменский в своей политической деятельности.

Его также занимал вопрос об изменении интеллектualом своих убеждений. Открытый тип мышления Коменского (в рамках христианства) обусловил его высказывание, что «мудрый от мудрого может научиться», поэтому честь философа не будет ущемлена, если он «изменит свои убеждения на лучшие»³⁴. Перед мыслящим человеком открывается перспектива совершенствования своих убеждений, им отвергается философская самодостаточность интеллектuala, ибо пути мудрствования в своем восхождении к верховной истине поистине бесконечны. Поэтому философ предстает как личность в развитии, постоянно совершенствующая

свои познания и углубляющая свою мудрость. Стагнация убеждений грозит философу доктринерством, «остановкой на «пути света».

Характер знания, по мнению Коменского, может быть двояким. С одной стороны, это рациональное, научное, позитивное знание. С другой стороны — знание посредством откровения, мистическое, трансцендентное. Из этого вытекал интерес Коменского к ревелациям — пророческим видениям политического характера, которые он записывал по рассказам близких к нему визионеров (Драбик, Потоцкая). Насмешки современников и потомков над этим «чуждачеством» Коменского хорошо известны и вполне рационально оправданы хотя бы тем, что ни одно из пророчеств не сбылось. Однако для нас более интересно то, что вера в ревелации у Коменского уходила своими глубокими корнями в христианское визионерство, имевшее давнюю традицию. Новым был лишь их спекулятивно политический характер. Ревелации для Коменского — неотъемлемое качество пророка, иными словами, они обусловлены всей системой его взглядов на роль философа в обществе, где он должен выступать в качестве пророка-реформатора.

Таким образом, для христианского интеллектуала, по Коменскому, характерно сочетание рационального и мистического опыта. Вопрос об их соотношении Коменским не ставился. Точнее, это сочетание трансформировалось в синтез разума и веры у христианского философа, нашедший свое полное выражение в концепции Пансофии. Этот синтез, снимающий антитетичность, является целью деятельности философа, детерминирует его гносеологические позиции. В аспекте личностной деятельности философ, по мнению Коменского, являл собой тип активного деятеля, постоянно совершенствующего свои познания, стремящегося к высшему благу и истине, приносящего конкретную пользу, т. е. тип креагенный и телеологически ориентированный. Таким был сам Я. А. Коменский.

Сочетание двух отмеченных выше начал в онтологическом смысле обусловило внутренний драматизм типа христианского интеллектуала XVII в., каким он представляется по Коменскому. Однако это не борьба разума и веры, составившая парадигму эпохи Просвещения. Это понимание недостаточности нового, рационального знания для «исправления дел человеческих», так как пути совершенствования могут пролегать по традиционным религиозным трансцендентно-мистическим предначертаниям. Недостаточность рациональности и невозможность обойтись без нее, стремление от частных к целому, необходимость привести все части в гармонию с принципом всеединства, стремление к высшему благу,

понимаемому теоцентрически, составляют парадигму деятельности философа, обуславливают характер его личности в концепции Коменского.

Примечания

- ¹ Общую характеристику философии данного периода см.: В. В. Лазарев. Становление философского сознания Нового времени. М., 1987.
- ² J. A. Komenský. O sobě / Vyd. A. Molnár, N. Rejchrtová. Praha, 1987, s. 212.
- ³ Ibid, s. 148.
- ⁴ Ibid, s. 90.
- ⁵ Ibid, s. 148.
- ⁶ Ibid, s. 259.
- ⁷ J. Beneš. Úvod // J. A. Komenský. Clamores Eliae (Křiky Eliášovy. Výbor) / Vyd. J. Beneš. Praha, 1992, s. 7.
- ⁸ J. A. Komenský. Clamores Eliae..., s. 36.
- ⁹ Ibid, s. 35.
- ¹⁰ Ibid, s. 45, 47.
- ¹¹ Ibid, s. 37.
- ¹² J. Polišenský. Jan Amos Komenský. Praha, 1972, s. 153.
- ¹³ J. A. Komenský. O sobě..., s. 301.
- ¹⁴ Ibid, s. 93.
- ¹⁵ J. A. Komenský. Clamores Eliae..., s. 15, 29, 30.
- ¹⁶ J. A. Komenský. O sobě..., s. 240.
- ¹⁷ Ibid, s. 208.
- ¹⁸ Ibid, s. 127.
- ¹⁹ Ibid, s. 208.
- ²⁰ Ibid, s. 143.
- ²¹ Ibid, s. 292.
- ²² Ibid, s. 83.
- ²³ Ibid, s. 91, 123, 176.
- ²⁴ Ibid, s. 218.
- ²⁵ Ibid, s. 297.
- ²⁶ J. Tretera. Dějiny filozofie. Praha, 1986, d. 2, s. 78.

²⁷ J. A. Komenský. Clamores Eliae..., s. 22.

²⁸ Ibid, s. 15.

²⁹ Ibid, s. 13.

³⁰ Ibid, s. 16.

³¹ Ibid, s. 41—42.

³² Ibid, s. 20.

³³ Наши наблюдения не исключают справедливости положения Й. Попеловой о постепенной эволюции взглядов Коменского от национального к общечеловеческому (J. Popelová. Komenského češství a světovost // Universita Karlova J. A. Komenskému. Praha, 1970, s. 15), однако не дают оснований разделить ее мнение, что у Коменского «каждый шаг от родного к общечеловеческому сопровождался трагическим чувством невозвратимой утраты» (J. Popelová. Filozofia Jana Amosa Komenského. Bratislava, 1985, s. 13—14). Подробнее см.: Е. Ф. Фурсов. Национальное и общечеловеческое у Я. А. Коменского (Историографический вклад Й. Попеловой). М., ИНИОН, 1990.

³⁴ J. A. Komenský. O sobě..., s. 174.

Л. А. Софронова
В. В. Мочалова
И. И. Свирида
Ежи Малиновский
Д. С. Прокофьева
Н. А. Богомолова
Н. В. Шведова
В. В. Николаенко
А. А. Гугнин
Н. В. Злыднева

**ЧЕЛОВЕК
В ЭСТЕТИЧЕСКОМ
ПРОСТРАНСТВЕ**

«Литература прежде всего моделирует человека... Искусство слова знает при этом две основные сферы изображения: поведение человека общественное и личное... и — внешний мир, воздействующий на поведение и сам подвергающийся воздействию»¹. Человек, действительно, является особой и обязательной областью, предметом художественного отображения, почти всегда центральной. Он фокусирует различные сферы бытия, «отвечает» за внешний мир и мир идей. В тексте он всегда помещен в пространстве, которое описывается с не меньшей тщательностью, а иногда и с большей, чем он сам; конкретизируются исторический срез его жизни, социальная обстановка, локусы, в которых протекает его время жизни. Его положение в художественном пространстве создается пересечением ряда координат, эстетических, пространственных, временных, этических. Эти координаты подчеркивают не только ту часть мира, в которой размещен человек в произведении: дом, город, страна, фиксируют время и эпоху. Они структурируют мир, который шире географического пространства и временные изменения которого не совпадают с моментом протекания действия. Этот мир не есть историческая обстановка или общественная среда. Они суть лишь его проекции, варианты. За ними угадываются (или должны угадываться) очертания мира в целом, его картина, свойственная не только данному произведению, но и историко-культурной эпохе в целом, ее разным уровням и вариантам.

Существуют такие эпохи в истории культуры (критический реализм-позитивизм, социалистический реализм), когда тщательное прописывание фона, на котором разворачивается действие, является одной из важнейших задач художника, ибо в эти эпохи действительна идея о том, что среда создает, формирует человека. Тогда художник не прячет в тексте способы его иного, не буквального, прочтения. Текст равен самому себе. (Правда, тем не менее этот фон поддается расшифровке, ведущей к реконструкции картины мира).

Приметы исторического времени, обстановка, в которой протекает повседневная жизнь героя, вплоть до домашней утвари, могут намеренно отягощаться особым рода аллюзиями, из которых складывается нечто большее, чем реальная жизнь во всем ее многообразии, а именно — ши-

рокомасштабная картина универсума². Вещи в этой картине, по словам Г. Гачева, «духовно не бездарны»³, обладают голосами и смыслами. Вся картина обычно бывает принципиально размыта, дана не четко и не полностью (хотя недостающие элементы легко восстанавливаются). Но именно то, что она подразумевается, выстраивает перспективу, обеспечивающую принцип полноты художественного текста, позволяет герою двигаться не только в событийном ряде сюжета, но и ориентироваться в более широком пространстве. Так происходит в символическом (магическом) реализме, например.

В обоих случаях над миром, в его частных проявлениях, доминирует человек. Возвышаясь над ним в «художественном аспекте», он стремится приобрести функцию центра и получить над миром власть и в ходе литературного сюжета. С одной стороны, он выступает как зависящий от социальной среды, в том числе и полностью, когда среда уничтожает его. С другой — человек намерен ее перестроить, изменить иерархические отношения в обществе. Он зачастую становится жертвой истории, но тем не менее готов затормозить или ускорить ее ход. Он способен окончательно удалиться от среды, обстановки и истории (разрыв с обществом, самоубийство). Во всех этих случаях он тесно связан с миром, и мир способствует его развитию, становлению, одновременно меняясь под воздействием человека.

В некоторые историко-культурные эпохи эта зависимость видоизменяется. Самый яркий пример — это эпоха барокко. Здесь человек оказывается производной от мира, повторяет в уменьшенном виде его строение. При этом соотношении очертания мира теряют неопределенность и создаются не аллюзиями. Задачей художника становится представление мира во всей его полноте, а не отдельных его сфер и временных срезов, создание своеобразной реальности универсума, как в мифологическую эпоху искусства, когда стоял знак равенства между словом и его сутью. Перед объемами мира лишаются художественного смысла частные проявления человеческой жизни, воплощенные в определенном историческом времени, в узнаваемом географическом пространстве. Они оказываются несущественными и перестают служить мотивациями для движения героя в сюжете. Сам человек отодвигается на второй план. Он способен только наблюдать мироздание, вторя его структуре. Между ними устанавливаются отношения обратные тем, о которых говорилось выше. Мир, а не человек находится здесь в центре внимания художника.

Оппозиция: мир — человек достраивается введением третьего члена. Небесные силы гармонизируют отношения мира и человека⁴.

В эпоху барокко все три составляющие: Бог — мир — человек — обязательно занимают равновесное положение в тексте. Та или другая могут подразумеваться, создаваться сеткой намеков и скрытых параллелей, просматриваться в глубине текста. В текстах высокого ранга — это мистерии, вторящие церковной службе, связанные с ними моралите и религиозная лирика — присутствуют первые две, Бог и мир. В них в наибольшей полноте проявляется тенденция эпохи к формализации, к вынесению на поверхность той схемы, которая в иных художественных системах тщательно скрывается под многочисленными наслоениями.

Барокко общее предпочитает частному, нацелено на абстрактное, а не конкретное, доверяет строго выверенной формуле больше, чем художественно выписанной детали. В последней барокко всегда отыскивает высокие значения, подводящие к общей формуле, способной исчерпать все богатство частных. Для построения этой формулы художники барокко обращаются не только к фантазии или к вымыслу, но и к теоретическим построениям, вошедшим в основной культурный фонд своего времени, как из области геологии, так и естественных наук в целом.

Тексты высокого ранга относятся к сфере сакрального или тяготеют к ней. Репертуар тем, набор персонажей в них постоянен. Заданный ими ракурс отношения к миру определяет последующие трансформации оппозиции: Бог — мир — человек — в текстах низших рангов.

Мир в этих текстах был самоценен. Он не служил полем действий человека, контекстом его жизни. Он мог художественно осмысливаться и без человека; последний только подразумевался. Мир не передавался с помощью пейзажа, описания исторической обстановки, зарисовки с натуры, ибо принцип метонимии не был свойствен барокко. Не действовал в данном случае и принцип метафоры, ведущий в барочной поэтике*. Создавалась модель мира. Мир не копировался, а структурировался, и его структура становилась предметом художественного изображения.

Мастер барокко, выстраивая картину мира, мог следовать одной из двух не противоречащих между собой концепций. По первой, следующей за общим движением эпохи познать мир и описать его с максимальной степенью точности, вселенная предстала как гармония планет и борьба стихий. Земной шар, плывущий в атмосфере, солнце, луна, огненные бездны земли — вот что попало в поле зрения художника. «Космические тела и силы — солнце, звезды, воды, ветры, огонь — или пря-

* Он выступил, правда, в распространенных топосах: мир — театр, служившему теме бренности мира, и мир — книга, где превалировала идея каталогизации, основа парадигматического строения барочного текста.

мо участвуют в действии или постоянно фигурируют, притом именно в своем космическом значении, в речах действующих лиц»⁵.

По второй концепции, которая обычно налагалась на первую, мир представлял как совершенное творение Бога. Его пространственные и временные координаты дополнялись этическими. Он выглядел как иерархическая разноуровневая структура, с организующей ее вертикалью (*axis mundi*); отмеченным центром, концентрировавшим самое значимое в системе ценностей эпохи, и периферией. (Примером такого строения может служить художественное пространство любой мистерии, пасхальной или рождественской)⁶. С удалением от центра значимость элементов мира и их связи ослабевали, теряли сакральную нагрузку. В этом мире были значимы границы отдельных его сфер. Потому столь популярен был топос сада как закрытого пространства. Мироздание пронизывало божественное начало. Оно было свободно от человека и населено персонажами священной истории, Ветхого и Нового Заветов. Царь Давид, Бог-Отец, Дева Мария, архангел Гавриил, Иосиф движутся в этом мире. (Ср. «*Dialog o cudownym narodzeniu*», K. Dachnowski). Его пространство равнялось Космосу, в котором различались ярусы; отмеченными локусами были только такие, как Вифлеем или Иерусалим.

Картина этого мира разворачивалась для наблюдения человеком. В идеальном случае, какой являют мистерии или религиозная лирика, он выносился за пределы текста. Это был читатель (зритель), а не литературный или театральный персонаж, ибо таковым не было места. В диалоге: автор — читатель последнему в эпоху барокко, особенно на высоком уровне литературы, отводилась особая роль и разрешалась значительная активность. Читатель/зритель, познавая мир, примысливал себя к христианскому космосу, примеривал роль воображаемого персонажа, мысленно вступал в мир сакральных ценностей. Он перемещался не только по горизонтали, но и по вертикали, переживал временные смещения, в эсхатологических поэмах наблюдал «четыре последние вещи»: ад, рай, Смерть, Страшный суд («Пентатеугум» Я. А. Бялобоцкого).

Человек мог приближаться к картине мира с тем, чтобы всмотреться во множество ее смыслов, вжиться в них. Он вбирал в себя мистику, становился ее проекцией, отражал ее, но не нарушал ее границ, не вмешивался в действие. Вокруг него организовывался самостоятельный жанр — моралите, который долгое время в знак связанности с мистической не отрывался от нее. Человек в моралите достраивал оппозицию: Бог — мир, утверждался на земле, уповая на Спасителя и спасаясь от зла его искупительной жертвой. Рай и ад были для него зримы и открыты. Мир и человек приближа-

лись друг к другу. Человек здесь персонифицировал все человечество, каждое Я. Он еще не обладал плотью, не вполне материализовался, это была душа, состав которой вторил составу мира.

Персонаж моралите выражал общее, а не частное, как и персонаж религиозной лирики, в которой Я обретает, правда, некие собственные черты. Оно уже близится к переживанию картины мира, не только созерцает ее, отражая в своем устройстве, как в собрании С. Грабовецкого «Rumy duchowne».

Более свободно человек ориентировался в вешнем (земляном, как сказал бы Г. С. Сковорода) мире, при этом запутываясь в его сетях и становясь паром, сенью. Здесь подобно лучам, исходящим от верхней и нижней сфер мироздания, сходились линии добра и зла, божественного и дьявольского, подвигая человека на выбор. Выбор составлял основу барочного психологизма. Борение добра и зла в душе человека, вынесенное на обозрение, расчлененное на составные части, «расплетенное» из клубка внутренних противоречий, розданное ролевым участникам, аллегориям — вот что занимало барочную лирику и драму; и во всех случаях человек выступал «малой частью» космоса.

Значимость общей картины мира в эпоху барокко была столь велика, что даже когда отдельное событие истории или жизнь одного человека становились самостоятельным предметом изображения, то они включались в повествование, начинавшееся от сотворения мира, вписывались в рамки истории, которая могла в сжатом виде предшествовать изложению главного предмета. Ее ведущие мотивы входили в текст по вертикали, в виде множества предметов, параллелей, образуя опорную парадигму текста. Так событие и человек, участвуя в нем, попадали в до них существовавший каркас и теряли черты случайности, непредвиденности. Они находили свое собственное место на карте мира.

Человек повторял все, что совершалось в мироздании, но в этических измерениях. Небо/земля/ад были не только пространственными сферами, где человек мог обитать, по которым он, homo peregrinus, передвигался, но и нравственными мерилками. Его внутренний мир располагался на той вертикали, которая ориентировала всю картину мира. Он распадался на плоть и дух, которые никогда не могли заключить перемирия. Они боролись неустанно. Это относится к любому Я, потому каждый мог выступать своеобразной проекцией другого: на основании этимологии имени, аналогии ситуации или действия. Подобное отражение одного человека в другом выглядело как часть поэтической игры, и все множество подобных отражений виделось как преломления главного: макрокосма в микрокосме.

Человек, сотворенный по образу и подобию Божию, постоянно к нему стремился или напротив — отклонялся. В некоторых жанрах, агиографических, например, он цитировал земной путь Иисуса Христа.

Эти соответствия-отражения, с миром и Богом, главенствовали в образе человека, действующим на земле и стремящимся к небу или аду.

Романтизм по сравнению с барокко иначе организовал пространство и по-новому поместил в нем человека, чему немало способствовал XVIII век, когда волна декосмологизации захлестнула искусство, и оно взяло на себя роль учебника жизни, ее устроителя. Мир утратил свою целостность, человек теперь ориентировался не в Космосе, а в жизни, активно обживал ее сферы, претендуя на роль центра. Он стал теперь способен манипулировать собой и другими людьми, сформулировав пути улучшения человеческой породы. Он открыл в себе силы перестроить не только себя, но и общество; на него, а не на мироздание, теперь был полностью нацелен. Главной оппозицией культуры XVIII в. становится: человек/общество, и утопия пронизывает собой всю культуру.

XIX век не забыл о главенствующем положении человека относительно мира, но мир в культурном сознании новой эпохи не был равен обществу. Он вернул ему очертания Космоса.

Мир вновь сделался безграничным, безмерным. («Среди звезд твоих несется этот шумящий шар, ревуший, темный, ибо туманы и влага окутывают его подобно обрывкам савана...»⁷). В проекциях картины мира непременно указывалось на такие их черты как даль, широта. «Романтическое — это прекрасное без границ, или прекрасное бесконечное, как бывает бесконечно возвышенное»⁸. Эти проекции приобрели масштабность, но не получили самостоятельность; всякая картина природы была сколком универсума, «пейзажное» всегда связывалось внутренне с «космическим». Так, романтическая сцена обогащалась метафорическим пространством, которое превращало драму в концентрическое зеркало, раздвигающее границы реальной действительности⁹. Как и в барокко, пространственные измерения награждались высокими смыслами.

Романтический космос был ориентирован по вертикали, но вертикаль не проступала столь явно, как в картине мира барокко, часто подразумевалась, хотя соотношение верха и низа, рая и ада, в романтическом мирознании были основополагающими. Так, в замысле мистерии, «Сын земли», Ю. Словацкий предполагает и Люцифера, и небесные силы, к которым обращается человек. Это соотношение манифестировалось в пейзаже, как в «Не-Божественной комедии» З. Красиньского, где пропасть, обрыв, высота играют решающую роль. Выходило оно на поверхность с появлением ба-

рочных ангелов и чертей, как в «Дзядях» А. Мицкевича. Скрывали это соотношение и излюбленные локусы романтизма: дикая природа — образ рая, подземельные своды, пещеры, шахты — воспоминания о нижнем ярусе мира. Иногда нижний ярус оказывается на земле, приобретая географическую конкретность. Сибирь — это политический ад у Мицкевича, а у Красиньского — это вся Россия. Страшит романтиков не «нижнее» положение ада, а его безбрежность, эта столь характерная примета всей романтической картины мира¹⁰.

Основным ее свойством была пронизанность божественным началом: «Все звезды, солнца и луны, и планеты суть знаки Бога-сына»¹¹. Оно осеняло мир, и в бесчисленных отражениях великой жертвы виделась романтику история природы («Генезис из духа» Ю. Словацкого). Идея о том, что природа есть «одеяние божества» выступала наравне с идеей ее всеобщей одушевленности. Дух пронизывал камни и растения, объединяя их с человеком в одно целое. «Космос — это не тупая материя, он живет и обладает душой, является источником жизни и развития. Это организм, имеющий тело, душу, дух»¹².

В целом, сохраняя контуры, заданные еще XVII веком, но лишившись конкретности схемы, формулы, романтическая картина мира перестала быть статичной, рисовалась не только в вечности, но и в сменяющихся временах. На нее распространились идеи эволюции, принципы историзма. Картина мира часто представлялась в исторических срезах; особенно романтиков занимали моменты перехода от одного среза к другому. Все это сказалось в особенностях проекций; в них виделось «сгущенное в пространстве историческое время»¹³.

Мир одушевленный и подчиняющийся божественному началу, стремится к совершенству, соблюдая единый ритм стихий и планет, следуя закону прогресса. Низшие формы рожают высшие, выходят из океана на сушу. Моллюсков и змей сменяют ящеры, пожирающие леса. Совершенствуются органы чувств, нервная система всех существ, чтобы придти к венцу творения — человеку, в истории которого повторяется история мира. Отражение микрокосма в макрокосме и макрокосма в микрокосме приобретает исторический характер. Так Словацкий в «Генезисе из духа» выстраивает поэтическую картину мира в историческом движении.

Следы движения угадывались романтиками и в геологии, ставшей их любимой наукой. Она открывала следы времени, содержала приметы великих изменений.

Наука, попадая в арсенал средств строительства романтической картины мира, приобретала некую «художественность». Так, Словацкий возму-

щался Фарадеем, который, с его точки зрения, не понял важность своего открытия электромагнетизма. Для поэта было ясно, что оно служит проникновению в тайны духа и человека: «Кто знает, что через дух и для духа существует этот мир, знает больше чем все те, кто ищет тайны формы»¹⁴.

Так в романтизме, как и в барокко, переплетаются две концепции картины мира, одна ориентированная на научное познание вселенной, и другая — на описание ее как христианского Космоса.

В этом мире центральное место занимал человек; XIX век был веком антропологическим. Он учил «видеть всю природу в ее совокупности только в человеке», человек для него являлся точкой, в которой «природа повторяет все свое многообразие и вторично проходит в более узкой сфере тот же путь, который она прошла в более широкой»¹⁵. Все его поиски были направлены на человека, и в оппозиции: макрокосм/микрокосм человек оказался не пассивно отражающим устройством мира, а активно участвующим в нем. Не утерев завоеванного XVIII веком положения центра и свободы, он совместил их с «космическими» чертами и взял на себя многие свойства мира с тем, чтобы предельно выявить их. Теперь от человека зависело ценностное осмысление мира.

Отношения мира и человека по сравнению с теми, которые наблюдаются в барокко, стали взаимными и более тесными; они оживились. Мир перестал быть для человека только «неподвижным ориентиром» (М. М. Бахтин). Если на него еще нельзя было повлиять с целью изменения, с ним можно было взаимодействовать. Мир и человек активно реагировали один на другой. Так со смертью человека мир менялся, солнце тонуло под землей и небо полыхало, как в «Анхелли» Словацкого. Человек в свою очередь чутко следил за миром. В наибольшей степени, конечно, поэт, исторгающий слово и звук из светил и стихий (III часть «Дзядов»). Он — идеальный микрокосм. Иногда человек стремился вырваться из этого мира в его материальной ипостаси. Его жизнь тогда протекала только там, где царит дух, в идеальных измерениях мира. Эти измерения и образуют человека.

Он есть сокращенная запись мира, формула бытия, причем не только в аспекте его иерархической системы, но и в плане слияния всех природных начал, то есть естественной истории. Потому человека возможно вообразить земным шаром, внутри которого пылает раскаленная магма — грех¹⁶.

Человек повторяет строение мира: «Каждый носит в себе ад, землю и небо»¹⁷. В нем «вся мощь земного начала и в нем же — вся сила света. В нем глубочайшая бездна и высочайшее небо, или оба центра»¹⁸. А. Товьянский последовательно описывал человека как триаду: тело — мир — сатана, помещая его в пространстве: небо — земля — ад¹⁹.

Пространство свойств души романтического героя — это реплика картины мира, перенесение ее внутрь и превращение в противоречивое единство. Так душа становится романтическим космосом. Человек был волен менять местами ярусы мира, сближать их и сращивать. Строение мира отзывается и в системе персонажей романтического произведения с ее четкой дихотомией. Демоническим персонажам всегда находятся противоположные, ведомые Провидением. В человеке, как и в мире, действуют магнетические, электрические силы, вырабатывается теплота, соединяющая людей.

Человек, как и мир, находится не в пустом пространстве. Отношения человека с Богом — знаменательная тема романтизма. Человек не только способен раствориться в религиозном чувстве. Он может сравняться с Богом, или стать богоотступником или богоборцем. Во всех случаях он соотносит себя с Богом. Бог не исчезает, и в его отрицании не происходит снятие оппозиции: Бог — человек. Романтический герой подобно герою барокко вступает в отношения и с дьяволом. Но если в барокко дьявол прежде всего наказывает за грехи, то в романтическом мире он может становиться идеалом человека. Человек испытывает себя дьявольским началом. Демонизм — одна из важнейших черт романтического героя.

Этот герой перемещается в пространстве, и его перемещения имеют метафорический характер, как в «Гейнрихе фон Офтердингене» Новалиса. Человек проникает и в потусторонний мир, продолжает путь и после смерти, и по популярным в ту эпоху представлениям о метемпсихозе, вновь возвращается на землю, но в ином виде. Идея о переселении душ представлялась романтику идеальным вместилищем концепции духа.

В заключение следует сказать, что несмотря на столь значительные различия в барокко и романтизме, система: человек — мир имеет много общего. Так, человек, находящийся в роли центра мироздания или подчиняющийся ему, повторяющий его, изъятый из мира, лишенный опор-координат и в барокко и в романтизме, уплощается, теряет внутреннее единство и целостность. Не поверяясь образом мира, его образ «расплывается» и выветривается. Остаются только его контуры. Мир же, лишенный точки, в которой сходятся или отражаются все силовые линии, то есть человека, становится только физическим пространством или стремится к таковому в обеих художественных системах. Лишившись заложенных в человеке способностей к ориентации или к наблюдению не только на физической и географической карте, он сплющивается, становится одномерным, ибо его метафизические измерения творит человек, направляемый высшими силами или самостоятельно. Мир не существует без человека, как и человек не существует вне мира. В идеале они подобны ²⁰.

Примечания:

- ¹ Л. Я. Гинзбург. Литература в поисках реальности // Литература в поисках реальности. М., 1987, с. 12.
- ² В. Н. Топоров. Поэтика Достоевского и архаические системы мифологического мышления // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973.
- ³ Г. Д. Гачев. Космос Достоевского // Там же, с. 110.
- ⁴ А. Czyż. Ja i Bóg. Poezja metafizyczna polskiego baroku. Warszawa, 1988.
- ⁵ М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 411.
- ⁶ Л. А. Софронова. Поэтика славянского театра. XVII — первая половина XVIII в. Польша. Россия. Украина. М., 1981, с. 137—169.
- ⁷ J. Słowacki. Genezis z ducha // Dzieła. Warszawa, 1949, t. X, s. 177.
- ⁸ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981, с. 115.
- ⁹ P. Ratajczak. Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni teatru. Poznań, 1984.
- ¹⁰ E. Kiślak. Car-trup i Król-Duch. W., 1991, s. 138 et ctr.
- ¹¹ J. Słowacki. Pisma filozoficzne // Dzieła. Warszawa, 1949, t. X, s. 433.
- ¹² H. Cieśla-Korytowska. Romantyczna poezja mistyczna. Warszawa, 1989, s. 20.
- ¹³ М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества..., с. 231.
- ¹⁴ J. Słowacki. List do J. N. Rembowskiego. // Dzieła. Warszawa, 1949, t. X, s. 388.
- ¹⁵ Ф. В. Шеллинг. Об отношении изобразительных искусств к природе. Сочинения. М., 1989, т. 1, с. 64.
- ¹⁶ J. Słowacki. List do J. N. Rembowskiego..., s. 392.
- ¹⁷ А. Mickiewicz. Literatura słowiańska // Dzieła. Warszawa, 1954, t. XI, s. 454.
- ¹⁸ Ф. В. Шеллинг. Об отношении изобразительных искусств..., с. 112.
- ¹⁹ А. Witkowska. Towiańczy. W., 1989, s. 19.
- ²⁰ Т. В. Цивьян. Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990, с. 8—11.

В. В. Мочалова

Человек реальный и человек эстетический

Формулировка данной темы по необходимости условна и избрана лишь для графического заострения предлагаемого подхода к ней, хотя — если продолжить изобразительную метафорику — уместно было бы применение категорий живописно-пластической или архитектурно-пространственной эстетики. Таким образом, в данном случае предполагается некоторая намеренная схематизация, которая, как можно надеяться, позволит перейти от частных литературных фактов к обобщениям, от историко-литературной конкретности — к типологии культурных эпох.

Под реальным человеком здесь понимается некий пространственно-временной континуум, обладающий физическими, психическими, духовными координатами, и, не принадлежа к эстетической сфере по определению, связанный с нею двояким образом: как ее объект и как ее демиург. В этом двояком смысле и предполагается говорить о человеке эстетическом.

Чтобы по возможности четко представить характер и направленность изменений, произошедших в культуре XVIII в. (материалом в данном случае является культура польская, однако, как представляется, некоторые сходные тенденции можно наблюдать — *toutes proportions gardées* — и в других современных литературах Европы), кратко проследим эстетические перипетии лишь на одном примере — изображении человека реального в польской поэзии предшествующих веков.

Обнаружится, что Миколай Рей — поэт по существенным своим свойствам средневекового типа — отчетливо и противоречиво осознающий человека как дихотомию души и тела, вводит в польскую поэзию его физический облик, телесное отражение, отмеченное простодушным натурализмом, безыскусной простоватой «свойскостью», не свободное от общенных мотивов (здесь понятную роль играет представление о греховности, низменности плоти как сосуда мерзости, вместилища нечистоты). Человек натуральный — наряду с человеком социальным, этическим, проповедующим получает здесь права на существование в литературном измерении (причем исключение не делается и для его физиологических отправлениях, чаще всего связанных с процессами пищеварения):

Kankry, karbunkuły, cyrogrzy, francuzy.

Drugiemu, by kozłowi, na łbie rostą guzy.

*Rano, leżąc, narzeka, przewraca się, jęczy.
 Ano mu się leć nadął, katarus go męczy.
 Oczy, nogi zapuchły, a brzuch jako pudło,
 Będzie wolal po chwili, niż krogulca, szczudło...*

М. Пеѳ. «От необычных яств необычные недуги».

Человек физический выступает здесь не только во всей возможной своей немощности и неприглядности, но и — в идеологически необходимом контрасте по отношению к тому своему статусу, облику и образу, который он призван обрести (не без участия, воздействия и дидактической практики поэта-учителя нравственной жизни).

Принципиально иначе, семантически и стилистически, выглядит человек у поэтов Ренессанса. Многомерность его экзистенциальных проявлений, своеобразный протеизм находят свое отражение здесь и в поэтике элегантной иронии, никак не отменяющей физических сторон бытия, но подающей их в игровом, снисходительно-акцептирующем ключе. Физиологическая чувственность, эротическая тематика относятся к той же семантической парадигме «радость бытия», что и гимн «Czego chcesz od nas, Panie, za swe hojne dary» (Я. Кохановский). Мягкое, примиренное, неконфликтное отношение тела и души, выраженное средствами поэзии, представляет собой и проявление гуманистической терпимости, в духе которой их антагонизм как бы снимается, ибо признается особая роль каждого из них:

*Chyba w serce, Miłości, proszę, nie uderzaj,
 Ale na każdy członek inszy śmieie zmierzaj...*

*Śnie, który uczysz umierać człowieka
 I ukazujesz smak przyszłego wieka,
 Uśpi na chwilę to śmiertelne ciało,
 A dusza sobie niech pobuja mało!
 ...Niech się nacieszy nieboga do woli,*

*A ciało, które odpoczynek woli,
 Niechaj tym czasem tęsknicę nie czuje,
 A co to nie żyć, w czas się przypatruje*

Я. Кохановский. «К любви», «К сну».

В качестве эстетического объекта, произведения с выраженной художественной функцией выступает человек, его тело и отдельные части этого тела у барочных поэтов: «Dzieło przedniejsze pędzła przedniejszego», «Alabastrowa czoło jest tablica. / Na której szczęścia mego tajemnica» (Я. А. Моп-

штын. «K девице», «K Агнешке»), «Złoto, scepter, sława, rozkosz i stworzone / Piękne oblicze» (М. Сэмп Шажиньский. «Сонет V».).

Здесь мы отмечаем у барочного поэта — а, может быть, и шире — у барочного человека «несостоявшуюся попытку стать Богом»: акт художественного воплощения образа человека уподобляется акту его божественного сотворения, причем объект подвергается эстетизации во всех, а преимущественно — физических своих параметрах. Человек, таким образом, осмысливается как произведение искусства (первоначально божественного, а затем — через уподобление творческой деятельности поэта — акту творения Богом человека — и поэтического, словесного).

Избранный пример развития одного мотива иллюстрирует и общую тенденцию барочного (и позднебарочного) искусства, которую можно было бы назвать тотальной эстетизацией.

Учитывая и постоянно имея в виду то маятниковое движение художественного языка, которое многократно отмечалось как исследователями и теоретиками («язык постоянно „колеблется“ между двумя функциями: семантической и эстетической»¹), так и практиками словесного искусства («стилистический маятник, раскачивающийся между пластичностью и содержательностью»²), можно заметить, что на исходе эпохи барокко, к середине XVIII в., границы между эстетической и внеэстетической сферами были заметно сдвинуты вглубь последней, рубежи были прорваны, и искусство «торжествовало» (подчеркнем, что речь сейчас никоим образом не идет о художественных достоинствах этих трофейных завоеваний, но лишь о самой фактической содержательности процесса). Эстетическое подверглось утилизации — или, иначе — само существование эстетизировалось во всех мыслимых его аспектах. Так, факты исторической реальности, политические перипетии, общественная ситуация и положение в государстве, моральный кодекс гражданина и борьба за реформы, религиозные постулаты и элементы вероучения — весь этот комплекс проблем, связанных с исторически определенным пребыванием человека в мире и социуме, становится объектом эстетического освоения и выражения. Однако, можно заметить, что строгой обязательности в этом как бы нет — весь этот комплекс отнюдь не является исключительным претендентом на отражение средствами искусства слова. Более адекватными для него могли бы представляться жанры письменности, где не отмечается доминирование эстетической функции (например, исторические, публицистические, нравоучительные, деловые и т. д.).

В перспективе этой «необязательности» обращения к художественным жанрам для осмысления и отражения упомянутого проблемного круга осо-

бую значимость приобретает соответствующая практика польских государственных, политических, религиозных и военных деятелей XVIII в.

Примерами такой тотальной эстетизации могут послужить многие начинания в области поэзии периода правления в Польше саксонской династии (1697–1763). Так, дважды в течение этого времени становившийся ненадолго польским королем (1704–1710, 1733–1736), Станислав Лещинский выполнил огромный стихотворный перевод с французского «Истории Ветхого и Нового Завета» Николая Фонтена и Исаака Леметра с комментариями и извлечениями из святоотеческой литературы (1761); еще более объемный «Wykład Pisma Świętego» (1769) принадлежит перу Мартина Куженецкого. Характерным примером этой тенденции является творчество замечательного деятеля польской культуры XVIII в., одного из наиболее просвещенных людей своего времени, основателя первой польской публичной (с 1747 г.) библиотеки (совместно с братом — Анджеем Станиславом) — Юзефа Анджея Залуского (1702–1774), епископа, историка, драматурга, весьма плодотворного поэта, издателя, библиографа. Показательно, что даже свою библиографию польских поэтов («Bibliotheca poetarum Poloniarum, qui patrio sermone scripserunt», 1752) он представил в стихотворном виде. Его особое внимание к искусству слова очевидно не только в его культуртрегерских начинаниях, связанных с собирательством рукописей и книг, издательской и библиографической деятельностью, но и в его собственных поэтических текстах, где проблемам поэтики, принципам создания текста, авторским интенциям и взаимоотношениям с читателем отводится акцентированное место. Таков, например, его сонет, посвященный процессу написания сонета — «Do Michała proszącego mię, bym mu napisał sonet z włoskiego imitowany»:

*Chcesz, abym ci napisał sonetto; nieduża
W tym praca, byle tylko sprzyjała mi Muza.
Alboż zdobyć się przyjdzie na wierszy czternaści,
Otóż tuż pierwszą strofę doskonałą naści.*

*Nuż teraz do drugiego pódźmy dalej wiersza,
Uda się druga strofa, gdy udała pierwsza.
Myślę i obracam się w tę stronę i ową,
Aliści mam i drugą strofę wraz gotową...*

И Т. Д.,

или притча об осле, транспонированная на сферу читательского восприятия литературы, область критики и ее взаимоотношений с поэтом.

Если говорить о необязательности избрания поэтической формы для выражения некоего содержания, но вместе с тем — настойчивом обращении именно к ней у людей XVIII века, то показательным примером тому может послужить и мемуар Ю. А. Залуского, относящийся к периоду его пребывания в русской ссылке — «Przypadki niektóre JW. IMCI księdza Józefa Załuskiego, biskupa kijowskiego (...) któremu się w niewoli moskiewskiej półstoletniej trafiły r. 1767–1773» — и посвященный описанию угрозы эпидемии. Его товарищ по калужской ссылке, знаменитый гетман Вацлав Жевуский (1706–1779) также оставил многочисленное стихотворное наследие, причем даже трактат о науке стихосложения — по примеру Горация и Буало — представляет собой небольшую поэму.

«Неприятно заниматься Польшей XVIII века, — писал Ст. Тарновский, — ...лишь под большим принуждением и с отвращением можно остановить мысль на этом зрелище... Что такое литература саксонской эпохи? Она подобна политическому состоянию. При Августе II в течение тридцати лет ни одного выдающегося таланта, ни одной хорошо написанной книги. Поэзия ужасна, без содержания без формы, скука невыразимая, беспомощная и уродливая до такой степени, что рождает только чудовищ или одни карикатуры...»³.

Аксиологический подход, очевидный в этой оценке историка польской литературы, присутствует и в трудах других ученых, независимо от того, приковано ли их внимание прежде всего к вопросу о том, в какой мере литература способствовала спасению государства и нации, или к вопросу о ее художественной ценности. В. Боровый в своем классическом труде «О польской поэзии XVIII века», завершеном в 1944 г., применяет исследовательскую оптику, в соответствии с которой эстетические качества обретают преимущественное значение, однако им дана нелестная оценка: «Маразм саксонских времен был маразмом чувств, воображения, мысли. Но он не был маразмом энергии. Писалось много, не щадя сил. Если бы производительность и трудолюбие сами по себе имели значение в литературе, то саксонский период занял бы в ее истории весьма достойное место. Создавались громадные произведения — с механической систематичностью, но и механически мертвые»⁴. Характерен этот частый повтор эпитета «мертвый» у исследователя поэзии саксонских времен — «мертвым текстом» он называет и начинания Лещиньского, и многое другое, демонстрируя свой аксиологический подход.

Оставляя в стороне критику подобного подхода, ибо в данном случае литературоведческие мифы, лежащие в его основании достаточно очевидны, и их критический анализ был бы неблагодарным занятием, в частнос-

ти, в силу своей простоты, хотелось бы, однако, воздать должное концепции Борового, которая для своего времени была переходом к качественно иному рассмотрению объекта — с точки зрения его эстетической функции, а не в перспективе ее гражданского и патриотического значения, предпочтенной многими предшественниками Борового.

В аспекте избранной культурологической схемы, в рамках которой более релевантным оказывается известное утверждение Э. Уитига «Kunst-sein ist etwas ganz anderes, als Kunstwert» (1920), значима сама по себе тенденция к эстетизации бытия, или попытка человека обеспечить себе «бытие в искусстве». В силу этой тенденции и в результате постоянно осуществлявшихся попыток такого рода искусство претендовало на тотальный охват всех уровней экзистенции человека. Имея в виду известный параллелизм, характерный для этой эпохи — социальной подвижности и эстетической активности — мы обнаруживаем «зеркальную» ситуацию в культуре, когда всякий жизненный жест, поступок, событие приобретает свое отражение в искусстве, в свою очередь искусство осмысливается и осваивается как пространство жизни.

Быть — для человека XVIII века — значит существовать эстетически, обрести свой *raison d'être* в пространстве искусства.

Примечания

¹ *Paul de Man. The Resistance to theory. Minneapolis, 1986, p. 50—51.*

² *Иосиф Бродский. Послесловие // Ю. Кублановский. С последним солнцем. Paris, 1983, с. 362.*

³ *St. Tarnowski. Historia literatury polskiej. Warszawa, 1903, t. 3, s. 7, 19.*

⁴ *W. Borowy. O poezji polskiej w wieku XVIII. Kraków, 1948, s. 20.*

И. И. Свирида

Идеальная личность эпохи Просвещения в парке à l'anglaise

...Не оскудел ли мир, когда перестал
верить в счастливых пастушек?

Г. К. Честертон

Создатель естественных пейзажных парков XVIII в. был подобен элегическому поэту, о котором Фридрих Шиллер писал, что тот «ищет природу, но как идею, и столь совершенную, какой она никогда не была, хотя он и оплакивал ее, как некогда существующее и ныне утраченное»¹. Таким конструируемым идеалом был и тот «естественный человек», облик которого хотели принять в английском парке его обитатели.

В эпоху Просвещения для формирования личности первостепенное значение приобрели ее взаимоотношения не с Богом, а с природой и социумом. Философов все меньше интересовали метафизические, онтологические проблемы. Основным объектом их размышлений стал не сакрализованный Космос, а умопостигаемое физическое пространство, природная и социальная земная среда. При всем внутреннем беспокойстве, антиномичности культуры Просвещения, в ней царила идея гармонии, утопическое стремление к снятию именно в ту эпоху впервые столь ясно осознанных противоречий между человеком и обществом, цивилизацией и природой.

Человек Просвещения появился на исторической арене в качестве личности становящейся. Его развитие происходило в рамках заданной программы. Если общество в XVIII в. представлялось как чреватое будущим и обремененное прошлым (Г. В. Лейбниц), то и каждый его член рассматривался какотягощенный пороками цивилизации, но способный приблизиться к естественному идеалу. Между реальностью и идеалом возникало поле напряжения, в котором жил человек той эпохи, не удовлетворенный своим актуальным состоянием. Оно трактовалось как движение от прошлого к будущему. Отсюда принципиальная дидактичность культуры Просвещения, все сферы которой были призваны облегчить это движение.

Садово-парковое искусство имело перед ними то преимущество, что оно не только воплощало в своих образах определенные морально-эстетические постулаты, но и формировало непосредственную, постоянно воздействующую на человека окружающую среду, функционально и художественно осмысленное социо-культурное пространство, служащее воспитанию и пребыванию гармонической личности. Это было тем более важно, что мысли-

тели Просвещения, отказавшись от теории врожденных идей, решающее значение в ее формировании придавали именно окружающей среде. «Английский парк, — пишет польский исследователь Р. Шибыльский, — был своего рода текстом. Прогулки по парку трактовали как истолкование этого текста, целью которого было прочесть законы природы и выяснить обязанности человека по отношению к Матери Природе. Эта экзегеза была вместе с тем психотерапией... Речь шла об успокоении души, измученной „суею света“»².

Дидактическая, еще в значительной мере нормативная ориентация культуры Просвещения способствовала тому, что герои художественных произведений являли собой как конкретные персонажи, так и персонифицированные идеи. Поэтому в саду Просвещения присутствовал не только его реальный обитатель. В его концепцию был заложен и образ идеальной добродетельной личности, каковой для Века философов был «естественный человек». При этом естественность здесь не отождествлялась с возвращением в состояние «благородного дикаря», а понималась как «сообразность» природе, как истинность чувств и мыслей, вытекающих из естественных законов, а также как приближение к «естественным» простым формам идеализированной сельской жизни. Это определило тип личности и ее поведения, которые в XVIII в. моделировались в сочинениях, посвященных садово-парковому искусству, прочитывались в образах самого парка, реализовывались в садовом быту.

Благодаря своим пейзажным живописным формам естественный парк необходимым образом сближал человека и природу, позволял ему вписаться в ее мир, вместе с тем опосредуя их контакт, — просвещенные философы и их поклонники еще не были готовы к встрече с первозданной дикой натурой, реальной деревней. «Естественность» в то столетие предполагала ее искусное воспроизведение, извлечение в соответствии с идеалом из природы того, что *natura naturans* задумала, а *natura naturata* не сумела исполнить, как это формулировал И. В. Гёте. Это было не простое подражание природе в ее естественных формах, но ее новое структурирование, поиски новых смыслов.

В естественном парке «окультуривованными» должны были предстать не только природа, но и сам человек. В этом отношении создатели парков были верными учениками Б. Фонтенеля, который писал: «Пасторальная поэзия не имеет особого обаяния, если она столь же ordinaria, как сама действительность (*le naturel*); если говорить только о сельских предметах, слушать голоса овец и коз, заботиться об этих животных — это не то, что может нравиться само по себе; тем, что нравится, является идея спокойст-

вия, свойственная жизни тех, которые заботятся об овцах и козах»³. Творцов пейзажного парка привлекала именно пасторальная идея.

Хотя естественный парк воплощал топос Аркадии, однако наивный пастух не мог стать его обитателем. Последний представлял как рефлектирующая личность, осознавшая пороки цивилизации и стремящаяся их компенсировать, преодолеть вынужденное отчуждение, вновь воссоединиться с естественной природой, бесконфликтно вписавшись в социум. «Пусть идиллия сохраняет пастушескую невинность также в носителях культуры, — писал Шиллер, — в условиях самого развитого мышления, самого рафинированного искусства, высшей светской утонченности». «Изобразить человека в состоянии невинности», — продолжал он, — это значит представить его «в состоянии гармонии и мира с самим собой и с внешней средой»⁴.

В такой гармонии человек и природа выступали в пейзажном парке: первый вносил в природу необходимое моральное начало, а также «украшал», «улучшал» ее, по терминологии той эпохи. Природа, в свою очередь, развивала его чувства, вызвала представления об естественной свободе, будила филантропические наклонности.

Пейзажный парк просветителей был не только Раем, но и Чистилищем. Здесь происходили удивительные метаморфозы. Польский поэт Станислав Трембецкий описывал один из фрагментов парка Софиевка — остров, названный Анти-Кирка, как место, где «каждая зверушка... становится лучше и приобретает человеческий облик», то есть там снимались чары с тех, кого Кирка превратила в «низких тварей»⁵. Подобную функцию Анти-Кирки должен был выполнить парк просветителей в целом по отношению к его обитателю.

Идея «сада души» (*hortus animae*), пришедшая из Библии, в Век философов оказалась переосмыслена. Ранее он был доступен лишь путем «внутреннего переживания участия в божественной идиллии»⁶. Теперь представление о райском «саде души» оказалось лаицизировано: идиллия подверглась обмирщению, а новозаветного Христа-садовника, культивировавшего человеческие души, сменил садовод-любитель, правда, не отказавшийся от пастырских амбиций — дидактическая насыщенность программы естественного парка была очень высокой.

В восприятии людей XVIII в. природа еще во многом оставалась «аллегорической книгой», как ее называл Д. Дидро. По его словам, лесной лабиринт был традиционным поводом говорить «о заблуждениях человеческого ума, о недостоверности наших знаний... о тщете возвышенных построений метафизики». Лист, падающий в ручей и нарушающий хрустальную проз-

рачность воды, свидетельствовал о непостоянстве привязанностей, хрупкости добродетелей, силе страстей, волнениях души, он напоминал «о важности и трудности непредвзятого отношения к самому себе и правильного самопознания». Вид с холма внушал «презрение ко всему, что возносит человека, не делая его лучше»; он смирял «гордость головокружительным сравнением занимаемой точки с необъятным простором», который расстилается перед глазами; весь сельский вид «был чем-то одушевленным и говорящим»⁷, как «говорящей» в руках мастера XVIII в. становилась парковая архитектура.

В трактате о садоводстве его польский теоретик Вацлав Сераковский писал, что каждый человек рождается садовником, в этом его изначальное предназначение⁸. При этом занятия садоводством совершенствуют его. «Мне кажется невозможным, чтобы дурной человек мог иметь [сад]. Нет такой добродетели, которой бы я не предполагал у тех, кто любит говорить о садах и их устраивать», — писал принц Шарль де Линь, блестяще воплотивший в себе и выразивший в своих сочинениях ментальность XVIII в. «Отцы семейств, — призывал он, — возбудите плантоманию в ваших детях. Они станут лучше»⁹.

В литературе того столетия утвердился образ добродетельного владельца парка. Правда, подвергались критике и расточительные любители модных нововведений. Однако в целом возобладал положительный стереотип, независимо от реальных достоинств того или иного «плантомана». Он выступал в роли создателя художественных, моральных и материальных ценностей, в качестве обладателя уголка земли, где царит всеобщее благополучие и достаток.

Сад просвещенных должен был стать местом свободной реализации каждой человеческой личности, местом самопознания — в этом заключалась его важнейшая функция. По извилистым дорожкам он увлекал посетителя в уединенные уголки, солитюды, где человек мог сосредоточиться. В век, который, по словам И. Красицкого, «слишком много говорит и пишет», уединение представлялось нужным не только чтобы изолироваться от пороков и скуки светского общества или для утонченных удовольствий. Оно являлось необходимым также и для погружения в себя, познания собственной души, «великолепной и огромной в своей глубине»¹⁰. В польском парке Аркадия (под Ловичем) на фронтоне храма Дианы — центрального сооружения этого парка, сочетавшего в своей философско-эстетической программе традиционные для эпохи пасторальные элементы с мистико-герметическими, — были высечены слова в подражание Горацию: «Избегаю других, чтобы найти себя». Как писала создательница этого парка Хелена

Радзивиллы, — «изучение себя — это первая наука... Только победив себя, можно победить и злую судьбу»¹¹.

Непринужденность живописной композиции английского парка, ассоциативность его образов, множество литературных и исторических аллюзий благоприятствовали индивидуализации восприятия. Усилению личностного начала способствовало ощущение движения, свободы, возникавшее в этом парке, где высокие изгороди были заменены различными мало заметными ограждениями, чтобы преодолеть изначально присущую саду замкнутость пространства. Этому помогало и «приволье... ежедневных прогулок», которые стали излюбленным времяпрепровождением и во время которых человек мог быть «вполне самим собой», «принадлежать себе безраздельно», без помех и на самом деле мог себе сказать «что он таков, каким природа пожелала его сделать»¹².

«Однако, помимо свободы, — писал В. Гумбольдт, — развитие человека требует и другого, тесно связанного со свободой фактора, а именно — многообразия ситуаций»¹³. *Variété*, разнообразие было провозглашено одним из важнейших принципов английского парка. Оно достигалось посредством смены видов и настроений, их контрастных сопоставлений.

Тенденция к углублению индивидуального начала нашла отражение и в стилевом облике парка — элементы рококо, преромантизма, остаточные явления барокко, объединенные общей классицистической рамкой, развитие сентиментализма — все это открыло дорогу как авторскому, так и зрительскому самовыражению, свидетельствовало о размывании нормативного идеала абсолютной красоты.

Различного возраста растительность, одинокие старые деревья, плакучие березы и ивы, появившиеся в этом парке, стилизованные под древность архитектурные формы — пирамиды, обелиски, надгробья, искусственные руины — углубляли рефлексию посетителя. Его охватывало состояние не только покоя, но и тревоги, оживлялся не только его разум, но и чувства, осознанные и неосознанные эмоции. Они были подобны тем, которые испытывал читатель сентиментальной поэзии. Его душа, как писал Шиллер, «приходит в движение, она напряжена, она колеблется между враждебными друг другу чувствами»¹⁴. Однако, если естественный парк и служил одним из проявлений «философии беспокойства», отражавшей настроения недовольства и неуверенности в предреволюционной Европе¹⁵, то в нем происходила гармонизация конфликта в соответствии с парадигматическим свойством культуры Просвещения. Возникавшее напряжение, продолжая слова Шиллера, — приводило к желанию ощутить «свободное влечение... создать в себе гармонию... сделать себя целостным, довести

в себе человечность до ее совершенного выражения»¹⁶. По крайней мере таков был замысел.

В естественном парке неизменно присутствовала тема смерти, вызывая излюбленное той эпохой состояние меланхолии. Она уводила мысль от сиюминутных вопросов к размышлениям о вечности, смысле жизни¹⁸. Правда, люди той эпохи уже были менее склонны к поискам интимного контакта с Богом, чем их предшественники. Они заменяли его общением с природой, которой оказывали парарелигиозное поклонение, часто в соответствии с действительными взглядами отождествляя ее с Богом. Они возводили в ее честь храмы, писали оды и гимны. Любитель естественных парков — это жрец Богини-природы, в культе которой были соединены христианские и языческие элементы — двоеверие очевидно всегда подспудно жило в европейской культуре.

Разбивка такого парка становилась делом все более индивидуальным, хотя его основные элементы имели достаточно универсальный характер. Если в создании регулярных парков предшествующей эпохи соревновались правящие дома, каждый из которых хотел иметь свой Версаль, то английский парк стал предметом конкуренции просвещенных любителей, объектом соперничества не фортун, а вкусов.

К личности садовода предъявлялись большие требования. «Искусство расположения садов по Китайскому манеру», — переводил русский автор английского теоретика У. Чемберса, — чрезвычайно трудно, и посредственного понятия людьми не постижимо; по тому, что хотя правила тому простые и весьма явственные, однакож произведение оных в действо требует острого ума, тонкого разсуждения и великаго искусства; также сильнаго воображения и совершенного знания человеческого желания и склонности. И как сему искусству никакого определенного правила не имеется, то подвержено оно столь многим переменам, сколько находится различных распоряжений в созданиях мира»¹⁹.

Если для разбивки французского парка достаточно было архитектора, то творец естественного парка, по мнению Ж. Делиля, должен был соединять в себе философа, художника, поэта. Однако и этого было мало. Кро-

* Трактовка темы смерти связана, в частности, с масонской принадлежностью творцов концепции парка *à l'anglaise* и воспитывала стоически равнодушное отношение к ней в соответствии с учением о трансформации земного и загробного мира¹⁷. Моральный кодекс масонов в целом оказал воздействие на формирование типа личности той эпохи.

** Родившиеся в Англии естественные парки назывались также китайскими или английско-китайскими за использование в них принципов китайского садоводства, элементов китайской архитектуры.

ме соответствующих материальных и интеллектуальных возможностей, чтобы создать такой парк, как писал де Линь, — «нужны широкое пространство и большая власть, сосредоточенные в руках художника или богато-го, настоящего господина; нужно, чтобы ему надоели все развлечения..., чтобы он имел потребность, удалившись в деревню, постоянно варьировать и оживлять; он почувствует, какие детали необходимы, и предложит новую композицию. Он скажет: «Я хочу сад для себя, я хочу его для других, чтобы там прогуливаться и почти затеряться; это сад для моих ног, но он должен быть и для моих глаз; я туда иду, чтобы не только дышать и размышлять, ибо именно там можно испытать озарение гения и духа»²⁰.

Сельское уединение было для человека эпохи Просвещения амбивалентным состоянием. Он всегда испытывал потребность в общении с людьми. «Что такое я сам, оторванный от них и от всего?» — вопрошает Ж.-Ж. Руссо²¹. Именно в парке можно было лучше насладиться приятным обществом. По словам создателя парижского парка Монсо Л. Кармонтеля, — «там люди лучше узнают друг друга..., там возникают те связи, которые без конца оживляют удовольствие»²².

Сад — это место, где человек «пользуется милой свободой», откуда «убегает печаль», а «радость делает всю округу приятной, приветливой», если процитировать поэтов того времени. Он приют идилических пасторальных сцен, спокойной жизни в кругу семьи, друзей, благополучных крестьян. Там, как писал Дидро, должны царить «согласие, любовь к истине... чистосердечие и мир», все философские секты быть «в дружеском единении».

В парке дружественные непринужденные отношения объединяют и человека с природой. «Тот, кто захочет заложить парк... должен смотреть на это место, как на друга: узнать его в мельчайших деталях, привязаться к нему..., скрывать его недостатки, показывать достоинства, никогда его не покидать, всегда ему помогать», — считала Изабелла Чарторыская²³.

Данью чувству дружбы были многие элементы пейзажного парка: ей посвящались храмы, алтари, она определяла сферу парковых контактов, находила выражение в теме семьи, которая воспринималась как союз наиболее близкий природе и занимала важное место в программе парка. Стремление ограничить круг паркового общения близкими и друзьями свидетельствовало об изменении стиля жизни в целом, об отделении частной жизни от общественно-публичной, об ослаблении ее репрезентативных функций, ярко выраженных в «парадный век» барокко, о склонности к более камерному и интимному, лишенному строгого этикета «личностному» быту. Развитие приватных, частных его форм, внима-

ние к удобству жизни отражали повышенный интерес эпохи Просвещения к человеку, его внутреннему миру. Это не означало снижения идеалов, так как здесь имела место «одухотворенность частного бытия»²⁴. При этом служение обществу не отменялось, а продолжалось в сфере частной жизни.

Моделированию счастливой добродетельной личности помогала не только эмоциональная атмосфера парка, идеи, заложенные в его концепцию и выраженные в многочисленных парковых постройках, надписях, его пространственной композиции. Этому служили и занятия, предлагавшиеся его владельцу или гостю: прогулки как происходивший во времени и пространстве урок чувств, благонравия и ума; труд, необременительный и приятный; праздники «добродетели и натуры» с тщательно разрабатывавшимся сценарием.

Творимый в естественном парке образ не был отражением реальной гармонии мира, а лишь попыткой представить его в качестве такового. Для успеха этой попытки были необходимы иллюзия и игра, которые программно были заложены в концепцию пейзажного парка²⁵. И если реальная жизнь и реальный облик обитателя парка оказывались далеки от задуманного идеала, то его имитация, мастером которой было XVIII столетие, стремившееся в поисках гармонии стереть различия между искусством и действительностью, садоводам той эпохи вполне удавалась.

Примечания

¹ Ф. Шиллер. Сочинения. М., 1957, т. VI с. 423.

² R. Przybylski. Ogrody romantyków. Kraków, 1978, s. 12.

³ Цит. по: W. Folkierski. Entre le classicisme et le romantisme. Paris; Cracovie, 1925, p. 235.

⁴ Ф. Шиллер. Сочинения..., с. 447, 514.

⁵ S. Trembecki. Zofiówka // Poezje. Lipsk, 1836, t. II, s. 18.

⁶ M. Eustachiewicz. Poeta w ogrodzie // Pamiętnik Literacki, 1975, t. LXVI, z. 3, s. 18.

⁷ Д. Дидро. Избр. сочинения. М., 1978, т. I, с. 201.

⁸ W. Sierakowski. Postać ogrodów... Kraków, 1798, t. I. s. 6.

⁹ Ш. де Линь. Взор на сады. Письма, мысли и избранные творения. М., 1809, т. 4, ч. 8, с. 94—95.

- 10 I. Krasicki. Uwagi. Milczenie // Dzieła. Berlin, 1845. s. 485.
- 11 Цит. по: M. Radziwiłł. Ostatnia wojewodzina wileńska. Lwów, 1892, s. 3.
- 12 Ж. Ж. Руссо. Избр. сочинения. М., 1991, т. 3, с. 575, 578.
- 13 В. Гумбольдт. Язык и философия культуры. М., 1985, с. 30.
- 14 Ф. Шюллер. Сочинения..., с. 423.
- 15 J. Depran. La philosophie de l'inquiétude en France en XVIII^e siècle. Paris, 1979.
- 16 Ф. Шюллер. Сочинения..., с. 423.
- 17 Подробнее затронутые в статье вопросы освещены в кн.: И. И. Свирида. Сады Века философов в Польше. М., 1994.
- 18 W. Sierakowski. Postać ogrodów..., s. 32.
- 19 О китайских садах. Перевод из книги сочиненной господином Чамберсом... СПб., 1771, с. 19.
- 20 Ch. de Ligne. Mon refuge ou satire sur les jardins modernes. Londres, 1801, p. 39—40.
- 21 Ж. Ж. Руссо. Избр. сочинения..., с. 571.
- 22 [L. Carmontel]. Jardin de Monceau. Avertissement. Paris, 1779, p. 3.
- 23 I. Czartoryska. Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów. Warszawa, 1805, s. IX.
- 24 Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в русской культуре // Н. М. Карамзин. Письма русского путешественника. Л., 1984, с. 570.
- 25 И. И. Свирида. Природа как сцена в эпоху Просвещения // Советское славяноведение. М., 1992, № 3; она же. Homo ludens галантного века // Информационный бюллетень МАИРСК. По материалам конференции «Театральность в жизни и в искусстве», М., 1993, вып. 27.

Деятельность теоретиков и художественных критиков можно определить как процесс поисков критериев и норм, с помощью которых можно было бы понять развитие искусства либо же направить его в определенную сторону. Различия в пределах самого искусства стали причиной одновременного возникновения разных теоретических систем, которые в свою очередь повлияли на его дальнейшую эволюцию.

Художественная мысль XIX столетия создала модель двух оппозиционных течений — идеализма и реализма, которые находились в постоянной конфронтации и взаимодействии. Эту типологическую модель ввели около 1800 года Фридрих Шиллер и Фридрих Вильгельм Шеллинг. На них базировался Маурицы Мохнацкий¹, который первым в Польше воспользовался этими понятиями², считая тем самым неприемлемыми для анализа тогдашних художественных явлений два других понятия «классицизм — романтизм». В своем труде «О польской литературе XIX века» (1830) он писал: «Есть два элемента, как бы два атома поэзии: реализм и дух. Там внешние факторы, натура, общество, история, здесь — мысль, идея»³. У Мохнацкого синонимами для выражения «реальный» являются определения: телесный, пластический, действительный, а для выражения «идеальный» — определения: психический, духовный, мыслительный⁴.

Во второй четверти XIX века, периода, который в сфере эстетики и живописи соответствует бидермайеру, «идеализм» и «реализм» трактовались как взаимно дополняющиеся формы той же самой действительности, понятиями которой были: Бог, натура, история⁵.

Взгляды открывающего этот период польской эстетики Казимежа Бродзиньского («Курс эстетики», 1822—1823) представляют собой как бы переходный этап между, с одной стороны, сентименталистской рефлексией Иоганна Георга Зюльцера и романтической школой, а с другой — взглядами на искусство, характерными для середины века. В живописи, ниспровергая как романтическую фантастику и динамизацию, так и ведуту, являющуюся «простым подражанием натуре», он пытается найти такую — эклектическую — формулу, которая стремление к реализму подчиняла бы контролю «идеала» и воздействовала бы на человека в нравственном отношении. В картине Бродзиньский главным образом ценит мысль и «впечатление», художественные достоинства считая второстепенными: «Кисть мыслящего

художника, пишущего Тайную вечерю, способна придать картине надлежащий стиль и вызывать самые возвышенные чувства; тот же, кому духовное чуждо, изобразит всего лишь обыкновенный ужин». В пейзаже «мыслящий» художник, апеллирующий к натуре и человеческому духу, ставит перед собой задачу передать характер ландшафта путем отбора наиболее значительных элементов, которые однако в своей совокупности должны создавать впечатление правдоподобия: «Сочетание предметов, — пишет он, — по замыслу художника образует надлежащее целое, которого в натуре нет, но которое может быть». Пейзаж Бродзинский сравнивает с исторической картиной, ибо важной считает в нем фиксацию определенных географических и климатических условий, а также времени. Натура, как и человек, имеет свои черты, и — что особенно существенно — настроение. Фигуры в пейзаже, согласно Бродзинскому, являются носителями идеи нравственной жизни. Совокупность настроения в природе и «сцен нравственной жизни» составляют базу, на основе которой пейзаж приравнивается им к исторической картине⁶.

Последствия такого типа программы для искусства были двоякие: с одной стороны возникли академическая, нормативная, историческая и религиозная живопись (Войцех Корнелий Штаттлер, Рафал Хадзевич, Юзеф Зиммер), а также стремление к передаче настроения в пейзаже (Христиан Бреслауэр), с другой — типичность образов и литературность в жанровой живописи (Ян Феликс Пиварский, раннее творчество Францишека Костшевского и Войцеха Герсона).

Первая из этих программ — идеалистическая — была сформулирована в Польше Штаттлером, который с 1818 г. жил в Риме, где на его творчество повлияли назарейцы (в частности, Овербек). Программа Штаттлера окончательно кристаллизовалась около 1830 г.⁷ По его мнению, призванием живописи должно стать выражение души⁸. Придавая особое значение ее нравственным достоинствам, он подчеркивал призвание художника: «Живопись, руководствуясь благороднейшей целью, то есть вдохновением небес, требует от художника высокого света и прекрасной души»⁹. С этой концепцией Штаттлер связал идею обновления религиозного искусства. Впервые в Польше он стал пропагандировать тип «художника-поэта», призывая учеников к тому, чтобы они выражали свои мысли, опираясь на «образность, свойственную перу поэтов». Сутью искусства Штаттлер считал его «содержание», т. е. философские, религиозные, исторические и литературные аспекты. Придавая значение изучению натуры, он подчеркивал, что предмет, прежде чем будет запечатлен на картине (то есть прежде чем станет «идеалом»), должен подвергнуться трансформации, порвать с дейст-

вительностью¹⁰. Штаттлер был также приверженцем идеалистической программы патриотического искусства. Его специфику, по мнению Штаттлера, определяли антропологические черты народа и тип экспрессии, в которой находил бы выражение его «дух». Взгляды и творчество Штаттлера сыграли решающую роль в сложении специфического облика краковской художественной среды. Его самые выдающиеся ученики Ян Матейко и Артур Гроттгер также утверждали представление о «живописце-поэте», имеющем историософскую базу, выполняющем патриотическую миссию.

Исходным пунктом второй программы — реалистической — было взаимодействие двух явлений: сложившегося в литературе принципа описания действительности, а также постулата так называемой национальной школы. Определения «картина» или «эскиз» как названия прозаических произведений появились около 1830 г. в творчестве Юзефа Игнация Крашевского, Михала Грабовского, Игнация Ходзько и других. Повесть начали трактовать как произведение, аналогичное воспроизводящему натуру пейзажу или жанровой сцене. «Роман и повесть, — писал, в частности, Александр Ташиньский, — это род ландшафта». Фабуле придавалось второстепенное значение, она становилась предлогом для отображения географического, исторического, социологического «фона»¹¹.

В конце сороковых годов ситуация обернулась в противоположную сторону: художественная критика переняла метод характеристики от литературной критики. «Жанровая картина, — писал в 1851 г. Юзеф Кениг, — подобна хорошей, честной, вечно интересной, вечно привлекательной повести, а правдиво изображенный человек всегда привлечет человека»¹². Постулаты национального искусства, провозглашаемые, в частности, Винцентием Полем, Северином Гощиньским и Крашевским¹³, которые принимали во внимание специфику и внутреннюю дифференциацию Польши после ее раздела, способствовали возвышению ранга пейзажной и жанровой живописи, с середины века игравшей решающую роль в становлении художественного облика варшавской среды¹⁴. Концепции «повести» и «национального искусства» в свою очередь были исходным пунктом в сороковых годах для концепции «типичности», сформулированной Михалом Грабовским — в реалистической живописи «типичность» стала соответствием «идеала». Она заключалась в стремлении к передаче в отдельном пейзаже либо человеческом образе общих черт, рассеянных в действительности в виде многочисленных индивидуальных проявлений¹⁵.

В сороковых и пятидесятых годах реалистическое и идеалистическое течения сформировались окончательно и развивались как независимые на-

правления. Программные дискуссии, развернулись после 1850 г. Эта новая ситуация получила отражение в работах Люциана Семенского («Борьба реализма с идеализмом», 1859), Юзефа Кенига и Людвика Бушара. При этом представители обоих течений выступили противниками лозунга «искусства для искусства», провозглашенного эстетиками Каролом Либельтом и Юзефом Кремером, и противопоставили ему концепцию служения искусства народу. В 1857 г. Юзеф Кениг впервые применил к живописи понятие «реализм», тогда же получило распространение понятие «идеализм».

В шестидесятых годах наступило дальнейшее расслоение взглядов. Оппозиционером, отрицавшим польскую позднеромантическую эстетику (Либельта, Кремера, а также Хенрика Струве), в основе которой лежала триада «красота, добро, правда», выступил Людвик Бушар, противник отождествления прекрасного и добра. Он полагал, что искусство должно оцениваться в категориях эстетики, а не этики. В 1857 г. Кениг поднял проблему самобытности произведения искусства («не что, а как»); ее актуализировал в 1875 г. Циприан Гобебский, в дальнейшем она стала одним из главных принципов во взглядах Антония Сыпетыньского и Станислава Виткевича. С этого момента основной для реалистического искусства выступила категория «правды», для идеалистического же — категория «красоты». Негативное отношение к постулату «искусства для общества» привело в 70-х гг. к неприятию обоими течениями третьего элемента триады — «добра».

Категория «правды» уже в шестидесятых годах оказалась неоднозначной: рядом с понятием «типичность», появились понятия «некрасивое», «уродливое». Бушар уже в 1861 г. связал их с натурализмом. Отношение критики было отрицательным — отсюда термин «грубый натурализм». Он считался допустимым лишь как отражение глубоких страстей и драматической экспрессии.

В такой ситуации изменилось отношение к реализму. Натурализм стал отождествляться с «односторонним», «грубым» реализмом, которому противопоставлялось понятие «идеального» или «здорового» реализма. В середине шестидесятых годов концепцию «идеального реализма», перенятую от Шеллинга, Либельта и Трентовского, развил Хенрик Струве. «Прекрасное, — писал он, — субъективно и объективно одновременно, оно бытует и в сфере духа, и в сфере природы». «В сфере духа оно существует как прекрасная идея, в природе — как прекрасная действительность». Целью искусства является соединение идеального духа с прекрасными формами, которые благодаря этому становятся «идеальным реализмом» и «реальным идеализмом»¹⁶. Высказываниям Струве близки замечания на тему творчества Максимилиана Герымского, а также Ага-

тона Гиллера¹⁷ и Сыгетыньского¹⁸ — эпитет «прекрасный» означает у них то же самое, что «поэтический». К определению «поэтический реализм», употребленному впервые в Германии в 1872 г., ближе всего подошел Сыгетыньский, называя живописца «реальным поэтом».

«Идеализм» был понятием, которое во второй половине века подверглось значительным изменениям. Уже после 1850 г. критики отмежевывались от «фальшивого» идеализма, то есть от формулы назарейцев и философско-аллегорических концепций Шенавара, Каульбаха, Штаттлера. Первым с критикой Штаттлера выступил в 1853 г. Люциан Семеньский¹⁹, который воспротивился реализму, признанному «отрицанием высокой миссии искусства»²⁰. Он считал, что польская живопись должна базировать свою специфику на «самородных стихиях» — религии и истории²¹. Такого рода искусство, называемое «золотой серединой» (*juste milieu*), представляла с одной стороны историческая живопись Яна Матейко, с другой — «ренессансизм» в творчестве Хенрика Родаковского.

В творчестве Матейко и его учеников оппозиция «идеализм» — «реализм» была сведена к другой: «патриотизм» — «космополитизм». Такое истолкование патриотического искусства представил Тадеуш Лепковский в книге «Искусство. Очерки по истории» (1872). Эта оппозиция особенно акцентировалась в первой половине восьмидесятых годов в связи со спорами между позитивистами и «консерваторами» на тему возрождающейся национальной проблемы и польской самобытности²². Матейко, обеспокоенный натурализмом Александра Герымского, утверждал в 1882 г.: «Отделять значение искусства от значения Родины нельзя. Искусство для нас — это своего рода оружие в руках»²³. Как идеалистическое определялось то, что относилось к Родине, ибо идеалистом был человек, который стремился к переменам, реалистом же тот, кто поддавался натиску действительности.

Как противники утилитаристической модели искусства в семидесятых годах выступили Хенрик Родаковский и Люциан Семеньский. Родаковский защищал эстетизм²⁴. «Самого замысла, — говорил он, — недостаточно, он должен выражать суть живописи. Иначе каждый поэт был бы живописцем. Решающую роль для естества живописи играет не философская позиция, не историческая достоверность и не патриотическая направленность, такую роль играет исключительно прекрасное — движение, пропорции, экспрессия, форма, обаяние». Художественная правда — «правда чувств». Идеалистической формулой прекрасного является «стиль». «Стиль, — утверждал Родаковский, — это чувство возвышенного, сочетающееся с простотой... Чем удачнее схвачены его общие черты, тем возвышеннее впечатления, которые он производит на нас»²⁵.

С середины семидесятых годов в кругу польской художественной колонии в Мюнхене происходит радикализация позиций, которые постепенно преобразуют оппозицию «реализм» — «идеализм» в систему «натурализм» — «символизм».

Хотя определение «натурализм» было довольно рано употреблено Бушаром (1861), шире в язык критики оно вошло лишь в конце семидесятых годов. Им пользовался с 1878 г. Сыгетыньский. То, что Струве называл «некрасивым», «уродливым», Сыгетыньский, сравнивая художника с ученым-экспериментатором, вслед за Золя назовет предметом исследований, целью которых должно быть выявление всего богатства и динамики жизни. Тем не менее согласие в определении свойств натурализма Струве и Сыгетыньским несомненно. Оба говорят об «объективности» и «предметности» в отображении окружающего мира, о разрыве с концепцией тенденциозности и нравственного воздействия на зрителя, отходе от литературных инспираций. Это однако внешние, легче всего распознаваемые черты натурализма, за которыми у Сыгетыньского таилась точно определенная эстетическая система.

Признавая, что мир — натура и человек — управляются постоянными законами, Сыгетыньский акцентировал преемственность развития искусства. Его «прогресс» он мотивировал тем, что каждая последующая эпоха преодолевала барьеры, отделяющие художника от природы. «Итальянцы, — писал критик, — только тело человека считали достойным искусства и посредством передачи его красоты выражали свою поэзию. Фламандцы пошли дальше — на их холстах предстала вся живая и мертвая натура»²⁶.

В XIX веке романтизм поборол условности классицизма, реализм же порвал с театрализацией и маньеризмом романтизма. Натурализм впервые достиг интеграции искусства и жизни. Натурализм, ориентированный на актуальность, отрицал академическую ретроспекцию. Сыгетыньский, приняв (также вслед за Золя) категорию «темперамента» в качестве второго (наряду с отношением к природе) критерия оценки художника, сумел избежать дискуссии как над проблемой самобытности живописи, а также влияния на нее фотографии. У каждого художника, считал критик, есть собственная личность, которая находит проявление в искусстве, в восприятии природы. Положение, вытекающее из философии культуры Ипполита Тэна о зависимости художника от среды, Сыгетыньский развернул в применении к польской ситуации, показав у польских художников специфический способ восприятия природы. При этом Сыгетыньский имел в виду прежде всего логическое отображение структуры окружающего мира в

произведении искусства, опустив, по сути дела, категорию «впечатления». Приемлемы были все сюжеты: «Одинаково прекрасны и корзина с грибами, и Смерть Клавдия, и Снятие со креста. И здесь и там я вижу художника, замечающего прекрасное в мертвой натуре, в поэзии жизни и пейзажа, в психологической внутренней борьбе человека, в величии исторического момента»²⁷. Формулируя общие принципы творчества, Сыгетыньский прикладывал их ко всем видам искусства, нивелируя барьеры между ними. Единственной неповторимой чертой живописи он считал живописность, являющуюся продуктом эстетизации некрасивого, уродливого.

Согласно Станиславу Виткевичу искусство преследует несколько иные цели. «Жизненной» правде он противопоставлял «художественную» правду. При этом Виткевич ссылался на два источника искусства: одним из них являлась потребность воспроизведения форм и цвета предметов, то есть «жизненной правды», другим — признанная первоначальной эстетическая потребность «компоновки определенных пластических форм и определенных цветовых пятен». Тип живописного творчества, по его мнению, зависит от соотношения обоих этих элементов, либо от отсутствия одного из них. Картина не должна ссылаться на литературу и философские понятия; критик был противником идеи синтеза искусств. «В сферу живописи, — писал он, — входит все то, что в натуре есть форма и цвет и все то, что о человеке сказать можно с помощью цвета и формы»²⁸.

Первоначально, в восьмидесятых годах, взгляды Виткевича носили характер нормативной теории. Он искал «объективные» критерии оценки произведения искусства, пытаясь их найти (вслед за Тэнном) не в классификации идей или жанров, а в формальном совершенстве исполнения, в единении формы и содержания, и прежде всего — в оригинальности. «Искусство, — писал он, — это совершенство формы, с помощью которой можно выразить жизнь, совершенство гармонии цвета и логика светотени»²⁹. Натура — это материал и объективное мерило «достоверности» произведения искусства. Важнейший элемент живописи — свет. В фигурной сцене или портрете его дополняют «средства отображения психического состояния» — выражение и жест, которые можно передать только с помощью формы и цвета. Индивидуальность («темперамент») художника — это свойственное только ему видение, базирующееся на цветовой гармонии. Тема картины может быть фантастической, ибо суть искусства — это иллюзионизм, то есть «полная иллюзия правды», фантастические же формы рождаются в результате «ассоциирования понятий, возникающих под влиянием впечатлений». Искусство — это эстетический и психологический факт. Виткевич, хотевший совместить воспроизведение

действительности с декоративной трактовкой картины, к 1890 г. стал считать картину отражением психики художника: «Есть художники, которые стремятся к выражению своих мыслей и чувств, своих взглядов на жизнь, жаждут завладеть душами зрителей, потрясать их нервы, направлять их воображение»³⁰.

Дискуссия между Виткевичем и Струве в середине восьмидесятых годов окончательно исчерпала почти тридцатилетние споры польской критики.

Хенрик Струве, которому не чужды были идеи Вильгельма Дильтея, основывающиеся на плюрализме ценностей, особенно остро выступал против постулатов «объективной критики» Виткевича. Высказываясь за эстетику «содержания», Струве в восьмидесятых годах при характеристике отдельных жанров живописи, старался выявить их своеобразные ценности, ибо каждый жанр живописи реализует, по его мнению, иные гуманистические идеалы»³¹. Формальная оценка произведения искусства, пропагандируемая Виткевичем, не удовлетворяла Струве, так как важным он считал его общественное функционирование.

Струве, не принимая натурализма, отдавал себе отчет в фундаментальном значении этого явления для современного ему искусства. Он называл натурализм реакцией на «манерную мягкость и преувеличенное идеализирование», утверждая также, что он стал «фактором, необходимым для живописи», обострил «наблюдательские способности художников и выявил потребность живой характеристики и правды изображения»³². Натурализм в своем точном воспроизведении природы ограничивается, по Струве, «живописной техникой». Для него, как и для Виткевича, задача искусства — в возбуждении впечатлений³³. Они не были однако целью, а рассматривались как средство эстетического воздействия. Искусство, по мнению Струве, не зависело от нравственности, но реализовало ее цели, оно должно пробуждать «целый ряд потребностей высшего толка, возвышающих ценность и значение человеческого бытия», противодействовать человеческим сомнениям и укреплять убеждение в возможности реализовать общечеловеческие идеалы. Искусство — это предвосхищение будущей действительности»³⁴.

В 1879—1880 гг. появились первые символистские картины Адама Хмелёвского, Витольда Прушковского, Яцека Мальчевского, Леона Вычулковского, сформировавшихся под влиянием идей Семенского. Утверждение ими принципов католической религии и веры в загробную жизнь стало антитезой атеистического пессимизма натуралистов. Статья Хмелёвского «О сути искусства» (1876) сыграла роль первого польского художественного манифеста. Согласно ему, искусство — это комплекс идей, к которым мо-

жет обращаться человек и которые способствуют его духовному развитию, оно — посредник между человеком и Богом: «Удел человека — самого себя зачаровать в слово, камень, тон, поэтому он бессмертен, не умирает даже на земле, остается как друг или наставник тех, которые приходят после него»³⁵. Понятие прекрасного относительно, оно может проявляться в многообразных формах. Отделяя содержание от формы, Хмелёвский считает, что то и другое служит исключительно выражению душевного состояния художника: «По выбору сюжета можно судить о разуме художника, а не о том, кто он — в произведении искусства важно то, что художник чувствовал, а не то, что думал; ...произведения искусства — это дух и к нашему духу они обращены»³⁶. Хмелёвский перенимает у Семенёвского способ понимания категории стиля³⁷. «Суть искусства, — пишет он, — это душа, находящая выражение в стиле»³⁸.

Новое искусство нашло поддержку у Бронислава Завадзкого. Ему была свойственна эстетизирующая субъективная интерпретация. В живописи выше всего он ценил настроение, «поэтичность впечатления», а не правду, воплощение мечты и состояния души³⁹. Он ратовал за фантастическую живопись, особенно ту, которую вдохновлял фольклор (как у Прушковского), акцентировал декоративные элементы картины (например, в «Алине» Вычулковского). Анализируя в 1880 г. фигурные сцены Мауриция Готлиба, Завадзкий делал упор на психическую экспрессию образов⁴⁰.

Рецензия Завадзкого, посвященная картине Францишека Жмурки «Под воздействием гашиша» (1887), стала манифестом «нового идеализма». Критик противопоставил понятия «прекрасного» и «правды». Область «правды» — это реалистическая живопись. Сфера «прекрасного» — это живопись «души»: «Душа, психика сильнее трогают и волнуют меня своей внутренней борьбой, чем своей внешней, постоянной, отлитой из гипса маской». Завадзкий выступил как противник реалистического портрета, который изображает человека «типично», а не «индивидуально». «У нас много художников тела, — пишет он, — но мало художников духа»⁴¹. Стремление к спиритуализации портрета, к повторению на холсте «монолога души» показывает, что еще в восьмидесятых годах сложилась его новая, символистская концепция. Зенон Пшесмыцкий — критик и поэт, близкий парнасцам, в 1883 г., говоря о чешской поэзии, предвидел перемену доминирующих тенденций в культуре. «Врхлицкий, — писал он, — затрагивает важнейшие загадки бытия, проникает в глубину таинственных мифов, сказочных преданий и открывает человечеству иные горизонты»⁴². В введении к «Избранным драматическим произведениям» Метерлинка (1894) он ин-

терпретировал мир в категориях спиритуалистического монизма⁴³. «Если, с одной стороны, доктрина натурализма, опирающаяся лишь на доступную чувствам действительность, заблуждается, считая, что стремится к правде, то, с другой стороны, мистицизм, целиком оторванный от окружающего мира, сначала также утрачивает возможность надлежащего охвата целого и достижения всесторонности, а затем сам лишает себя понятности и доступности, говоря абстрактно с помощью искусственных символов о такой сути вещей, которую чаще всего мы воспринимаем в чувственных категориях»⁴⁴. Таким образом, реализм и идеализм — взаимодополняющиеся аспекты одной и той же действительности. Это близко к дефиниции символа, являющейся центральным пунктом размышлений Пшесмыцкого. На реалистическое изображение предмета здесь накладывается идеалистическая интерпретация.

Против Струве и Виткевича в 1888 г. остро выступил Цезарий Елленда. Он сконцентрировался на критике Виткевича, интерпретируя его доктрину как резкое ограничение сферы искусства. Круг Виткевича был назван им «эстетической сектой», а его программа — «замаскированным идеализмом». «Реализм для реализма — это идея для идеи, — это воскрешенный платонизм»⁴⁵. Елленда подчеркивает значение сюжета, что вовсе не должно противоречить принципу иллюзионизма: «Если мы согласимся с тем, чему учит нас вся история живописи, то есть что она имеет право не обращать внимания на тему (лишь бы достоверно передать свет и внешнюю оболочку предметов), то легко можно сделать заключение: тем выше поднимется живописец, чем больше добавит к этому минимуму духа мертвой или живой натуры»⁴⁶. Концепцию Елленды можно считать последней в Польше попыткой преодолеть противоречия, характерные для теории искусства XIX века, которая была его отправной точкой. Он полагал, что искусство носит гедонистический характер, что его источником является «потребность в наслаждении, как чувственном, так и нравственном»⁴⁷. насыщение произведения «экспрессией» и стремление к синтезу искусств способствуют интенсификации переживания. Экспрессия — это содержание, в котором заключены «весь наш разум, все чувства и весь интеллект»⁴⁸.

«Неоидеалистическую» концепцию Елленды, с которой он выступил в манифесте «Интенсивизм» (1897), можно определить как «идеализм действия». Натурализму в искусстве, пессимизму в литературе критик противопоставляет идеологию прометеизма — коллективистской интеграции человека и человечества⁴⁹. Он строит модель общественной утопии и считает, что нравственное обновление человечества начинается с изме-

нений, совершенных выдающимися индивидуальностями в области этики и философии жизни. Этому могут способствовать также новые явления в искусстве. В «Эстетике» (1895) Елленга ввел систему оценки искусства с точки зрения «закона роста эмоционального напряжения» — путем синтеза содержания и формы, а также синтеза отдельных жанров искусства в искусстве будущего. Оно окажется синтезом, в котором пассивное отображение уступит место креационизму, а тот станет окончательным выражением индивидуальности и независимости художника. Отходя от стереотипа видения действительности, он может показывать ее в форме, отличной от распространенных ранее понятий, он может также пользоваться фантастическими мотивами, собственной образностью, прибегать к деформации. Тем самым творческий процесс связывается с «субъективным восприятием натуры, с силами человеческой души и, наконец, с драмами, разыгрываемыми между людьми»⁵⁰. Искусство, которое стремится отразить наиболее сильные, наиболее глубокие и наиболее полные впечатления, то есть охватить все человеческое естество, Елленга называет «интенсивизмом». Первым в Польше он перечеркнул зависимость искусства от натуры, считая несущественной дихотомическую структуру искусства XIX века. «Искусство, — писал он, — имеет право соперничать с ней (натурой) и наравне с нею творить; оно имеет право создавать впечатления, возбуждать волнения и потрясения, которых действительность не создает и которых никто не предчувствует»⁵¹.

Программа «интенсивизма», базирующаяся, в частности, на анализе картины Владислава Подковиńskiego «Траурный марш», — это переломное явление в польской теории искусства. Она является свидетельством, что в Польше уже в середине девяностых годов сложилась новая художественная идеология, которая получила название «ранний экспрессионизм».

Если в символизме рубеж, отделяющий реализм от идеализма, начинает затухать, то в «раннем экспрессионизме» происходит их синтез, в связи с чем критерии, выработанные в эстетике XIX века, утрачивают свою упорядочивающую ценность. Ранний экспрессионизм становится таким образом пограничным явлением — суммируя течения в искусстве XIX века, открывает одновременно развитие искусства XX века.

В польских исследованиях корреляция художник — теоретик (критик) оценивалась как правило с позиции этого первого, деятельность теоретиков и критиков рассматривалась лишь как отражение явлений, происходящих в сфере искусства и поэтому считалась второстепенной. Изучение мысли об искусстве с точки зрения ее влияния на изменение художественных позиций в Польше в XIX в. позволяет уточнить корре-

ляцию между искусством с одной стороны, теорией и критикой — с другой. При такой интерпретации теоретик и критик становятся равноправными участниками и творцами искусства, а мысль об искусстве — отдельной областью интеллектуального познания.

Перевод с польского
Лии Скальской-Мецик

Примечания

¹ K. Krzemień-Ojak. Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka. Warszawa, 1975, s. 272.

² A. Bartoszewicz. O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX w. Warszawa; Poznań, 1973, s. 124.

³ M. Mochnacki. O literaturze polskiej w wieku XIX. Kraków, 1923, s. 109.

⁴ A. Bartoszewicz. O głównych terminach..., s. 124.

⁵ W. Dawid. Fragment estetyki narodowej // Gwiazda, 1849, s. 1.

⁶ K. Brodziński. Pisma. Poznań, 1873, t. VI, s. 233—235, 240, 246, 248.

⁷ T. Dobrowolski. Stattler a Michałowski. Ze studiów nad problemem dwóch nurtów romantyzmu. Kraków, 1955, s. 81.

⁸ W. K. Stattler. O Akademii Malarstwa i Rzeźby w Rzymie // Rozmaitości Naukowe, 1828, № 1, c. 83—84.

⁹ W. K. Stattler. Rozprawa konkursowa (1832). Цит. по: T. Dobrowolski. Stattler a Michałowski..., s. 82.

¹⁰ W. K. Stattler. Zwrócenie uwagi na błędne pojmowanie sztuki w naszym kraju (1849) // Przegląd Europejski, Naukowy, Literacki, Artystyczny, 1862, № 5—6, s. 479.

¹¹ A. Bartoszewicz. O głównych terminach..., s. 116—118.

¹² J. Kenig. Malarstwo w Warszawie. Pracownie niektórych malarzy. Цит. по: Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki. Myśli o sztuce w okresie Romantyzmu. Warszawa, 1961, t. 1, s. 200.

¹³ S. Morawski. Wstęp // Z dziejów polskiej krytyki..., s. 12.

¹⁴ K. Molendziński. Zagadnienie malarstwa warszawskiego XIX w. a środowisko artystyczne Warszawy // Biuletyn Historii Sztuki, 1936, № 4.

¹⁵ H. Markiewicz. Główne problemy wiedzy o literaturze. Kraków, 1976, s. 220.

¹⁶ H. Struve. O pięknie i jego objawach. Warszawa, 1865.

- 17 A. Ciller. Maksymilian Gierymski // *Ruch Literacki*, 1874, № 11.
- 18 A. Sygietyński. Sztuki na Wystawie Powszechnej w Paryżu. Malarstwo // *Ateneum*, 1879, t. 3.
- 19 [L. Siemieński.] Wystawa obrazów starożytnych i nowożytnych, zagranicznych i krajowych. Цит. по кн.: J. Zanoziński. Materiały do działalności Lucjana Siemieńskiego w dziedzinie krytyki artystycznej // *Materiały do Studiów i Dyskusji*, 1952, 10—11, s. 270.
- 20 [L. Siemieński.] Wystawa sztuk pięknych w Krakowie. Цит. по кн.: J. Zanoziński. Materiały do działalności..., s. 298.
- 21 [L. Siemieński.] Wystawa obrazów w Krakowie. Цит. по кн.: J. Zanoziński. Materiały do działalności..., s. 311—312.
- 22 Z. Mocarska-Tycowa. Działalność krytycznoliteracka Teodora Jeske-Choińskiego wobec przełomy antypozytywistycznego. Warszawa; Poznań; Toruń, 1975, s. 22.
- 23 Цит. по кн.: Z. Morzkowski. Ze Szkoły Sztuk Pięknych // *Czas*, 1882.
- 24 A. Ryszkiewicz. Henryk Rodakowski w obronie mistrzostwa // *Materiały do Studiów i Dyskusji*, 1853, № 3—4.
- 25 H. Rodakowski. Odczyt o malarstwie. Lwów, 1877, s. 13—14, 24—25.
- 26 Цит. по: J. Detko. Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk. Warszawa, 1971, s. 25.
- 27 Цит. по: J. Detko. Op. cit. s. 114.
- 28 Цит. по: S. Witkiewicz. Pisma zebrane. Kraków, 1971, t. 1, s. 106.
- 29 Ibid., s. 115.
- 30 Ibid., s. 393.
- 31 J. Kleiner. Henryk Struve // *Pamiętnik Literacki*, 1912, № 3.
- 32 H. Struve. Estetyka barw. Warszawa, 1886.
- 33 S. Borzym. Poglądy filozoficzne Henryka Struvego. Wrocław, 1974, s. 217.
- 34 H. Struve. Przegląd artystyczny // *Kłosa*, 1882, t. 2.
- 35 Цит. по: S. Skwarczyńska. Adama Chmielowskiego rozprawa «O istocie sztuki» // *Studia i szkice literackie*. Warszawa, 1953.
- 36 A. Chmielowski. O istocie sztuki // *Ateneum*, 1876.
- 37 W. Molendziński. Uwagi z powodu wystawy Adama Chmielowskiego // *Nike*, 1939, № 2.
- 38 A. Chmielowski. O istocie sztuki...
- 39 B. Zawadzki. Henryk Siemiradzki «Taniec wśród mieczów» // *Wiek*, 1880, 31.V.
- 40 B. Zawadzki. Salon sztuki P. Ungra // *Wiek*, 1880, 29.XI.
- 41 B. Zawadzki. «Pod wpływem haszyszku» obraz Fr. Żmurki // *Życie*, 1887. Приложение «Жизнь иллюстрированная».
- 42 Z. Przesmycki. Jan Vrchlicki i jego najnowszy zbiorek poezji «Co życie dało» // *Bluszcz*, 1883, s. 45—48.

⁴³ K. Wyka. *Modernizm polski*. Kraków, 1959, c. 100—103; W. Juszcak. *Wojtkiewicz i nowa sztuka*. Warszawa, 1965, s. 30—31.

⁴⁴ Z. Przesmycki. Wstęp // M. Maeterlinck. *Wybór pism dramatycznych*. Warszawa, 1893, s. LXVI—LXVII.

⁴⁵ C. Jellenta. *Zakapturzony idealizm* // *Prawda*, 1888, s. 426.

⁴⁶ C. Jellenta. *Spod dłuta i pędzla* // *Ateneum*, 1891, t. 1, 3.

⁴⁷ T. Weiss. *Przełom antypozytywistyczny w Polsce w latach 1880—1890*. Kraków, 1966, s. 33—36.

⁴⁸ Цит. по кн.: T. Lewandowski. *Cezary Jellenta. Estetyk i krytyk*. Wrocław, 1875, s. 89.

⁴⁹ C. Jellenta. *Prometeiści* // *Wszechpoemat i najnowsze jego dzieje*. Warszawa, 1895.

⁵⁰ C. Jellenta. *Estetyka* // *Przegląd Pedagogiczny*, 1895. Приложение «Wykłady naukowe. Kurs samokształceniowy», № 7, s. 195.

⁵¹ C. Jellenta. *Intensywizm* // *Głos*, 1897, № 34—36.

Д. С. Прокофьева

Одиночество, страдание и смерть в романтической поэзии

Одиночество относится к одному из наиболее романтических мотивов. Общеромантическая формула одиночества — это и абстрактное его понимание, «космическое» одиночество, одиночество вселенского масштаба и одиночество как изначальная сущность кратковременного бытия, одиночество перед лицом смерти, и одиночество как признак исключительности, некая ценностная категория. По мнению Ю. М. Лотмана, «исконное одиночество лирического „Я“ (равно как и героя сюжетных произведений романтизма) выступает одновременно как награда за исключительность, за „непошлость“ и как проклятие, обрекающее его на изгнаничество, непонимание, с одной стороны, и злость, эгоизм, с другой»¹.

Ценностным критерием истинности бытия у романтиков служит и страдание. Страдание есть принадлежность незаурядной натуры. Романтики признают и самозначимость страдания, либо страдание как искупление.

Освобождение же от мук и страданий приносит смерть. Это постоянный предмет философских и поэтических рефлексий, провиденциальных ощущений конца, размышлений о вечности, бессмертии, любви.

Эти мотивы нередко оказываются тесно связанными, переплетенными, что и определило выбор данной темы, для основательной разработки которой конечно же нужно монографическое исследование, а не краткая публикация, где возможно лишь «пунктирное» обозначение проблем.

Немецкие романтики 90-х гг. XVIII века считали, что человек должен в одиночестве устремить мысль в глубины своего собственного духа, во внутренний мир своей души. Путем самосозерцания человек постигает не только самого себя, но и первичный мировой принцип. Теолог-романтик Фридрих Шлеермахер учил в глубине человеческой души видеть Бога, считая, что романтизм есть состояние души и духа, не нуждающееся в согласии с внешним миром². По мнению Новалиса, внутрь человеческой души ведет таинственный путь познания. Принципиальное одиночество для познания своего «Я» было характерно для многих произведений романтиков.

Так, всегда одиноки герои Лермонтова. В послании «К Н. Ф. И.» поэт признается:

Любил с начала жизни я
Угрюмое уединенье,
Где укрывался весь в себя.
...Глубоко в сердце погрузился,
...нашел я там,
Что ум мой не по пустякам
К чему-то тайному стремился...
К тому, что обещал нам Бог... ³

Романтик отстаивал свое право на одиночество у «ничтожного мира» (Лермонтов). Основной источник одиночества — противостояние героя миру. Лермонтовский герой не приемлет устройства мира, он одинок в «стране рабов, стране господ», среди «бездушного света». Для романтической поэзии характерна «универсальная» формула одиночества. Она встречается и в поэзии не первого ряда. Так, например, в стихотворении малоизвестного польского поэта Генрика Яблоньского «*Tęsknota*» (1849) эта формула присутствует в ее «чистом» виде: «*Samotny w świecie, choć w świecie ludno*» ⁴.

Традиционно элегический образ «унылого» героя и жалобы на одиночество воспринимались бы лишь как эпигонство, если бы не факт биографии поэта, скрывавшегося после революционных событий 1848 г., высланного спустя некоторое время из Галиции, отданного в солдаты и служившего сначала в Москве, а потом в Ярославской губернии и на Кавказе. Его одиночество — это сиротство, яркий образ которого представлен и в стихотворении Стефана Витвицкого (1802–1847) «К польской сосне на чужбине»: «*Stoisz, sierota, pośród cudzego ogrodu*» (Стоишь, сирота, средь чужого сада) ⁵.

Лейтмотивом этого стихотворения, как и для большинства произведений польских романтиков, могут служить другие слова Витвицкого: «*Nie ma dla ciebie życia, bo nie ma Ojczyzny!*» (Нет для тебя жизни, ибо нет родины) ⁶.

В стихотворении Яблоньского «*Z korsarki*» красота крымской природы, которую поэт тонко чувствует и мастерски передает, не развеяла тоски лирического героя, не скрасила его одиночества: «*Mówi tylko, że mi smutno / Żem samotny, och, samotny*» (Говорит лишь, что мне грустно, что я одинок, ох, одинок) ⁷.

Поэт, волей судеб оказавшийся в Африке, в послании «К Адаму Пайперту» признавался в том, что «*Świat cały jest mi pustką, głuchą i bezludną*» (Весь мир для меня пустырь, дикий и безлюдный) ⁸.

В стихотворении Мицкевича «Расцвели деревья снова» мотив одиночества: «сердце стонет одиноко» переплетается с мотивами страдания и скитальчества: «Лишь одна, неизменима, грусть — скитальца не покинет»⁹.

Соединение разных мотивов характерно и для поэзии Словацкого. Так, например, в стихотворении «Проклятие» присутствуют мотивы и одиночества, и страдания и смерти. «И вот в одиночестве я, погребенный... Минувших мучений недобрая сила»¹⁰.

Грустные, щемящие сердце тона доминируют в лирике поэта, но мотив одиночества занимает в ней незначительное место.

Герои многих лирических стихотворений стремятся к одиночеству, ищут его, но и страшатся, тяготеют им. Лирический герой немецкого поэта Клеменса Брендано хотел бы раствориться в одиночестве, погибнуть в нем. В каждой строфе его стихотворения «Einsam will ich untergehen» варьируется один и тот же образ «я хотел бы погибнуть в одиночестве: как странник в пустыне, как нищий в степи, как день, тонущий в сумерках, как раб на цепи, как перед смертью лебедя его песня, как корабль в морях, как в горестях утешение, как сердце мое в твоём сердце»¹¹.

Мицкевич называет одиночество своей стихией:

*К тебе, одиночество, словно к затонам,
Бегу от житейского зноя —
Упасть и очнуться в холодном, бездонном,
Смыться твоей глубиной!*

Одиночество здесь равно забвению, оцепенению, что не может быть пределом желаний героя, который снова рвется к свободе, к солнцу. А в конце стихотворения появляется и мотив изгнанничества:

*Здесь нечем согреться — там нету покоя,
И обе стихии карают изгой.*

Пер. А. Гелескула¹².

Одиночество тяготит «печального Демона, духа изгнания»:

*Какое горькое томленье
Всю жизнь, века без разделенья
И наслаждаться, и страдать.
...Жить для себя, скучать собой¹³.*

Тоска по родственной душе звучит и в уже цитированном стихотворении Мицкевича «Расцвели деревья снова»: «С кем пойду весне навстречу?»

Но если в стихотворении Мицкевича «К одиночеству» лирический герой стремится к одиночеству, то у Лермонтова герой-автор («Одиночество») его страшится:

*Как страшно жизни сей оковы
Нам в одиночестве влачить*¹⁴.

«И вот в пустыне я живу...» — жалуется герой стихотворения «Пророк»¹⁵. «Но я теперь, как нищий, сир / Брожу как отчужденный» («К...» — «Не привлекая меня красой...»¹⁶.

Подобно героям Байрона, романтическая личность у Лермонтова чувствует свою отчужденность не только по отношению к «толпе», но и по отношению к мирозданию. Вражда со всем миром обрекает героя на одиночество и страдания. Но прежде чем перейти к мотиву страдания, назовем некоторые из символов одиночества, характерные для романтической поэзии. Это — дерево, одинокий утес, парус, ладья, пустыня, степь и т. д. С одиночеством ассоциируются и образы сироты, нищего, странника. Мотив одиночества как бы закреплен за определенными жанрами: это — элегия, медитация, послание, романс. Монолог-исповедь героя часто принимает вид дневника.

Мотив страдания выступает в романтической поэзии как способ лирического самовыражения. Для Лермонтова страдание — естественное состояние: «Что без страданий жизнь поэта? И что без бури океан? Он хочет жить ценою муки»¹⁷. Широко известны пушкинские строки: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать»¹⁸. «Меня в пути сомненья не тревожат / Еще могу творить, страдать и жить», — писал Юлиуш Словацкий (пер. Д. Самойлова)¹⁹. Мицкевич считал, что «век возмужания — время страдания» («Полились мои слезы...», пер. В. Звягинцевой)²⁰. Генрику Яблоньскому принадлежат слова: «Поэт-поляк живет страданием»²¹.

Казимеж Бродзинский, который в своем творчестве отражал главные направления эпохи, только смягчая их²², в одном из своих последних стихотворений пишет о том, что «ночи плывут в страданиях». Печаль лирического героя-автора вызвана сравнением себя с невольником, тоскующим о тени, с работником, ждущим своей оплаты, наконец, с сознанием быстротечности жизни.

*I noce w cierpieniach płyną
Jak woda dni moje lecą
Lecą — i na wieki giną*

*И ночи плывут в страданиях
Дни мои текут как вода
Текут — и навеки исчезают*²³.

Жанр, к которому обратился поэт, — элегия — предполагает присутствие и тоски, и печали, и страдания.

Любовная лирика также пронизана мотивами страданий. Их источники — неразделенная любовь, разочарование, измена, обман.

*О, если б ты жила хоть день с душой моею...
Узнала б ты тогда, как тяжело страданье.*

Пер. М. Зенкевича²⁴.

«Несчастен, кто любя, взаимности лишен» (пер. В. Левика.)²⁵ — эти строки из стихотворений Мицкевича перекликаются с лермонтовскими: «Всякий плакал, кто любил»²⁶. Лермонтов, как и Словацкий, признавался в безответности своих чувств. Интимно-лирические стихотворения Словацкого о несчастливых увлечениях нередко полны горьких упреков, обвинений, проклятий. «Будь проклята, будь навсегда позабита», «Мучений недобрая сила» (пер. А. Ахматовой)²⁷ — вот знаки и образы страданий. Один из постоянных источников страдания — обман. В романтической поэзии герой часто обманут жизнью, «светом», судьбой, друзьями, возлюбленной. Но есть более глубокие источники страданий, о которых нередко в закодированной форме писали поэты: утрата родины, свобода, горечь поражений. В популярной поэме Винцентия Поля «Песнь о нашей земле» (1835) есть такие строки:

*Trzeba będzie ważyć, służyć,
Milczeć, cierpieć i wojować* *Нужно будет обдумывать, служить,
Молчать, терпеть и воевать*²⁸.

Страдание здесь поставлено в один ряд со служением, молчанием, борьбой, как нечто естественное, — для угнетенной страны, угнетенного народа. По словам Кароля Балиньского (1817–1864) — участника конспиративных организаций «Свентокшижцев» («Содружества польского народа»), автора популярных в свое время патриотических стихов, оказавших влияние на многих современников, — «Народ наш любит своих поэтов, потому что для него поэт — это человек, который любит, страдает <...> или умирает для отчизны; и народ так верит в его песни, как в его тюрьму, муки либо кончину. Мицкевич и Конарский у него — одно и то

же»²⁹. Участник восстания, эмиссар зарубежной „Молодой Польши“, член конспиративной организации „Содружество польского народа“³⁰ Конарский накануне расстрела в виленской тюрьме написал стихотворение „Прощание“, в котором отразил действительные, реальные муки автора, который на самом деле „любил, страдал и умер для отчизны“: *Panie za co ja cierpię? i jak cierpię jeszcze?*:

*Uchwyciłeś mnie w srogie cierpień ludu kleszcze
I dręczysz, i mordujesz...*

*Wszakże ja w sobie serce mam tylko człowieka
Co gryzie, co morduje, co męczy, co boli...*

*Tu, w tej izbie, przeżyłem wszystkich mąk katusze
Stąd widziałem, jak Polskę krwi zalało morze,
Tam nie dbałem o życie, tutaj cierpieć muszę*

*Господи, за что я страдаю — и как еще страдаю?!
Ты схватил меня в крепкие клещи страданий народа
И терзаешь, и мучаешь...*

*Но ведь у меня лишь сердце человека,
Которое мучается, терзается, страдает, болит...
Здесь, в этой камере я пережил пытки всех мучений,
Отсюда я видел, как море крови залило Польшу,
Там я не думал о жизни, здесь должен страдать³¹.*

Его страдания — это не только личные муки, но и боль, переживания за «суровые страдания народа».

В стихотворении «К певцу» (1838), написанном в варшавской цитадели, Балиньский заявлял о том, что недостаточно «*czarownymi tony*» петь о страданиях народа — необходимо указать ему путь к свободе:

*W gronie młodzieży śpiewał wieszcz wsławiony
Żalose pieśni czarownymi tony,
Śpiewał całego narodu cierpienia,
Wszystkich słuchaczy serca rozplamienia
Zemstą, rozpaczą, bo pieśń jego cała
Tylko rozpaczą, zemstą oddychała.*

*В кругу молодежи прославленный пророк пел
Печальные песни волшебными звуками,
Пел о страданиях всего народа;*

*Воспламенял сердца всех слушателей
Местью, отчаяньем — ибо песнь его
Дрожала только мстью и отчаяньем*³².

Поэт не ограничился обращением к Адаму Мицкевичу, а это он был не названным адресатом стихотворения «К певцу». Находясь в ссылке в Ишиме, он сам «схватил лютию», пытаясь, в меру своих сил, реализовать новые задачи демократической поэзии. Для представителей того течения в польской романтической поэзии, которое служило пропаганде революционных и демократических идей, поддержанию в читателе патристического духа и надежд на будущее, обращение к мотиву страдания конечно же не было данью литературной традиции. Для многих поэтов страдание было жизненной реальностью, как, например, для Райнольда Суходольского (1804–1831) — автора ряда популярных повстанческих песен, умершего от ран. Оно не воспринималось как очищение или искупление грехов. Не существовало для них и «иерархии» страданий, в соответствии с которой страдание есть признак избранной, незаурядной личности, некая привилегия романтического героя, либо состояние, обеспечивающее наибольшую полноту бытия.

Один из сосланных на Кавказ польских поэтов, Владислав Стшельницкий, в стихотворении «Последняя песнь» признавался в том, что его беспокоит мысль о том, что «голос страдания» способен заглушить, подавить его дух, что он может запятнать себя жалобой, а вид могилы может лишить его веры и надежды. А со смертью он уже встречался в сражениях «с глазу на глаз» и «отбил ее угрозы». Это отсутствие страха смерти, ожидание смерти как освобождения от страданий нашло отражение во многих произведениях романтиков. Мотив смерти восходит к греческой и римской литературам. Эпикуром был открыт путь к счастью через познание мира и примирение со смертью. Лукреций в суеверном страхе смерти видел причины пороков и стремления все взять от жизни. Дабы изгнать этот страх, по мнению Лукреция, необходимо растворить мысль о собственной смерти в мысли о всеобщей смертности, убедившись в том, что смерть есть общий закон. В поэме «О природе вещей» автор древней Эллады стремился доказать, что смерть есть перераспределение материи в Космосе, что душа распадается вместе с телом и смерть для нее — избавление от страданий³³.

Исследователи творчества Мицкевича³⁴ находят отголоски идей Лукреция о том, что все постепенно «тает, оканчивается, сходит в могилу», но после распада на атомы «складывается новый мир, происходит об-

новление», в «Оде к молодости» Мицкевича «земля, покрывшаяся плесенью, избавившись от нее, вспомнит „зеленые годы“». В переводе П. Антокольского это звучит так: «Ты припомнишь возраст зеленый, С кожей расставшись завялой»³⁵.

Байрон в оде «Прометей» называет смерть победой: «Но не изменится душа, / Бессмертной твердостью дыша, / И чувство, что умеет вдруг / В глубинах самых горьких мук / Себе награду обретать, / Торжествовать, и презирать, / И Смерть в Победу обращать» (пер. В. Луговского)³⁶.

Русский «предромантик» К. Батюшков в «Подражании древним» восклицал: «Без смерти жизнь — не жизнь». Но в то же время ему принадлежат и такие строки:

*Рабом родится человек,
Рабом в могилу ляжет,
И смерть ему едва ли скажет,
Зачем он шел долиной чудной слез,
Страдал, рыдал, терпел, исчез*³⁷.

Вероятно, глубокое впечатление на романтиков произвели и гамлетовские слова: «Какие сны в том смертном сне приснятся?» Скоро появилась своеобразная «мифология» посмертной жизни-сна (Лермонтов). В то же время существовал и другой мотив сна о смерти, порожденный, по-видимому, страхом смерти: «Я зрел во сне, что будто умер я»³⁸.

Смерть переживается лирическим героем как исчезновение человеческой индивидуальности. «Боюсь не смерти я. О нет! Боюсь исчезнуть совершенно», — читаем мы в стихотворении Лермонтова «1830 год. Мая 16 числа»³⁹. Но ведь и до романтиков свою надежду на то, что «не весь я умру», выражали поэты, начиная с Горация. Среди русских поэтов можно назвать имена Ломоносова, Державина, Пушкина. Известные строки «Нет, весь я не умру, душа в заветной лире мой прах переживет...» суть также несогласие со смертью, с исчезновением. Ставшее традиционным «не весь» варьируется в стихотворениях романтиков. «Но весь ли я?» — вопрошает А. Бестужев. «Ужели дух и мысли чада света / Не убегут тлетворного завета?»⁴⁰. Сосланный на Кавказ польский поэт Леон Янишевский писал как Баратынский и многие другие поэты о равенстве перед смертью: «Ласкаешь тою же рукою / Ты властелина и раба» (Баратынский)⁴¹. «У судьбы — все нищие, у смерти — все мы люди» (Янишевский)⁴². Для поэтов так называемой «кавказской группы», к которой относится и Янишевский, характерна мечта о том, чтобы уме-

реть на родной земле. Их тяготит обреченность на смерть вдали от отчизны, а не сама смерть.

Для многих поэтов смерть, как для Баратынского, «всех загадок разрешение, разрешение всех цепей»⁴³ («Смерть», 1829). Для Дельвига «смерть — души успокоенье»⁴⁴ (1830–31).

Под впечатлениями от январского восстания польский поэт Вл. Вольский написал стихотворение «Одинокая могила», уже в названии которого переплетаются мотивы одиночества и смерти: «Пусть меня обнимет вечный сон / Но плачем не буди ты одинокую тень, ибо и под землей я услышу твой плач»⁴⁵. «Жилищем счастья» называет могилу Ян Непомуцен Яськовский (1807–1882), участник восстания, поэт, о поэзии которого Ю. Гомулицкий писал как о «тихой, пастельной»⁴⁶. В стихотворении «К могильщику» герой просит построить на краковском кладбище «домик», в котором, как говорят, обитает «сон золотой, без мечты, без страха за свою судьбу»⁴⁷.

В популярной до сего времени «Военной песне» Юзефа Тетмайера «*Jak wspaniała nasza postać*», созданной в период восстания 1830–1831 гг., иное отношение к смерти, более легкое:

<i>My możemy żyć wesoło,</i>	(Мы можем жить весело,
<i>My nie wiemy, gdzie nasz grób!</i>	Мы не знаем, где наша могила.
<i>Mała kulka świsnie w czoło</i>	Маленькая пулька свистнет в лоб
<i>I o ziemie runie trup!</i>	И падет на землю труп!
<i>Taki los wypada nam</i>	Такова наша судьба:
<i>Dzisiaj tu, jutro tam!</i>	Сегодня здесь, завтра там!)

В «Песне Литовского легиона» Ю. Словацкого «Чем ближе смерть к кому-нибудь / Тем перед ней он бравей» (пер. Б. Пастернака)⁴⁹. Смерть предпочтительнее рабства. Эта престарелая максима характерна для повстанческой поэзии. Она нашла отражение и в стихотворении Словацкого «Матери». Характерно в этом отношении и стихотворное утверждение: «Я смерть кандалам предпочту». Неизбежность смерти, ее ожидание присутствуют в поэме «В Швейцарии»: «Я смерти жду и скоро тенью стану».

*Но иногда я о далеком крае
Со слабою надеждою мечтаю...
И где душа, не дожидаясь дня,
Тихонько ночью выйдет из меня.*

Пер. Б. Пастернака⁵⁰.

Трагизм смерти ощущается поэтами-романтиками как полное исчезновение. В стихотворении Лермонтова «Смерть» («Закат горит...») признается невозможность личного бессмертия:

*В сырую землю буду я зарыт.
Мой дух утонет в бездне бесконечной!... 51*

Смерть-распад вызывает ужас, о котором поэт пишет в стихотворении «Ночь II»:

*И ты умрешь, и в вечности погибнешь...
Знай, как исчезнет время, так и люди... 52*

Не оставляет надежды на жизнь после смерти и представитель так называемой варшавской богемы Северин Филлеборн (1815–1850). «Я видел, как под холодным могильным камнем все исчезало навеки». «И уже ничего, ничего не было»⁵³. Страшась забвения после смерти, поэты обращаются к вечной природе, как, например, Антони Сова (Желиговский). В стихотворении «При луне» лирический герой обращается к звездам, «которые светят как колыбелям, так и могилам», с просьбой вспомнить о том, кто их так любил, когда все о нем забудут⁵⁴.

Немецкий романтик, теоретик искусства Людвиг Тик в очерке «Вечность искусства» из «Фантазий на тему искусства для друзей искусства» (Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst) утверждал, что «смерть и картина будущей вечности противоречат настоящему искусству»⁵⁵. Искусство трактуется им как своеобразное приближение к бесконечности, как путь к преодолению границ времени и достижение бессмертия.

«Преобразуем нашу жизнь в произведение искусства и тогда сможем смело утверждать, что мы бессмертны уже в земном существовании»⁵⁶. Эта «фантазия» как нельзя больше подходит для оптимистической концовки эссе о печальных мотивах романтической поэзии.

Примечания

¹ Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста. Л., 1972, с. 169.

² Н. Я. Берковский. Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 147; А. Г. Левинтон. Роман Э. Т. А. Гофмана «Эликсир сатаны» // Э. Т. А. Гофман. Эликсир сатаны. Л., 1984.

- ³ М. Ю. Лермонтов. Собр. соч. в четырех томах. М., 1957, т. I, с. 121—122.
- ⁴ Księga wierszy polskich XIX wieku. Zebrał Julian Tuwim. Warszawa, 1956, t. 2, s. 332.
- ⁵ Ibid., t. I, s. 195.
- ⁶ Ibid., t. I, s. 195.
- ⁷ Księga wierszy polskich..., t. II, s. 337.
- ⁸ Ibid., s. 342.
- ⁹ А. Мицкевич. Стихотворения и поэмы. М., 1979, с. 226—227.
- ¹⁰ Ю. Словацкий. Избранное. М., 1984, с. 63—64. Перевод А. Ахматовой.
- ¹¹ Н. Я. Берковский. Романтизм в Германии..., с. 377.
- ¹² А. Мицкевич. Стихотворения и поэмы..., с. 225.
- ¹³ М. Ю. Лермонтов. Собр. соч. в четырех томах..., т. II, с. 100.
- ¹⁴ Там же, т. I, с. 130.
- ¹⁵ Там же, с. 81.
- ¹⁶ Там же, с. 100.
- ¹⁷ Там же, с. 275.
- ¹⁸ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10 томах. М.-Л., 1949, т. 3, с. 179.
- ¹⁹ Ю. Словацкий. Избранное. М., 1968, с. 143.
- ²⁰ А. Мицкевич. Стихотворения и поэмы..., с. 248.
- ²¹ Księga wierszy polskich..., t. 2, s. 328.
- ²² Ibid., t. I, s. 75.
- ²³ Ibid., t. I, s. 84. Перевод наш. — Д. II.
- ²⁴ А. Мицкевич. Стихотворения и поэмы..., с. 138.
- ²⁵ Там же, с. 154.
- ²⁶ М. Ю. Лермонтов. Собр. соч. в четырех томах..., т. 2, с. 239.
- ²⁷ Ю. Словацкий. Избранное..., с. 64.
- ²⁸ Księga wierszy polskich..., t. I, s. 279.
- ²⁹ К. Baciński. Pisma. Poznań, 1842.
- ³⁰ См.: Stowarzyszenie Ludu Polskiego w Królestwie Polskim: Gustaw Ehrenberg i «świętokrzyżcy». Wrocław etc., 1978.
- ³¹ См.: В. Закревский. Пален для цара: О польской поэзии патриотичной и революционной. Wrocław etc., 1979. Перевод наш. — Д. II.
- ³² Księga wierszy polskich..., t. II, s. 21.
- ³³ М. Л. Гаспаров. Греческая и римская литературы I века до н. э. М., 1963, т. I, с. 450.
- ³⁴ Т. Sinko. Mickiewicz i antyk. Wrocław; Kraków, 1957.

- ³⁵ А. Мицкевич. Избр. произведения. М., 1955, с. 150.
- ³⁶ Д. Байрон. Избр. произведения. М., 1953, с. 48.
- ³⁷ К. Батюшков. Библиотека поэта. Малая серия. Л., 1936, с. 193.
- ³⁸ М. Ю. Лермонтов. Собр. соч. в четырех томах..., т. I, с. 123.
- ³⁹ Там же, с. 148.
- ⁴⁰ Декабристы. Избранные сочинения в двух томах. М., 1987, т. I, с. 377.
- ⁴¹ Е. Баратынский. Стихотворения. Л., 1937, с. 146.
- ⁴² См.: Д. С. Прокофьева. «Струн вещей пламенные звуки...». М., 1990, с. 73—74.
- ⁴³ Е. Баратынский. Стихотворения..., с. 146.
- ⁴⁴ А. Дельвиг. Стихотворения. Л., 1936, с. 238.
- ⁴⁵ Księga wierszy polskich..., t. II, s. 283.
- ⁴⁶ Ibid., T. I, s. 312.
- ⁴⁷ Ibid., s. 314.
- ⁴⁸ См.: В. Zakrewski. Palen dla cara: O polskiej poezji...
- ⁴⁹ Ю. Словацкий. Избранное..., с. 45.
- ⁵⁰ Там же, с. 204
- ⁵¹ М. Ю. Лермонтов. Собр. соч. в четырех томах..., т. I, с. 170.
- ⁵² Там же, с. 127.
- ⁵³ Księga wierszy polskich..., t. I, s. 445.
- ⁵⁴ Ibid., t. II, s. 11
- ⁵⁵ Manifesty romantyzmu. Warszawa, 1975, s. 134.
- ⁵⁶ Ibid., s. 135.

Н. А. Богомолова

**Лирическое «Я»
в польской барочной
и символистской поэзии**

Правомерно ли сопоставление таких поэтических систем, как барокко и символизм? Если сравнить польское барокко и символизм, их поэтические нормативы, грань между ними на первый взгляд окажется очень выразительной. Польский символизм тяготеет к лиризму, к доминанте эмоционального начала над интеллектуальным, к «размыванию» слова. Барокко, напротив, — к интеллектуализации, к «игре» со словом, к его «обнажению». В польском символизме конца XIX — начала XX вв. почти нет следов барочной традиции, зато заметна ориентация на романтический культурный пласт, по сути лирика польского символизма во многом есть ни что иное, как неоромантизм.

Однако любая поэтическая система неоднозначна и плохо укладывается в единую исследовательскую схему. Прекрасно понимая, что «родство поэтических систем всегда было родством двух противоположностей»¹, И. П. Смирнов исследовал в сравнительном плане русское барокко и русский футуризм. При этом, сближая барокко с футуризмом, он заострил барочную «условность». Акцентируя «панзнаковый подход к реальности», Смирнов противопоставил барокко романтизму и символизму.

Не отвергая правомерности сближения барокко с поэтическими исканиями XX века и, в частности, с футуризмом, мне хотелось бы обратить внимание и на его близость с символизмом. Если изъять поэтические системы из временных рамок, то символистская система не только окажется в одном ряду с романтической (как один тип «романтической» поэзии по В. М. Жирмунскому²), но и с барочной (готика, барокко, романтизм как «вторичные стили» по Д. С. Лихачеву с их высоким «коэффициентом» условности³).

Для поэта и барокко, и символизма мир — произведение искусства. Однако если в барокко план содержания, по определению И. П. Смирнова, сведен к «нулю»⁴ и доминирует план выражения, в символизме, создавшем сложную мифопоэтическую конструкцию целостного мироздания с разветвленной системой взаимоисключающих и одновременно взаимосвязанных звеньев, само символистское искусство становится подобием, «глубинным аналогом мирового универсума»⁵.

Художник барокко обычно «конструирует» поэтическую действительность на основе существующей культурной традиции — прежде всего антич-

ной или христианской, часто выступающих в тесном взаимодействии (что, впрочем, характерно и для символизма), обращаясь к Св. Писанию, Ветхому или Новому Завету (пояснения к циклам и стихам отсылают к конкретному тексту, точно указывая их параграфы, а латинские названия служат дополнительным знаком культурной (языковой) традиции.

Поэт-символист «воссоздает» поэтическую реальность. Разорвав связи с повседневностью, он и свою жизнь подчас стремится подчинить законам искусства, в отличие от поэта-романтика, для которого «искусство только тогда значительно, когда оно переходит за грани искусства и становится жизнью»⁶.

Близость барочной и символистской поэтических систем обнаруживается в главном — в высоком «коэффициенте» условности, хотя формообразующие признаки могут соединять и разъединять их. Так, символизм оперирует символом с его многозначностью («многомирием»), в барокко символ соположен (смешен) с вещью. Для барокко и символизма одинаково характерна установка на оригинальность, усложненность формы, подчас «зашифрованность» текста. Однако в отношении к «чужому» слову барокко и символизм расходятся: в символизме «чужое» слово в большей степени растворено, ассимилировано, в барокко заострено, обнажено. Барокко тяготеет к поэтической «игре», и в символизме содержание может стать объектом поэтической «игры» (ср. переосмысление значений (традиций) у Тадеуша Мичиньского и «загадки» с ключом — отгадкой у Валериана Отвиновского), а содержание и форма взаимопроникаемыми (как в «Мелодиях ночных туманов» Казимежа Тетмайера или «Осеннем дожде» Леопольда Стаффа).

Ключевой проблемой польской символистской и барочной лирики выступают «Я» и Мир, Мир как универсум во всем драматизме этого соотношения, в котором отразилась раздвоенность человеческого сознания. Художник-символист трагично ощущает разрыв между «горним» и «дольним» мирами, пребывает в смятении и тревоге, пытаясь преодолеть этот разрыв.

Он видит дисгармонию мира, в том числе и социального, но «зло» таится для него в самом мироздании (отсюда мучительное стремление к постижению его «загадки»). Тоскуя по утраченной мировой гармонии, он мечтает обрести ее вновь в слиянии «земной души» со «светом неземным»⁷. Символистская поэзия и живет этим постоянным разрывом между ощущением хаоса и поисками гармонии, колебаниями между верой и неверием. В ней ведется постоянный, напряженный, пользуясь определением З. Г. Минц, «диалог» между мирами⁸, при этом диссонирующее начало оказывается более сильным.

Сознание барочного поэта также расколото между небом и землей, божественным и человеческим, жизнью и смертью, а человеческая жизнь в его восприятии раздвоена между духом и плотью, вечностью и быстротечностью. Перед лицом вечности человеческая жизнь лишь шутка, — «игра». Барочный поэт остро ощущает ее ущербность, быстротечность, но не в горацянском, а в христианском смысле. Излюбленный мотив лирики польского барокко — мотив бренности человеческой жизни, пронизанный глубоким пессимизмом.

«Нищета, хлопоты, болезни... / Вот все достояние человека на земле», — пишет Иероним Ярош Морштын, перефразируя строки из 102 письма Сенеки к Луцилию. Изъятые из контекста Сенеки, который поучает стоически относиться к жизненным невзгодам (воспринимая их как временные, а жизнь как пролог к будущей вечной жизни на небесном эмпирее), заостренные под собственным углом зрения, они оказываются глубоко пессимистичными.

Представление о разорванности духа и плоти влечет за собой и двойственность восприятия жизни и смерти. Человеческая жизнь в ее телесной оболочке коротка, но она длительна и вечна за жизненным порогом. Смерть для поэта барокко — это и освобождение, переход в вечный, неземной «рай», и тлен, которым кончается всякое существование. Поэтому и рисуется смерть часто натуралистически (Иеронимом Морштыном, например).

Жизнь и смерть могут поменяться местами: жизнь продолжается в могиле, вместе с уходом любимой, а на земле наступает «прижизненная» смерть, поселившись в сердце утратившего ее поэта. Для барокко характерны подобные пространственные смещения (они очень выразительны, например, в стихах Яна Доминика Моральского).

Для символиста человеческая жизнь еще более пуста и бесцельна, а смерть столь же дуалистична: она означает слияние с Абсолютом, с мировой Душой, являясь одновременно и знаком небытия, неся гибель человеческому духу и личности (ср. бесконечность как знак освобожденного человеческого духа и одновременно как символ пустоты у Казимежа Тетмайера).

Реальная жизнь для поэта барокко и символиста — иллюзия, сон (одно из стихотворений Збигнева Морштына называется непосредственно «Жизнь — сон и тень»). С этим связано представление и конструирование мира в барочной лирике как театра, где люди — актеры, «маски»: «Мы как будто для игры персоны одеты... / Но скоро нам телесную время сорвет маску» (Иероним Ярош Морштын).

Но маска временна, за ней скрывается подлинный лик. И однажды она обнажается — в «покаянных песнях» (Ольбрыхта Кармановского, Станислава Хераклиуша Любомирского). И. П. Смирнов справедливо пишет о том, что «личностное» начало растворяется в «покаянных песнях» в «социальном бытии», что «Я» кается перед Богом и миром, приобщая свое «Я» к «не-Я», разрушая суверенность внутренней жизни, с чем связывается и диалогическая форма⁹.

Однако хотелось бы обратить здесь внимание на двойственность (или, может быть, тройственность?): исповедальность, обнажение «Я» — и соприкосновение с другим «Я», растворение в социальном бытии, а помимо этого обретение «вневременного», универсального статуса «Я», принимающего на себя вину всего человечества (не случайно «Я» часто переходит в «Мы»).

Символизм, тяготеющий к психологизму и философичности, устремлен во «вне», «ввысь», в беспредельность и — «внутри» человеческой души, где «Я» замкнуто (пейзажи космические и так называемые «пейзажи души»). Символист заглянул и в бездны подсознательного и ужаснулся при виде своего двойника.

В крайнем, индивидуалистическом символизме (наиболее ярким выразителем которого в польской поэзии является Тадеуш Мичиньский) единственная реальность — это мир моего воображения, отсюда монологизм, заостренность «Я». Казалось бы, символист должен быть чужд сокрытию лица, хотя и не ищет, как романтик, доверительного общения. Однако и он любит маски. Одной из них и является отождествление субъекта с объектом, которое можно рассматривать как соположение «Я» — «не Я», как «сцепленность», как верность принципу пантеистических соответствий: «все во мне» и «Я — во всем». В символизме душа поэта «беспредельна», и художник ищет соответствий между ней и «мировым».

Символизм мучительно пытается найти ответ на вопрос о смысле человеческого существования и — не находит, ибо сам миропорядок в его представлении бесчеловечен. Разочарованный в идеалах добра, он беззащитно одинок перед лицом и жизни, и смерти.

И в символизме, и в барокко, где человеческое сознание разорвано, — «небо» плохо уживается с «землей» (элегия Кшиштофа Радзивилла так и называется «Плохо уживается небо с землей»). Поэт барокко стремится преодолеть этот разрыв.

В поисках гармонии он обращается к Богу, пытаясь найти согласие и успокоение. В Боге он ищет «земные» черты, через Бога — сына, Иисуса Христа, как бы восстанавливая связь с землей, «очеловечивая» Бога:

*Постигнул я, мой Боже, в чем сии секреты,
 Что стал пресуществляться в хлебе и вине Ты.
 Сперва к Себе тянул Ты в небо человека,
 Но тот не соглашался, строптивый от века.
 Ты ж поступил согласно Милосердью Божью —
 Плоть отдал на съеденье нашему безбожью.
 Поскольку людям ближе хлеб, чем мысль о небе,
 Быть жаждая в человеке, стал Ты сущим в хлебе.*

Станислав Хераклиуш Любомирский.

«Accipite et manducate hoc est corpus meum». Перевод А. Эппеля.

Так и восприятие Бога становится двойственным.

В отличие от символиста поэт польского барокко еще не осмеливается бросить вызов Богу (хотя намекает на несовершенство сотворенного мира). Станислав Серафим Ягодыньский лишь просит Бога склониться к земле, спуститься в «наши глубины» и, позволяя себе «пошутить», вознести на небо, чтобы «вместе царствовать», как бы уравновешивая человека в правах с Богом.

Символизм идет дальше. В гимнах Яна Каспровича звучит прометеевский вызов Богу. Это «взрыв» поэта против человеческих страданий, перенесенный в метафизическую плоскость, против Бога — творца недовли — во имя человека. Правда, к концу тон смягчается, и «Моя вечерняя песня» — исповедь поэта, принимающего на себя вину человечества, исповедь перед Богом — проникнута идеей искупления и скорбной печалью об утраченном «золотом веке», но это не ослабляет силы протеста.

В последних строках гимна «Святой Боже, Святой Всемогущий» молитва поэта, не услышанная Богом, неожиданно переходит в молитву Сатане:

*Сатана!
 ...Смилуйся, смилуйся над землей,
 где боль и отчаяние дремлют,
 где боль и отчаяние расходятся колоколами
 и в страшной песне звучат...
 Сатана!, —*

которая в заключительной строке вновь оказывается обращенной к Богу:

*О Святой Бессмертный! Святой, Всемогущий Боже!**
 Но ощущение их замены, совмещения, равнодействия остается.

* Переводы без указания переводчика принадлежат автору статьи.

Если у Каспровича дух зла вознесен над людьми, Люцифер Мичиньского — дух страдающий — «очеловечен». Характерное для символизма отождествление субъекта с объектом (стихотворение построено как монолог от лица Люцифера), усиливая эмоциональное воздействие, создает эффект непосредственного слияния сатаны и человека. Маска Люцифера становится выражением крайней степени неверия и сомнения:

*Я темный среди вихря пламень Божий,
летающий со стоном в даль — как глухой звон полуночи —
я во мраке гор зажигаю алую зарю
искрой моей боли, звездой моего бессилия.
Я король комет — и дух во мне восстает,
как пыль пустынь в летучую пирамиду —
я гром бурь — и тише гробниц
могил своих скрываю свое тленье и бесчестие...
Я блеск вулканов — и в болотных низинах
иду, как похоронная процессия, с тоской и скорбью.*

Поэзия символистов отразила знамение времени, показав низвергнутого с пьедестала Бога — символ «утраченных вер» и освобождение человеческого духа. Младопольский поэт на равных говорит с Богом («Аква-рели» Тадеуша Мичиньского).

«Ананке» Мичиньского — предсказание судьбы, начертавшей пределы познания и жизни человека, которому суждено «блуждать во мгле» или «сгореть дотла». И человек бросает дерзновенный вызов судьбе.

Стремясь к постижению высшей реальности, к слиянию с Абсолютом, символизм и его подвергает сомнению. Оппозиция верх/низ оказывается перевернутой: человек вознесен на небо, а Бог низвергнут на землю. В мире, где все повисло над бездной, бесцельно и пусто не только в человеческой душе, но и... на небе, где нет Бога («Пустота» Станислава Кораб-Бжозовского).

Барокко близко символизму и восприятием поэта не как личности, сопричастной высокому (романтизм), но как художника. С этим связано и отождествление его с Богом, одухотворяющим вещи и творящим мир «из ничего» (ср.: «Поэт» Станислава Серафима Ягодыньского и «Прекрасный мир» Ежи Жулавского).

Рядом с очеловеченным (как в барокко) и низвергнутым Богом в символистской поэзии рождается и «Я», человек-Бог, человеческий дух, соположенный с божественным, творящий мир «внутри» себя и «вовне»

(в оппозиции к духу испепеляющему). Таким образом, круг замыкается: Бог, создавший универсум, оказывается тождествен художнику, «Я», творящему поэзию, — аналогу этого универсума.

Примечания

¹ И. П. Смирнов. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977, с. 144.

² См. об этом: В. М. Жирмунский. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Анна Ахматова и Александр Блок. О поэзии классической и романтической // В. М. Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 134—137, 142—204, 334—335 и др.

³ Д. С. Лихачев. Развитие русской литературы X—XVII вв. Эпохи и стили // Д. С. Лихачев. Избранные работы в 3-х т. Л., 1987, т. 1, с. 218.

⁴ И. П. Смирнов. Художественный смысл..., с. 120.

⁵ З. Г. Минц. Блок и русский символизм // Литературное наследство. М., 1980, т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования. Книга первая, с. 105.

⁶ В. М. Жирмунский. Валерий Брюсов..., с. 136—137.

⁷ Из стихотворения В. Соловьева «Земля — владычица! К тебе чело склонил я...»
Цит. по изд.: Владимир Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974, с. 77.

⁸ З. Г. Минц. Блок и русский символизм..., с. 117.

⁹ И. П. Смирнов. Художественный смысл..., с. 140.

Н. В. Шведова

**Тема одиночества
в словацкой поэзии
рубежа XIX—XX вв.
и романтическая традиция**

Проблема взаимоотношений личности и общества, личности и национального коллектива остро ставилась в словацкой литературе XIX в. Специфика общественно-исторических условий и стесненное положение литературы вынуждали писателей делать акцент на насущных потребностях общества. Например, отличительным признаком словацкого романтизма, присущим и романтической литературе других славянских народов, был тип личности, несущей в себе черты идеала: отважный борец за права своего народа и славянства, готовый ради них пожертвовать собственным счастьем, даже жизнью. Известно, что теоретик словацкого романтизма Людовит Штур считал неприемлемым для славянской поэзии индивидуалистический тип героя, характерный для западноевропейской литературы («байронический» тип). Штур противопоставлял ему возвышенную, благородную славянскую душу, страдающую вместе со своим народом под гнетом враждебных (прежде всего инациональных) сил, но исполненную надежд на всестороннее раскрепощение человека в будущем. Личные переживания были обусловлены в первую очередь общенациональными стремлениями. «У нас индивидуум как индивидуум не может жить лишь для себя, он служит истинной всеобщности — и такими предстают все великие характеры славянские», — утверждал Штур¹.

Все это не означает, что в словацком романтизме не было мотивов одиночества, пессимистических настроений. К байроническим мятежно-одиночким героям своеобразно близки персонажи одного из талантливейших романтиков, Янко Краля. Таковы герои баллады «Заколдованная дева в Ваге и странный Янко», поэма «Юноша» и «Мать, учитель, ученики», стихотворения «Гений славянства» (40-е гг.). Человек порой ощущает себя покинутым в мире могил, в мире мертвецов — или спящих: «Скелетом стал мне целый мир... Зачем я среди мертвых / один живой на свете появился?» («Часовой нации») ². И все же Краль верит в возрождение человечества, связанное, согласно концепции Штура, с миссией славянства; через страдания мир придет ко всеобщему братству («К народам», «К пророкам славянства»).

Однако и в творчестве самого Л. Штура нередки элегические мотивы — одиночество, печаль, душевная боль, — хотя их трактовка не противоречит

программным устремлениям поэта. В цикле «Думки вечерние» (рубеж 30–40-х гг.) грусть и одиночество лирического героя вызваны безрадостным положением родины, оторванностью от друзей-единомышленников. Сходные настроения возникают и в более поздних стихах Штура, где чувство одиночества — следствие неблагоприятных обстоятельств, временного поражения в борьбе за высокие идеалы, утраты друзей и близких. Примечательно, что на томительное одиночество обречен у Штура легендарный королевич Святобой, затеявший братоубийственную войну и запоздало раскаявшийся (поэма «Святобой», опубл. 1853). По-своему одинок и благородный разбойник Яношик у Яна Ботто, ожидающий казни перед толпой забитого, глухо молчащего народа (поэма «Смерть Яношика», 1862). В любом случае, одиночество у словацких романтиков — состояние вынужденное, нежеланное; духовное слияние с единомышленниками, с пробуждающимся народом — способ преодоления такого чувства.

В период формирования реалистического направления (70–80-е гг.) тип героя начал существенно меняться, хотя идеалы романтиков в силу нерешенности важнейших общественно-политических проблем оставались во многом актуальны, что затрагивало и принципы поэтики. Литературные характеры в творчестве словацких реалистов утрачивали отвлеченно-возвышенные черты, обретали социально-историческую конкретность и психологическую мотивированность, однако этот процесс был весьма непрост.

К проблеме личности и общества обращался крупнейший словацкий поэт Павол Орсаг-Гвездослав, чья творческая индивидуальность складывалась как раз в 70–80-е гг. Демократ и гуманист, Гвездослав также считал служение своему народу первостепенной задачей личности. Невнимание соотечественников к голосу поэта вызывало чувства огорчения и протеста («Я сирым глас вызывающего глухо...», «Жизненный путь» — цикл «Летние побеги», 1885–1896).

На рубеже веков драматический мотив одиночества, непонятости, тщетности усилий звучит в поэзии Гвездослава с особенной остротой. Это прежде всего книга «Печали» (1899–1915), а также цикл «Последние звуки» (1909–1911). Пессимистические настроения лирического героя отчасти связаны с приближающейся старостью, переосмыслением прожитой жизни, несбывшимися надеждами. Но в стихотворении, где одиночество становится центром раздумий и источником горестных чувств, — «Так одинок, так одинок!...» — лирический герой Гвездослава выясняет, что одиночество сопутствовало ему на протяжении всей жизни, словно некая таинственная сила уводила его от себе подобных. Мальчишеские игры, дерзкие помыслы и отвага юности, суетные заботы зрелого периода жизни влекли и

отталкивали лирического героя; на этой антитезе построены строфы-воспоминания. Его предначертанием был уход в себя, тихая задумчивость; даже забываясь в стремлении к «цели вечно далекой», «вечно неизвестной»³, он порой ощущал это изначальное одиночество. Чужие радости не трогали его, стираемые временем, как и собственные удачи, а чужая боль только усиливала собственные страдания. Лирический герой не находит ответа на вопрос, откуда взялось это чувство одиночества, это «отшельничество души» в шумном мире. «Не знаю, не знаю, не знаю», — повторяет поэт. Свой удел лирический герой воспринимает как наказание, как аномалию; по крайней мере, в молодости — по закону природы — он должен был слиться с людьми, подобно тому как звук находит «упорядочение в гармонии, / свой венок — цветок и краска — свою раду» (s. 137). Но так и не была найдена связь с «великим целым». Приближаясь к закату жизни, лирический герой уже не ищет причины дисгармонии, не пытается — как в молодости — устранить ее и «отдать себя всеобщности потоку, / в нем с искренней волной соединиться / вместе течь с ней — течь — течь в бесконечность» (s. 139). Теперь остается оплести свою душу «паутиной уединения» и под этой пеленой терзаться самоанализом, не находя выхода. Мучительность одиночества здесь настолько захватывает лирического героя, что он готов видеть в нем роковое предопределение; но в других произведениях цикла «Печали» причины такого состояния вырисовываются достаточно отчетливо. Одна из них — положение поэта в обществе, причем не абстрактное, а соотнесенное со словацкой действительностью рубежа веков.

В стихотворении «Не мучьтесь, песни мои...» Гвездослав подчеркивает, что его песни нелюбимы публикой (разумеется, в этом есть гипербола) за нежелание приспособливаться к чьему-то вкусу, за глубину и серьезность. Сходные мысли и образно-стилистические приемы — в стихотворении «Не жалуйся, душа, что мы одиноки...» Однако изменять себе лирический герой не намерен. «Не образец мне амфибия», — с характерным максимализмом заявляет герой Гвездослава (цикл «Последние звуки», s. 320). Нет смысла искать отзвука у людей духовно чуждых — корыстолюбивых, мелочных, холодных, лживых: от них лучше уйти — таково звучание некоторых стихотворений цикла «Печали». Но уход может привести к разочарованию, к драматическому раздвоению личности — и к новым страданиям («Ищу себя, ищу...»). Человеческая душа труднодостижима, и отчаявшаяся личность может видеть фальшь даже там, где ее не было, а собственное «я» спрятать под маской — что еще больше отчуждает ее от других (цикл из трех сонетов). И все же лирический герой не совсем одинок, ведь от тяжелых условий жизни страдают «маленький я и страдалец великий: мой род»

(«Ищу себя...», s. 12); налицо развитие романтической традиции. Одна из отдушин — слияние с природой, с вечным, подлинным, вдохновляющим («Окруженному серыми людьми...», «Мое окно открыто. В ночь...»).

Необычайно выразительна аллегория «словацкого Прометея», подвижника и мученика, истерзанного хищниками, всеми отверженного (в одной-единственной поэме). В нем нет титанизма, он не похищал божественного огня. Вина его в том, что он развил свой Богом данный талант, поставив его на службу красоте и творческой силе (а в подтексте — конечно же, соотечественникам). Словацкого Прометея терзают не только «чужие», но и «свои», что особенно горько: клевать его тело прилетают орел, сокол — это традиционные национальные символы словацких романтиков, обретающие здесь значение предательства. Для гвездославовского Прометея нет Геракла, некому сейчас прекратить его невыносимые страдания, остается ждать смерти. В этом отразились и затрудненное, противоречивое развитие словацкого общества, которому порой было как бы «не до высоких материй», и связанные с тем сложности судьбы яркого таланта, чуждого конъюнктуре.

Однако поздние циклы Гвездослава пронизаны и лучами оптимизма. Жизнь прожита не напрасно, «мы поросли все же молодыми побегами духа, / а их цветок, память, никогда не исчезнет!» («Не жалуйся, душа...», s. 126). Поэт как бы передает эстафету молодым, в частности символисту Ивану Краско («Новые звуки слышу...» — «Последние звуки»). Оптимистическая вера в человечество и поднимающийся собственный народ окрашивает не только этот цикл, но и антивоенные «Кровавые сонеты» (1914). Гвездослав все же оставляет своему лирическому герою надежду на единение с людьми; одиночество для поэта — горестный, но не фатальный земной удел.

Эпоха европейского модерна, втянувшая в свою орбиту и словацкую литературу рубежа веков, приносит новое понимание «вечной темы», которая выдвигается в ряд первостепенных. Для поэтов поколения Словацкой Модерны — Ивана Краско и Янко Есенского — тема одиночества уже окрашена тонами трагической предрешенности человеческой судьбы. Прежние идеалы рушатся, контуры новых неясны. Человек затерян в мире, оторван от себе подобных, не находит сил для романтического бунта, хотя душевные противоречия, томления и метания лирического героя «модернистов» часто бывают соотносимы с мироощущением романтических героев (такая переключка естественна для литературы модерна).

Первая книга И. Краско называется «Nox et solitudo» («Ночь и одиночество», 1909). Проблема одиночества волновала поэта с первых творческих шагов, чему способствовали и переводы из М. Эминеску (90-е гг.).

Темы и поэтика стихов словацкого символиста, его мировосприятие созвучны новой европейской поэзии конца XIX — начала XX вв. (П. Верлен и др.). Сумрак, тени, полупризраки, блуждание во мгле, плач природы и плач одинокой души, неизбежная тоска — такова образно-эмоциональная атмосфера книги «Nox et solitudo», во многом развитая в следующем сборнике поэта — «Стихи» (1912), где поэтика символизма выражена более отчетливо. Лирический герой Краско порой предстает в облике скитальца, отшельника, но это не означает намеренного разрыва с обществом, характерной для модерна индивидуалистической позы. У Краско мы не встретим упоения желанным одиночеством, как, например, в русском символизме — у Валерия Брюсова: «Есть великое счастье — познав, угаить; / Одному любоваться на грезы свои...» — «...и, покинув людей, я ушел в тишину...» (1896, из сб. «Me eum esse») ⁴. Напротив, словацкий поэт, вслед за любимыми им романтиками-штуровцами, понимает одиночество как мучительнейшее чувство, источник душевной боли, от которой сердце «скулило / так по-собачьи жалко» — «Баллада» («Когда день возвещали...») ⁵. Возможно, это божье наказание за то, что лирический герой не послужил «бедным и униженным», — следовательно, не послужил и Богу, не оправдал своего предназначения («Solitudo», s. 71). Чувство тягостной несоединимости с другими, в котором сквозит роковая тайна, пронизывает уже названную «Балладу», стихотворения «Тополя», «Шесть часов...» и др. С вопросом, отчего так получается, лирический герой напрасно обращается к «молчащим небесам», всю ночь прождав так и не пришедшего спутника («Уже над водами...» — сб. «Стихи», s. 114). Одинок не только лирический герой — одиноки и другие души, чьи зыбкие голоса безответно зывают к сочувствию («Смеркается»). Способность лирического героя Краско слышать чужую боль так же остро, как свою, уже становится предпосылкой преодоления одиночества. Словацкий литературовед С. Шматлак пишет о Краско: «Он отправился на поиски человека, ...который был бы дополнением, завершением его собственной сущности и с которым можно было бы соединить сердце и разум, создав частицу — пусть и незаметную — сообщества всечеловеческого» ⁶.

Лирический герой, вопреки судьбе, настойчиво ищет созвучную душу, мучится в поисках истинных ценностей, смысла жизни, опоры, что особенно заметно в стихах второго сборника Краско. Нередко надежды разбиваются, тайны остаются непостижимыми, вопросы — безответными («О душа моя...», «Уже над водами...», «Сонет»), однако стремления не угасают («Лишь тебе», «Ночь», «Я», отчасти «Отшельник»). Лирический герой Краско утверждает: «...Но жизнь — прожить необходимо ради человека»

(«Песня», с. 108). Это убеждение не дает ему замкнуться в «четырех грустных стенах» (образ из стихотворения «Шесть часов...», с. 91).

Выход из клетки одиночества способны указать бескорыстная любовь, красота («Лишь тебе», «Ты их видела», «Горные цветы вянут», «Сегодня»), религиозно-этические искания (мотивы обеих книг), но главное — служение народу, который изнемогает под гнетом социального и духовного рабства («Раб», «Отцовское поле», «Рудокопы», «Письмо барышне Л. Г.»). Социально-патриотические мотивы Краско облачает в изящные, лаконичные аллегории, полные прямых намеков и недосказанностей. Протест против пассивности звучал уже в первой книге («Иегова»). Поиски путей к людям, в духе традиций национальной литературы, прежде всего романтизма, приводят поэта к мысли о необходимости единения со своим страдающим народом. Однако на этой ноте голос поэта словно обрывается, затихая в умиротворенных звуках стихотворения «Дома», завершающего сб. «Стихи». Непознаваемость жизненных тайн и нежелание повторяться обрекают его на молчание. И. Краско, чье творчество определило развитие национальной поэзии в XX в., прожил долгую жизнь (1876–1958), оставшись автором двух поэтических книг и немногочисленных стихотворений и рассказов, опубликованных в периодике; подавляющее большинство его произведений создано до первой мировой войны. Молчание поэта, отсутствие диалога с публикой — тоже своего рода одиночество.

Иной поворот темы мы находим у Я. Есенского, который в юности (конец 90-х гг.) испытал и влияние «байронической» романтической поэзии, в том числе русской. Скептицизм поэта в первые полтора десятилетия XX в. выразился в признании относительности и преходящести всего сущего (сб. «Стихи», 1905; второй том — 1923). Есенскому свойственно ироническое отношение к лицемерной обывательской морали, о которую разбиваются романтические мечты. Защищаясь от неблагоприятного окружения, лирический герой Есенского надевает маску человека, ведущего светскую игру, что не приносит истинного удовлетворения. Об одиночестве поэт, как правило, не говорит прямо. Это состояние естественно вытекает из того, что лирический герой не находит — в силу объективных причин — постоянных привязанностей: человеческие чувства непрочны, часто фальшивы, мелочны («Признание», «Идиллия», «При прощании» и др. — «Стихи — I»).

По духу родственное исканиям неоромантиков и символистов, раннее творчество Есенского, представленное в «Стихах», на наш взгляд, все же заметно связано с принципами реалистической поэтики. Это во многом продиктовано иронично-трезвым видением жизни, воссоздаваемой с объективной наблюдательностью, и выражается в таких стилевых особеннос-

тях, как отсутствие сложных образных построений, переход от возвышенного слога и фольклорных клише к «нейтральной», «прозаической» лексике, к разговорной легкости поэтического синтаксиса (эти черты становятся очевиднее при сопоставлении с поэзией И. Краско). Исследователь словацкого модернизма М. Гафрик, оценивая молодого поэта, считал, что «романтическое (т. е. неоромантическое. — *Н. Ш.*) и реалистическое видение борются в Есенском постоянно, противоположности сталкиваются — то с большей, то с меньшей болезненностью, — иногда временно меняются местами, одна невольно уступает другой и наоборот. Реалистическое начало получает заметный перевес уже во втором томе «Стихов (т. е. в произведениях 1905–1915 гг. — *Н. Ш.*)»⁷.

Основная тематика лирики молодого Есенского — любовные переживания в богатстве и разнообразии оттенков, но и здесь лирического героя на каждом шагу поджидает охлаждение, разочарование. Вечной любви, подспудно желаемой, нет и быть не может — эта мысль пронизывает циклы «Стихи сентиментальные» и «Сонеты», соответственно из первой и второй части «Стихов». Стало быть, лирический герой ищет забвения в минутной, расцвеченной воображением любви, идет на сознательный сладкий самообман: «Когда любовь течет ручьем горячим, / не спрашивай меня о вечной страсти!»⁸ — «Опасение» и другие «сентиментальные стихи». Миг любви и становится спасением от одиночества, разлука с любимой обостряет это чувство даже посреди шумного веселья («Не пойте» и др.).

Собственно одиночеству посвящено стихотворение «Один». Ты одинок и в радости, и в горе, никто не сочувствует тебе, — утверждает лирический герой. Былая любовь невозвратима, попытки ее воскресить неправомерны: «...Всё лишь обман. Вот жизненный урок, / и с ним ты в мире будешь одинок!» (с. 69). Афористичная концовка произведения, характерная для Есенского, как бы подводит решительную черту под размышлениями. Однако вызывающий максимализм молодого поэта постепенно сменяется более гибким, диалектичным отношением к жизни. В сонетах 1913–1914 гг. тема одиночества осмысливается у Есенского неоднозначно, философски. Пытаясь разобраться в этом чувстве, лирический герой то искренне страдает от него («Одиночество»), то оптимистически верит в «эхо» своих песен («Песня и эхо»), то обнажает социальные корни одиночества — бездушное стяжательство, превращающее друзей во врагов («Жизни мрачной...», «Пока...»), то желает все же обманываться, оставляя маску на лице мнимого друга («Ты приговариваешь...»). В стихотворении «Вы, заснеженные гряды...» Есенский подхватывает гвездославовский мотив спасительного единения с природой (звучащий, впрочем, и у Краско — «Сегодня»).

Таким образом, в предвоенном творчестве Я. Есенского тема одиночества также неразрывно связана с мотивами его преодоления. Недоверчивый, ироничный взгляд на жизнь препятствовал неоромантическим мечтаниям о духовном единении с национальным целым, но Есенский все же находит свой выход: вначале — в ярких мгновениях любви (и здесь поэт перекликается с мастером словацкой любовной лирики, романтиком Андреем Сладковичем); затем появляется «заземленный» способ скрасить одиночество — в творчестве, непатетической привязанности к родине, дружеских отношениях, в философском признании неизбежных реалий жизни.

Тема одиночества, столь актуальная в литературе рубежа XIX—XX вв., пронизывает, как мы видим, произведения ведущих словацких поэтов того времени: Гвездослава, Краско, Есенского. Поэты рубежа веков, при несовпадении их индивидуальных поэтик, творчески опирались на традиции национального романтизма, для которого подчеркнутый разрыв личности с ее окружением нехарактерен. Одиночество, отъединенность от людей могли быть поняты авторами как драматическое стечение обстоятельств (Гвездослав) или трагическая неизбежность (поколение, утверждавшееся в начале века), но не культивировались как самоценные. Напротив, словацкие поэты так или иначе пытались разомкнуть этот круг, даже когда он казался фатально неразрывным, с помощью образного слова, стремились найти путь к человеческому сообществу.

Примечания

¹ L. Štúr. O poézii slovanskej. Bratislava, 1987, s. 45.

² J. Král'. Poézia. Bratislava, 1976, s. 353—354.

³ P. O. Hviezdoslav. Zbrané spisy básnické. Bratislava, 1973, zv. 2, s. 138. — Далее цитаты даются по этому изданию, страницы указаны в скобках.

⁴ В. Я. Брюсов. Избранное. М., 1983, с. 27.

⁵ I. Krasko. Dielo. Bratislava, 1980, s. 73. Далее цитаты по этому изданию.

⁶ S. Šmaťák. Vývin a tvar Kraskovej lyriky. Bratislava, 1976, s. 42.

⁷ M. Čáfrík. Jesenského básnické juvenílie // Litteraria III. Bratislava, 1960, s. 98—99.

⁸ J. Jesenský. Vybrané spisy. Bratislava, 1977, zv. 1, s. 99. Далее цитаты по этому изданию. Стихотворный перевод наш. — Н. III.

В. В. Николаенко

**Человек и сверхчеловек
в произведениях
Пенчо Славейкова**

Культура каждой эпохи образует некоторое единство, более глубокое, нежели деление на школы и художественные направления. Такой «стиль эпохи» объединяет в едином культурном пространстве Горького, Бунина, Белого, Есенина, Мандельштама и Хлебникова, сколь бы ни были различны их художественные, общественные и мировоззренческие установки.

Стиль эпохи во многом определяется ее «властителями дум», теми ключевыми фигурами, мимо которых невозможно пройти, не испытав притяжения или отталкивания, т. е. так или иначе не изменившись. Для рубежа XIX–XX вв. одной из таких фигур несомненно является Ф. Ницше, и в этом болгарская культура совпадает с русской. Стиль и интонация Ницше, его этика и эстетика, темы и образы его сочинений так или иначе, напрямую или опосредованно проникают в поэзию и прозу Пенчо Славейкова и Яворова, Елин Пелина и Йовкова, Л. Стоянова и Лилиева. Главным пропагандистом творчества Ницше в Болгарии был Пенчо Славейков.

В биографии одного из своих многочисленных двойников, Олафа ван Гелдерна, Славейков писал: «Хозяев немецких гостиниц он и до сих пор вспоминает с искренней симпатией. Трех из них особенно: одного эллина, одного иудея и одного шваба... Во всем, что касается его умственного развития и уяснения им своей задачи как писателя, он очень много задолжал им всем, особенно швабу...» (Имеются в виду Гете, Гейне и Ницше)¹. Очень многое в представлениях Славейкова о культуре объясняется пристальным чтением сочинений Ницше: его неприязнь к филологам («Мы, филологи»), его концепция театра («Рождение трагедии...»; «Рихард Вагнер в Байрете»). Название его сборника «На Острове блаженных» восходит к одному из фрагментов второй части «Заратустры». К сожалению, все эти вопросы, а также роль Славейкова в распространении ницшеанства в Болгарии останутся за рамками данной статьи². Славейков видел в Ницше не философа, а поэта, и искал у него не столько идей, сколько образов. «Ницшеанцем» он себя не считал (к большой радости позднейших филологов). К тому же само существование «ницшеанства» проблематично: «Плохо отплачивает тот учителю, кто навсегда остается только учеником. И почему не хотите вы оцепить венок мой?...

Вы говорите, что верите в Заратустру? Но что толку в Заратустре! Вы — верующие в меня, но что толку во всех верующих!

Вы еще не искали себя, когда нашли меня. Так поступают все верующие, потому-то всякая вера так мало значит.

Теперь я велю вам потерять меня и найти себя; и только когда вы все отречетесь от меня, я вернусь к вам» (пер. Ю. Антоновского и К. Свасьяна) ³.

Сам ницшевский стиль мышления противился попыткам сделать из ницшеанства «систему», которой можно «следовать». Поэтому-то столь непохожи друг на друга мыслители, испытавшие влияние Ницше: Франк и Вяч. Иванов, Хайдеггер и Шестов, Штейнер и Ф. Ф. Зелинский, Гадамер и нацистский официозный философ А. Боймлер. Понятия и самый смысл учения Ницше воспринимались подчас весьма неожиданным образом. Вот несколько примеров из русской культуры: человека, называвшего себя Антихристом, философа, которого прот. А. Мень считал одним из немногих последовательных атеистов ⁴, признают своим учителем деятели русского религиозного ренессанса ⁵. Гибридом сверхчеловека и «лишнего человека» явился Санин ⁶, а из его же скрещивания с «благородным разбойником» получился Челкаш.

Ницше дал философии не стройную систему взглядов, а скорее новый ракурс в рассмотрении ключевых философских вопросов и с новой системой ценностей, важнейшей из которых объявляется свобода. В сознании же эпохи имя Ницше ассоциировалось с некоторым набором понятий (дионисийство, сверхчеловек, вечное возвращение, переоценка ценностей, воля к власти) при очень неопределенной связи между ними.

Для Пенчо Славейкова главным из этих понятий, по его собственному признанию, был «сверхчеловек»: «В жизни Ницше, в жизни его души сверхчеловек есть своего рода *Wiederkunftidee*, вокруг которой его душа кружилась с рождения и до смерти» ⁷. Образ сверхчеловека был для Славейкова главной заслугой Ницше не потому, что таково единственно возможное прочтение Ницше, а потому, что сам Славейков настойчиво искал идеал, достойный того, чтобы к нему стремилось человечество. Гете, равно любимый и Славейковым, и Ницше, заметил: «Каждая вещь, достигшая совершенства в своем роде, должна тем самым выйти за пределы своего рода; она должна стать чем-то другим, несводимым к прежнему» ⁸.

Понятие «сверхчеловек» в творчестве Ницше допускает различные истолкования. Несколько огрубляя, можно выделить три трактовки этого понятия, существовавшие в литературе начала века, каждой из которых можно найти основания в текстах самого Ницше:

1) «Исторический» сверхчеловек — «отдельные представители высшего человеческого типа, встречающиеся в прошлые времена» ⁹. Ницше

называет имена Александра Великого, Цезаря, Августа, Карла Великого, Чезаре Борджиа и Наполеона.

2) «Идеальный» сверхчеловек — новый тип человека, который должен появиться в результате напряженной духовной работы целых поколений.

3) «Биологический» сверхчеловек — новая раса, которую должно породить человечество путем совершенствования и строгого отбора.

Последнее толкование сам Пенчо Славейков отводит в своей статье 1910 года «Заратустра»: «Многие рассматривают сверхчеловека как крайний вывод из теории Дарвина о развитии видов. Больше непонимание трудно себе представить. Ницше сам разъяснил, что сверхчеловек не вид, а «тип» человека, который превозмог сам себя и возвысился нравственно». Славейкову видится в Заратустре «не „человек-завершение“ развития видов, а „человек-начало“, провожатый на пути в будущее, сверхчеловек в моральном, а не в биологическом смысле».

Понятие «исторического» сверхчеловека Славейкову ближе, но в его представлении это не торжествующий завоеватель, а художник, остающийся верным своему предназначению, несмотря на испытания, посланные ему Роком. Соответственно, Славейков выстраивает другой ряд: Микельанджело, Бетховен, Гете, Ленау, Шелли — и Ницше. Среди воинов же его привлекает скорее не победитель, а побежденный, не сломленный поражением: ср. в сборнике «Эпические песни» цикл «Повстанцы» («Харамии»), стихотворения «После Старозагорского боя» и «Царь Самуил».

Для Ницше путь к сверхчеловеку начинается с освобождения от обшепринятых понятий о добре и зле и, прежде всего, от понятия Бога как универсального мерила:

«Умерли все боги; теперь мы хотим, чтобы жил сверхчеловек» — такова должна быть в великий полдень наша последняя воля! —

Так говорил Заратустра»¹¹.

Именно искание духовной свободы обусловило неистовый богоборческий пафос сочинений Ницше. «Когда он, скажем, ругает христианский „монотонотеизм“ и изощряется в кегельбанно-атеистическом остроумии, зашибая насмерть пустых истуканов, когда он возвещает «смерть Бога» и «восхождение нигилизма», только топорный и крайне немзыкальный слух не расслышит здесь полифонии смыслового бумеранга (так в тексте. — В. Н.), как бы некой семантики с двойным дном, где само отрицание неожиданно совращает к новому и небывалому приятию...»¹².

В отличие от Ницше Славейков вовсе не спешит выяснять отношения с Господом, парадоксальным образом совмещая христианское свободо-

мыслие, пантеизм и «уроки чистого афеизма». Славейков согласен признать Бога — Творца этого прекрасного мира, он согласен признать Христа одним из Великих Учителей человечества (наряду с Сократом и, пожалуй, самим Ницше) — но не более¹³. «Историческое» христианство, Церковь, безусловно отвергается. К «полифонии смыслового бумеранга» он остается глух по той простой причине, что для него — в отличие от Ницше — вопрос о Боге есть нечто второстепенное. Поэтому же не производит на него особого впечатления и яростное кощунство «Заратустры» и последующих книг Ницше. «Вера в Бога» для Славейкова лишь одна из вещей, предназначенных для того, чтобы «превратить человека в стадное животное, отвлечь его от земли и вознести за ее пределы, за пределы человека — к Богу», и которое Ницше «разбивает кулаком собственной души». Рядом с верою названы еще скромность, милосердие, равенство, благочестие — добродетели, и в самом деле вызывавшие ярость Заратустры.

Славейков (в полном согласии с Ницше) считает, что главное для человека — вырваться из паутины банальных представлений, мнимых добродетелей, служащих для убаюкивания совести, в некое свободное пространство, в разреженный горный воздух свободы. Вырваться, чтобы в одиночестве выполнять подлинное предназначение человека — творчество. Славейков пишет о задаче, возложенной на сверхчеловека: «да будет он звеном между Началом и Концом, да довершит он недоконченное усталым Творцом...»¹⁴. Конфликт между сверхчеловеком и Богом снимается: гордыня и своеволие (говоря христианским языком) сверхчеловека оказываются лишь исполнением предназначенного. «Видимо, только во грехе рождается правда. Наш певец (имеется в виду еще один двойник Славейкова — Бойко Раздяла. — В. Н.) не раз отрекался от Бога, насмехаясь над Его именем и Его бородой, — пока наконец незадолго до своей кончины не упал перед Ним на колени и не взмолился о прощении»¹⁵.

Противопоставление творчества и обыденности, вечного и временно-го — главная тема для Славейкова и чрезвычайно важная для Ницше. У Ницше, отвергающего всякую метафизику, все вечное должно воплотиться в сверхчеловеке, который причастен вечности благодаря Вечному возвращению. Только сверхчеловек будет способен вынести мысль о вечном возвращении, потому что только он способен любить жизнь как таковую, и только он способен прожить такую жизнь, которая будет достойна вечного повторения. «Человек» для Ницше звучит совсем не гордо: «Что такое обезьяна в отношении человека? Посмешище или мучи-

тельный позор. И тем же самым должен быть человек для сверхчеловека: посмешищем или мучительным позором». Лучшее, что можно делать сейчас, — уготовить путь сверхчеловеку, и всякий, кто не приближает его появление, просто жвачное животное. «В человеке важно то, что он мост, а не цель: в человеке можно любить только то, что он переход и гибель»¹⁶. Гибель — единственно достойный человека удел, а счастье — удел толпы (Славейков не так часто упоминает о сверхчеловеке, предпочитая понятия «человек» и «стадо»). Человек должен принимать смерть спокойно и гордо, ибо она — часть жизни, а надежда на бессмертие в ином мире недостойна человека — это хула на земную жизнь. Жизнь и смерть человека-творца (прочих Славейков за людей не считает) должны быть войной сознания против человеческой глупости. «Воины Сознания гибнут, как капли, долбящие камень. Другие, бодрые и свежие, идут вслед за ними. И какая радость жизни светится в их взорах, в их речах!.. Они приговорены к смерти и знают это, знают, что завтрашний день будет для них последним — и все же весь вечер до полуночи они танцуют с веселой царевной — жизнью, — и она принадлежит им»¹⁷.

«Творчество», однако, не следует понимать слишком буквально, это слово для Славейкова значит и любовь, и красоту, и подвиг. «Величие жизни заключено в ее несчастьи, и творит это величие чаще всего любовь». Счастливой любви не бывает (такую любовь Славейков называет «третьей», т. е. вдвойне ненастоящей — настоящей бывает только первая). Существует только первая — несчастная — любовь и скорбно-счастливые воспоминания о ней¹⁸.

Красота в представлении Славейкова — великая сила, но и великая опасность. Могушеству красоты он посвящает целую поэму «Фрина»:

*...Ще дойде ден, и той не е далеч,
вселената когато ще да знай
една богиня само — хубостта!
В живота на безсмъртие начало,
и в мъртвото емблема на живот; —
и земния живот на човека
ще бъде само нейно тържество,
в неизблемия неин храм: Наслада...¹⁹*

Но красота рождает любовь, а все, достойные названия человека, принадлежат к роду Азров, для которых «...неразлучна смерть с любовью».

* * *

Творчество Ницше осмысляется Славейковым как часть той самой романтической традиции, которой Ницше стремился себя противопоставить (см., напр., его «Опыт самокритики»). Это вовсе не недоразумение: ранний («вагнерианский») и поздний (начиная с «Заратустры» и отчасти «Веселой науки») Ницше дает к этому достаточно оснований. А на сочинения, где этот «Дон-Кихот, не переставая быть собою (ибо перестать быть собою выше его сил) становится воинствующим... позитивистом»²⁰, Славейков либо просто не обращает внимания (напомним, что Ницше для него художник, а не философ, поэтому он не считает себя обязанным учитывать генезис и взаимосвязь его идей), либо рассматривает их — тоже не без оснований — как форму романтического бунта. Поэтому его герои — даже сверхчеловек в «Гимнах на смерть сверхчеловека» — больше похожи на персонажей Байрона или Лермонтова, чем на Заратустру.

Но вслед за Ницше Славейков помещает своих героев в историю подъема человечества к вершинам духа, в историю борьбы со всем глупым, косным и отжившим. Историческая перспектива, идея прогресса — главное, что Славейков взял именно у Ницше (поэтому прогресс у него совсем не похож на тот, о котором писали Конт, Гегель или Маркс). Во имя этой идеи он отбрасывает, как противоречащее ей, учение (или миф?) о Вечном возвращении или полностью его переосмысляет²¹.

Духовный аристократизм Ницше, его понимание культуры как пути в будущее, идеал полной духовной свободы и его опыт противостояния «воинству Голиафа» — толпе, — все эти открытия Ницше во многом определили не только творчество Пенчо Славейкова, но и мировоззрение целого круга литераторов, вошедших в литературу на рубеже столетий и составивших круг журнала «Мисъл».

Примечания

¹ Пенчо Славейков. Събрани съчинения. София, 1958, т. 1, с. 176—177. Отметим странную ошибку Ст. Каролева: «швабом» он считает Фолькельта (Ст. Каролев. Жрецьт-воин. София, 1981, т. 1, с. 89). «Швабом» (с большой буквы) Славейков не-

однократно называл именно Ницше, да и все творчество Славейкова свидетельствует, что только этот Шваб в его глазах был равен этим Эллину и Иудею.

² Последний вопрос подробно рассмотрен в книге: *П. Русев*. Ницшеанство в България. София, 1972, с. 32—57.

³ *Фр. Ницше*. Сочинения в двух томах. М., 1990, т. 2, с. 56.

⁴ Прот. А. Мень. Истоки религии. Брюссель, 1981, с. 14—15: «Одним из немногих атеистов, рискнувших довести свое богоотрицание действительно до логического конца, был Фридрих Ницше.

„Бог умер!“ — восклицал он и лихорадочно спешил изгнать из жизни людей все, что о Нем напоминает. Бог умер, и, следовательно, Вселенная — не более, чем игра слепых стихий. Небо пусто, мир пуст, все повторяется в бесконечном течении времени. Смысла нет, цели нет, нет ничего, что имело бы цену. И как смешны поэтому притязания человека на величие! Он вышел из небытия и уйдет туда же вместе со своей жалкой цивилизацией и планетой. Естественно, что Ницше отверг все нравственные принципы христианства, ибо закон властительницы-природы — это торжество сильнейшего... Большинство атеистов отшатывались от мрачной картины обесцененного бытия и прибегали к тому, что Ницше называл „тенью Бога“... (Сам Ницше в конце концов не устоял и попытался найти прибежище в идее сверхчеловека)». К. Свасьян, напротив, считает Ницше своего рода бескомпромиссным протестантом, защищавшим учение Христа от всего христианства во главе с апостолом Павлом (см. ниже).

⁵ «Зимой 1901—2 гг. мне случайно попала в руки книга Ницше „Так говорил Заратустра“. Я был потрясен — не учением Ницше, — а атмосферой глубины духовной жизни, духовного борения, которой веяло от этой книги. С этого момента я почувствовал реальность духа, реальность глубины в собственной душе — и без каких-либо особых решений моя внутренняя судьба определилась. Я стал... идеалистом-метафизиком, носителем некоего духовного опыта, открывшего доступ незримой внутренней реальности бытия...» (С. Франк. Сочинения. М., 1990, с. 561).

⁶ Ср. в стихотворении Дон Аминадо «Прологомены»:

...Санин:
— Мне, говорит, странен,
Такой взгляд на вещи!
А сам глядит зловеще
И сразу — на жен и дев,
От Ницше осатанев.

О посмертных судьбах наследия Ницше см. также: К. Свасьян. Фридрих Ницше: мученик познания // *Ф. Ницше*. Сочинения в двух томах. М., 1990, т. 1, с. 34—46.

⁷ *П. Славейков*. Събрани съчинения, Чужди литературы. София, 1940, т. 8, с. 12. Ср., например, книгу Л. Шестова «Добро в учении графа Толстого и Ницше»: «На этом кончается у Ницше философия и начинается «проповедь». Начинается оглавление и возвеличение своей личности, разделение людей на высших и низших,

достойных и недостойных, — словом, то же, что было и до Ницше... О добре не говорится, его место занял Uebertensch, но роль Uebertensch'a — не новая... Нужно оправдать как-нибудь себя, нужно забыть прошлое, нужно спастись, избавиться от страшных вопросов, на которые нет настоящих ответов» (*Л. Шестов. Добро в учении графа Толстого и Ницше. Paris: YMKA-PRESS, 1971, с. 200*). Здесь понятию сверхчеловека отводится служебная роль, а смысл философии Ницше сводится к формуле «Добро не есть Бог».

⁸ J. W. Goethe. Wahlverwandschaften, II, Kap. XI. Ср. о Гете и Ницше: Ch. Andler, Nietzsche, sa vie et sa pensée; v. I, Les précurseurs de Nietzsche. Paris, 1920, p. 36.

⁹ Г. Файгингер. Ницше как философ. СПб, 1911, с. 48.

¹⁰ П. Славейков. Собрани съчинения..., 1940, т. 8, с. 19.

¹¹ Ф. Ницше. Сочинения..., т. 2, с. 57.

¹² К. Свасьян. Фридрих Ницше..., с. 30. Несомненно, что отрицание Бога у Ницше проистекает из настойчивого взыскания Бога. Ср. у Л. Шестова: «Для того, кто внимательно изучал Ницше, не может быть сомнения, что его нападки направлены не на христианство, не на Евангелие, а на так распространенные повсюду общие места о Христовом учении, которые от всех — и от самого Ницше — застилают смысл и свет правды» (*Л. Шестов. Добро в учении графа Толстого..., с. 196—197*).

¹³ Христос для него «бледнолицый Назарянин, лишь на кресте очнувшийся от своих мечтаний». (П. Славейков. Собрани съчинения. София, 1940, т. 5, с. 135). Свою конфессиональную индифферентность Славейков подчеркивает в «Гимнах на смерть сверхчеловека» — «симфонии для одного баса с берегов Ганга (по-видимому, Будда. — В. Н.), двух баритонов из Палестины (Моисей и Христос. — В. Н.), одного тенора из храма Аполлона в Дельфах (вероятно, Сократ — по ассоциации с „gnōti seauton“ и оракулом, назвавшим его „мудрейшим“) и одного дисканта с самой высокой вершины Старой Планины — горы Заратустры». «Дискант» — видимо, Славейков, но возможен и косвенный намек на Ницше, славянским корням которого Славейков придавал большое значение. Тогда Стара Планина — символ славянства вообще. Эта симфония исполняется в софийском храме св. Георгия, который был «сперва языческим капищем, потом христианским храмом, затем мечетью, а теперь не освящен, но служит для христианских богослужений» (П. Славейков. Собрани съчинения..., 1958, т. 2, с. 146, 150).

¹⁴ П. Славейков. Собрани съчинения..., 1940, т. 7, с. 18.

¹⁵ П. Славейков. Собрани съчинения..., 1958, т. 2, с. 146.

¹⁶ Ф. Ницше. Сочинения..., т. 2, с. 8—9.

¹⁷ П. Славейков. Собрани съчинения..., 1958, т. 2, с. 142—143. Отметим здесь важный для Славейкова и совершенно чуждый Ницше мотив «Vita nostra brevis est — gaudeamus igitur» (ср. ниже цитату из «Фрины»).

¹⁸ Там же, с. 145.

¹⁹ Там же, т. 1, с. 205. Перевод: «Настанет день, и он уже недалек, / когда Вселенная будет знать / только одну богиню — Красоту! / Она — начало бессмертия в

жизни / и эмблема жизни в мертвом; / и земная жизнь человека / будет только торжеством в ее честь / в ее неизблемом храме — Наслаждении».

²⁰ К. Свасьян. Фридрих Ницше..., с. 18.

²¹ «Сверхчеловек... должен завершить недовыработанное усталым Творцом и слиться с Ним... чтобы обновить Его силы для нового начала, и так во веки веков и в нескончание века». (П. Славейков. Собрание сочинений..., 1958, т. 2, с. 146—147).

А. А. Гугнин

Концепция личности в серболужицком модерне

Якуб Лоренц-Залеский (1874–1939), крупнейший верхнелужицкий прозаик первой половины XX века, начинал свой творческий путь в русле позднего национального возрождения, которое в Сербской Лужице выразилось в расколе национально-патриотической идеи на два течения: «старо-сербы» ориентировались на достижения политических и экономических свобод в условиях развивающегося капитализма, «младосербы», к которым примкнул Я. Лоренц-Залеский, стремясь сохранить этническую целостность серболужичан, апеллировали к крестьянской общине и пытались воспрепятствовать проникновению капиталистических отношений в Сербскую Лужицу. В 1892 г. Я. Лоренц-Залеский опубликовал цикл патриотических охотничьих рассказов, а затем историческую повесть «Лужицкие богатыри» (1900). Разочарованный развитием общественных событий, он на два десятилетия уходит из литературной жизни, работая лесником и лесным инспектором за пределами обеих Лужич. Революционный подъем в Германии в 1918–1919 гг. пробуждает в писателе надежды на возможность нового национального возрождения. В 1920 г. Лоренц-Залеский возвращается на родину, возобновляя активную писательскую и общественную деятельность. Он становится председателем в восстановленном в 1923 г. Союзе серболужицких писателей, одним из основателей и председателем Сербской народной партии (с 1924 г.) и одним из инициаторов создания Лужицкого народного совета (1925–1934), выступавшего с требованиями национального равноправия лужицких сербов с немцами. Активно участвовал Лоренц-Залеский и в международных акциях по защите национальных меньшинств, непосредственно соприкасаясь в этой сфере с деятельностью писателя-антифашиста Яна Скалы.

Важнейшее произведение Я. Лоренца-Залеского — роман «Остров забытых. Роман ищущей лужицкой души», был написан в 1918–1924 гг., впервые опубликован в 1931 г., переиздавался в 1955 и 1983 гг. Особое положение этого романа в серболужицкой литературе XX века подчеркивалось и писателями и литературоведами. Так, ровесник Я. Лоренца, писатель Ота Вичаз, считавший «Остров забытых» «самой прекрасной книгой, когда-либо созданной на серболужицком языке», в письме автору романа в 1933 г. назвал «Остров забытых» «книгой за семью печатями», имея в виду

зашифрованность и труднодоступность содержания романа даже для достаточно искушенного читателя¹. Л. Хайнец в предисловии ко второму изданию романа в 1955 г. отметила в нем смешение «элементов наивного стиля с поздне-буржуазными (читай — модернистскими. — А. Г.) стилевыми элементами, в серболужицкой прозе до того не встречавшимися»². В то же время чех Владимир Змешкал (1902—1966) совершенно справедливо констатировал в своем предисловии к первому изданию «Острова забытых», что этот роман является «отражением мыслей и чувств многих серболужицких народных патриотов»³.

Предисловие Л. Хайнец и изданная в 1962 г. работа Юрия Млынка «Якуб Лоренц-Залеский» отмечены печатью вульгарного социологизма, характерного для литературоведения ГДР 1950—1960 гг. Вульгарный социологизм мог предложить лишь один способ прочтения «Острова забытых», который ясно сформулировал Юрий Млынк: «Начав с мелкобуржуазной ограниченности, которая так часто уводила его (Я. Лоренца-Залеского. — А. Г.) мысли в направлении идеализма и христианской мистики, он закончил революционным опознанием мира»⁴. Разумеется, такая формула не давала и не могла дать ключа к прочтению сложного романа.

Настоящее открытие «Острова забытых» и первые попытки его адекватного литературоведческого прочтения относятся уже к 1980-м гг. — после выхода третьего издания романа с предисловием талантливого серболужицкого писателя Бенедикта Дырлиха. Необходимо упомянуть по крайней мере две статьи, написанные с разных методологических позиций, но позволяющие — каждая по-своему — заглянуть в многоярусный и трудноуловимый мир романа Я. Лоренца-Залеского. Первая из них — это опубликованная в 1986 г. статья серболужицкого литературоведа Яна Малинка «Остров забытых — попытка интерпретации», где автор провозглашает имманентный анализ текста романа как самодостаточный и единственный ключ к его пониманию. И все же внимательный анализ текста романа позволил автору сделать множество тонких наблюдений, сделать убедительные выводы о его художественном своеобразии.

Возьмем, к примеру, интерпретацию названия романа, которую дает Ян Малинк. Понятие «край забытых» (Богом) встречается уже в Библии (88 псалом); страна блаженных (Элизиум) есть в греческой мифологии. В романе Я. Лоренца-Залеского образы «острова забытых» и «рая забытых» варьируются. Понятие «острова» как места между земным и небесным бытием встречается в представлениях католической теологии, а также в тяготеющей к мистицизму линии идеалистической филосо-

фии — от Плотина до Рудольфа Штайнера (1861–1925), произведения которых Я. Лоренц-Залеский знал. Ян Малинк указывает также на связь названия романа — «Остров забытых» — с названием и сюжетом картины швейцарского художника Арнольда Бёклина (1827–1901) «Остров мертвых» (различные варианты картины создавались с 1880 г. по 1896 г.). Бёклин считается предшественником немецкого символизма. На картине изображен небольшой скалистый остров, на котором есть признаки прежней жизни в виде вписанных в скалы строений с окнами. Но краски сгущены и положены так символически зловеще, что и без названия картины можно было бы догадаться, что остров — мертвый. На переднем плане — вода и лодка, на которой размещены три человеческие фигуры, и, судя по положению весел в руках одного из сидящих, лодка отплывает от мертвого острова...

Я не берусь до конца интерпретировать картину Бёклина, но то, что Я. Лоренц-Залеский ее знал и по-своему использовал в романе, представляется несомненным. Среди вариантов интерпретации начала романа мне кажется возможным и такой: автобиографический герой (я или Лоренц-Залеский; Залеский — псевдоним, то есть живущий за лесами) в положении безысходного отчаяния покидает «остров мертвых», чтобы плыть на «остров забытых» — понятие, в дальнейшем получающее в романе самую различную расшифровку (край, где живут сербо-лужичане; «рай забытых»; Элизиум и т. д.). Многие реальные приметы того места, от которого герой начинает свой исход (поездку, путешествие) напоминают «Остров мертвых» Бёклина: два окна; лестница, по которой герой спускается к воде; наконец, *čolmik* (челн), в котором он отправляется в свое путешествие. Момент сходства экспозиции романа с картиной Бёклина остался не замеченным исследователями, но это сходство значительно углубляет символику романа: «остров мертвых» и «остров забытых» зеркально отражают друг друга — их связывает не только герой, переплывающий за год и шесть дней с одного острова на другой, но и проблемы, вообще встающие перед человеком, пытающимся найти свое место в божественном мироздании. (Роман написан человеком глубоко верующим.)

Согласно интерпретации Яна Малинка, основной конфликт романа определяется полем напряжения между тремя величинами: «Я» (ищущий свою идентичность главный герой романа Якуб Залеский), «Бог» (отдаленная, независимая и истолковываемая в трансцендентальном плане величина) и «Сербство» (находящееся под угрозой уничтожения своего национального бытия). Духовному созреванию «Я» во время пре-

бывания на «Острове забытых» способствуют встречи со Смертницей (олицетворяющей Мудрость, Любовь и Смерть) и с представителями серболужицкой духовности (М. Далиборский, М. Горник, М. Андрицкий и др.). Поиски героя приводят к постепенной интеграции в его душе трех вышеуказанных величин: герой избирает себе путь духоборца, решившего отдать все свои силы спасению национального этноса⁵.

И все же это — лишь самая приблизительная канва трактовки содержания романа. Большинство образов произведения — гораздо многозначительнее. Так, Смертница не только олицетворяет мудрость, любовь и смерть, не только «проводница» героя к «острову забытых», но герой узнает в ней свою бывшую возлюбленную и жену, она же на некоторое время принимает на себя роль лужицкой Беатриче, указывающей своему поэту пути и смертельные опасности на «острове забытых». Но еще больше моментов, роднящих Смертницу с женскими персонажами серболужицкой мифологии и фольклора.

На этих важных обстоятельствах заостряет внимание последний из известных мне исследователей этого романа Вальтер Кошмаль в статье «Серболужицкий модерн», опирающийся в своем анализе на теорию «первичных» и «вторичных» «стилевых формаций», имеющую своих приверженцев в разных национальных теориях литературы. Если первичные стилиевые формации (классицизм, реализм) предполагают непосредственную связь между знаком и обозначаемой действительностью, то вторичные стилиевые формации (барокко, романтизм) противостоят им в формах эстетического очуждения объективного мира. Анализируя с этой точки зрения «Остров забытых», Вальтер Кошмаль находит в нем множество признаков вторичной стилиевой формации, что заставляет его ставить вопрос о Якубе Лоренце-Залеском как основоположнике модерна в сербо-лужицкой литературе. Но, с другой стороны, исследователь вынужден постоянно отмечать в романе множество эпизодов с явными признаками первичной стилиевой формации и таким образом вопрос о степени «модернизма» романа приходится оставлять открытым.

В европейских литературах В. Кошмаль находит лишь один пример романной — условно говоря — структуры для сравнения с «Островом забытых» — это «Четыре симфонии» Андрея Белого («Северная симфония», 1900; «Драматическая симфония»; «Возврат»; «Кубок метелей»). Правда, высказав эту мысль, автор никак ее дальше не развивает — ни в плане обнаружения действительного родства, ни в плане выяснения существенных различий этих произведений⁶. Я тоже не буду сейчас на этой проблеме останавливаться. Пр процитирую лишь фразу из предисло-

вия А. Белого к четвертой «симфонии», которая даст мне возможность хотя бы пунктиром обрисовать тот ключ, которым, на мой взгляд, можно отомкнуть пока все еще «скрытые за семью печатами» (Ота Вичаз) входные двери к загадкам структуры этого романа. «Недоумеваю, — писал А. Белый, — есть ли предлагаемая симфония художественное произведение или документ состояния сознания современной души, может быть, любопытный для будущего психолога?..».

Обратим внимание на формулировку «состояние сознания современной души» и сравним ее с подзаголовком романа Я. Лоренца-Залеского «Роман ищущей лужицкой души». Душа, личность автора в данном случае и есть ключ к роману, позволяющий сделать некоторые новые шаги по пути его адекватного прочтения. При прочтении романа именно через «душу» лирического героя (во многом идентичного с автором) снимаются все противоречия отдельных эпизодов и структуры романа в целом, которые пока еще не разрешены или даже не поставлены в имеющихся исследованиях этого романа. Противоречия эти кроются прежде всего в многочисленных вариациях и трактовках одних и тех же образов и предметов, казалось бы, совершенно исключаящих друг друга. Например, приближение героя к «Острову забытых» означает одновременно и «смерть» и «блаженство», вступление на многотрудную стезю борьбы и одновременно вступление в Элизий и даже в рай и т. д. Совершенно очевидно, что автор «Острова забытых» полностью разрывает с традицией европейского автобиографически-психологического романа. В традиционном европейском «романе воспитания» (вспомним хотя бы «Вильгельма Мейстера» Гёте) личность и характер героя формируются в столкновениях с реальной действительностью. В «Острове забытых» действительность столь явственно пропущена сквозь призму «души», что, кажется, отходит на второй план; эпизоды и сюжетные ходы словно бы вызываются к жизни позывами «души», попытками ее самоопределения. «Душа» автобиографического героя организует романную действительность, произвольно формирует ее, вызывая к жизни необходимые ей конфликты — и эпизоды. Причем все эпизоды и возникающие конфликты — при всей видимости их реальности — носят метафорический характер и могут быть истолкованы в различных плоскостях.

Таким образом во всех эпизодах «романа ищущей лужицкой души» необходимо сразу же видеть по крайней мере два яруса или уровня: уровень отражения реальной действительности, которая только и могла сформировать ищущую и мятущуюся в поисках выхода из жизненного тупика душу писателя, и уровень условно говоря мифологически-эстети-

ческий, на котором разворачиваются многочисленные варианты поисков духовно-практического выхода из того же тупика, поисков, где автор в произвольной последовательности привлекает на помощь или на помеху своему герою всю доступную ему историю духовных исканий человечества. Анализ и первого и второго уровней неизбежно должен быть взаимодополняемым, а, следовательно, ни имманентный анализ, предлагаемый Я. Малинком, ни анализ с точки зрения теории стилевых формаций, предлагаемый Вальтером Кошмалем, не могут привести к окончательной разгадке структуры этого таинственного романа. Каким образом, например, с помощью имманентного или стиливого анализа можно раскрыть мистическую связь романа с биографией писателя? Роман, как уже указывалось, создавался в 1918–1924 гг. Я. Лоренц-Залеский, живший многие годы за пределами Лужицы, в 1920 г. возвратился на родину и активно включился в общественно-политическую борьбу — сначала за равноправие серболужичан с немцами, а затем — после прихода к власти национал-социалистов в 1933 г. — против фашистских попыток насильственной германизации славянского меньшинства в Германии. В 1938 г. он был арестован, замучен фашистами и умер при невыясненных обстоятельствах. Но предчувствия этой страшной смерти можно отчетливо вычитать уже в романе «Остров забытых», написанном за 15 лет до реальной смерти. Так «мистика» писателя в романе обернулась в самой жизни жуткой и доподлинной реальностью. Сама интонация романа проникнута трагизмом, тема смерти постоянно звучит и в плане личной судьбы героя и в плане опасности, грозно нависшей над всем серболужицким народом.

Каким же представляется сегодня место романа Я. Лоренца-Залеского «Остров забытых» в серболужицкой литературе XX века? Место это по-своему уникально, потому что рядом с этим романом в первой половине века поставить нечего — ни по глубине экзистенциального освоения проблемы жизни и смерти, ни по уровню философско-эстетического подхода, ни по оригинальности формы. И в то же время этот роман, безусловно, вписывается в обширную литературную традицию, как европейскую, так и серболужицкую. Что касается национальной серболужицкой литературы, то, как известно, характерной чертой ее было активное стремление способствовать сохранению национально-этнической целостности народа и укреплению его национального самосознания. К этой традиции Я. Лоренц-Залеский подключился уже в 1890-х гг., начиная с самых ранних своих произведений, насыщенных исторической проблематикой и обращенных к легендарным и историческим корням и

истокам. С другой стороны, нельзя не заметить, что серболужицкая литература развивалась в основном в реалистическом или национально-романтическом ключе. В этом смысле насыщенный символистской метафорикой и экзистенциальной проблематикой роман Я. Лоренц-Залеского, безусловно, прокладывал новые пути в серболужицкой литературе, пути, плодотворность которых явственно обнаружилась в серболужицкой литературе лишь с 1970-х гг. в творчестве Ю. Коха, А. Стаховой, Б. Дырлиха и ряда других современных писателей.

Примечания:

¹ Lětopis. D 1. Budyšin, 1986, s. 11.

² Serbska čitanka — Sorbisches Lesebuch. Leipzig, 1981, s. 407.

³ Цит. по: B. Dyrlich. Zawodne mysle // J. Lorenz-Salěški. Kupa sabytych. Roman serbskeje pytaceje duše. Budyšin, 1983, s. 20.

⁴ J. Mlynk. Jacub Lorenc-Zalěski. Budyšin, 1962, s. 133.

⁵ Lětopis. D. 1. Budyšin, 1986, s. 11—23.

⁶ Lětopis. D. 3. Budyšin, 1988, s. 51—55.

Н. В. Злыднева

Эффект «присутствия» в поэтике авангарда

Пространство авангардной поэтики образовано стяжением двух полюсов. Их можно было бы огрубленно обозначить как полюс утопически-умозрительного, макрокосмического, бесконечного и нерукотворного — с одной стороны, и полюс интимного и конкретного, полюс конечного и тварного, полюс человеческого начала — с другой стороны. В известном смысле эти полюса соответствуют глобальной оппозиции «аполлоническое / дионисийское» в русской культуре начала века, своеобразным образом преломившейся в художественной практике авангарда¹. Именно в авангарде напряженные поиски, связанные с идеей богочеловеческого, столь глубоко воспринятой культурой рубежа веков, достигли кульминационной точки и парадоксального разрешения: начало Человека и начало Бога оказались одновременно предельно разведенными и при этом сжатыми в один энергетический узел. На уровне авангардной поэтики этот традиционный для христианского мира парадокс, обостренный утопическим видением, обнаруживал себя в различных пластах организации художественной материи, где манифестировался общий принцип остраниния. Увидеть предмет «свежим» взглядом, отвлеченным от стереотипов традиции, и наделить его неожиданным новым значением, значило, с одной стороны, признать иноприродность тварного мира, обладающего бесконечностью смыслов, а с другой — выявить вещьность этого мира, его «артефактовую» природу, то есть сотворенность человеком, человеческой рукой.

Незримое человеческое присутствие в поэтике авангардной живописи проявляет себя в формах, позволяющих остранинно прочесть сам акт руко-творения. Одной из наиболее ярких форм такого рода является введение в живописное пространство фрагментов вербальных текстов, имитирующих рукописную запись. Рукописное, как руко-письмо, как рукой-писанное, дезавтоматизирует сам почерк художника как уникальное, конкретно-конечное, акцентирующее атомарный уровень мироздания. Впрочем, рукописное — это прежде всего часть более общих проблем, связанных с существованием надписи в авангардной живописи.

Случаи использования в живописи русского авангарда отдельных букв, слов и надписей чрезвычайно многочисленны. Достаточно вспом-

нить кубистические полотна К. Малевича, О. Розановой, Л. Поповой, неопрIMITив М. Ларионова и А. Шевченко, живопись Н. Гончаровой, В. Татлина, Н. Удальцовой и И. Пуни. Весь массив вербальных знаков и целых текстов в живописи авангарда можно свести к оппозиции рукописное / печатное. Последняя, в свою очередь, вбирает в себя ряд параллельных оппозиций: уникальное / тиражированное, случайное / закономерное, природное / культурное. Конечно, применительно к произведениям живописи данное распределение по оппозициям носит в значительной мере условный характер, так как и «рукописное», и «печатное» написаны художником от руки. Исключение составляют коллажи с фрагментами печатных (типографски печатных) текстов или отдельными буквами, но последние существуют в контексте всей вырезки, и потому несут иное значение. С другой стороны, их условность связана с тем, что, написанные от руки, эти надписи, слова и буквы опираются на коннотации в сфере печатного, то есть внеиндивидуализированного, текста, а именно — всего того рожденного массовой культурой визуального ряда, который, по замыслу художника, и должен быть заново воспринят зрителем посредством призмы нового искусства — городские вывески, газетные заголовки, и даже такие «тексты», как надписи на заборах.

Более того, условность этой оппозиции в контексте поэтики авангарда проистекает из неравновесности ее членов. В системе принципа остранения рукописное обладает отличной от печатного семантикой. В книжной цивилизации рукописное остранено уже в силу своей рукописности, то есть непечатности, и потому наделено как бы более мощным потенциалом остраненности, маркируя пределы книжности. Вот почему представляется допустимым и целесообразным изолированное рассмотрение категории «рукописного» как «уникального», «случайного», «природного», реализующего в рамках поэтики авангарда собственные специфические свойства (значения). В этом плане заслуживают внимания не только «рукописные» слова и тексты в живописи, но и рукописные книги. Имеются в виду так называемые футуристические книги с написанными от руки и литографически отпечатанными текстами: поэмы Хлебникова и Крученых «Игра в аду» (графика Н. Гончаровой) и «Мирскóнца» (О. Розанова), поэма Хлебникова 1913 г. «Утиное гнездышко дурных слов» (О. Розанова), поэма Крученых и Хлебникова «Тэ ли лэ» 1914 года (О. Розанова и В. Кульбин), «Заумная гнига» 1916 г. (О. Розанова, Крученых и Алягров) и другие.

Введение вербального текста как такового в живопись определяет установку авангарда на расширение семиотического пространства. Последнее — удел смены любой художественной парадигмы. На стыках формаций в истории искусства постоянно возникают граничные формы, одним из признаков граничности которых является наличие в пространстве живописи вербальных знаков. Таковы, например, «примитивные» портреты, возникшие в русской живописи на этапе перехода от поствизантийского канона к искусству нового времени в конце XVII — начале XVIII веков. Изображенные персонажи обильно снабжены здесь вербальными «комментариями». Широко использовались надписи и в тех видах изобразительного искусства, которые занимали граничную позицию в вертикальных стратах культуры. В русском искусстве к ним следует отнести лубок XVIII—XIX веков.

В архаизирующем неопримитивизме М. Ларионова и Н. Гончаровой лубок, как известно, играл видную роль. Генезис вербальных текстов в пространстве изобразительных форм в авангарде связан с переходом всей системы художественного (и научного) мышления в XX веке от континуального к дискретному типу³. Обращение к историческим формам примитива (лубку) есть лишь экспликация, внешнее обоснование потребности авангардной поэтики в такого рода переменах. Запись речи в форме фонетического алфавитного письма есть расчленение непрерывной картины мира миметического толка на дискретные фрагменты, формирующие концептуальные схемы прерывного пространства. Вместе с тем, ориентация на введение вербальных текстов в изобразительное поле по примеру лубочных картинок едва ли объясняет феномен распространенности именно рукописного типа графического представления надписи.

Очевидно, что рукописное — это не столько (и не только) знак дискретности, сколько (в рамках этой дискретности) визуализация речи как вещи. Обращение к докультурным пластам языковой материи, где слово-дело выступают в единстве архаического мышления⁴, образует основу неопримитивистского «вещизма» авангарда в его архаизирующих течениях⁵. Мифопоэтизм В. Хлебникова с его стремлением к «овеществлению» слова и «вербализации» вещи находится во взаимной корреляции с «вещностью» рукописного текста в живописи М. Ларионова и рукописных книгах Н. Гончаровой и О. Розановой.

Вещность рукописного опирается не только на рукописное как человеческое с точки зрения индивидуализированного начала, содержащегося в почерке человека отражающего случайное, мимолетное движение его души, равно как и постоянные характерологические при-

наки личности. Гораздо в большей мере вещьность рукописного определяется мифологическими структурами сознания, то есть древнейшими представлениями о роли руки в формировании архаической картины мира и их отголосками в современном мышлении. Согласно древнейшим воззрениям, рука есть символический аналог всего Космоса по признаку первотолчка, с точки зрения акта начальной воли его возникновения. С этим связано и то обстоятельство, что за пальцами (пальцем) в архаической традиции закреплена семантика, опять же относящаяся к сфере мифов о рождении, возникновении из небытия, организации Космоса, божественном плодородии и имеющим прямое отношение к «дионисийскому» кругу представлений⁶. Таким образом, рукописное как сотворенное рукой, в отличие от печатного как сотворенного машиной, понимается в авангарде как знак тела.

Тема телесного, то есть природного, низового, не просто противопоставлена культурному и «верхнему», но и отмечена особого рода эротизмом, зафиксированным в архаической традиции и воспринятого именно этой своей гранью в искусстве XX века. Эротизм рукотворного выступает как качество уникальности, как животворящее начало, как индивидуализированное творчество. Он противопоставлен урбанизированному, отчужденному машинному тексту как объекту, находящемуся не только за рамками творящего субъекта, но и враждебного ему. В известной мере, параллельно этим двум полюсам графической записи в живописи авангарда могут служить отмеченные немецким исследователем А. Ханзеном-Лёве два диаметрально различных типа архаизмов у Крученых и Хлебникова (дадаистическое негативное остранение у первого и творчески-созидательное, связанное с глубинным литературным «я» у второго)⁷.

Руко-письмо в значении «тела» попадает в ряд ассоциаций, связанных с карнавальным началом в авангарде. Акцентировка случайного, неустоявшегося есть экспликация игровой стихии, чреватой ритуальным обращением смыслов и переворачиванием иерархий. Знак рукописного как телесного, низового, природного (в противовес «культурному») явился важным элементом языка авангарда и всего круга представлений о карнавале, карнавализации быта и искусства русской культуры 1910–1920-х гг., столь блистательно спроецированных в глубь литературной истории М. Бахтиным. Дух эпатажа, игры определяет поведенческий модус полотен М. Ларионова, «заборные» надписи, введенные в его примитивистскую живопись. Веселая атмосфера скомошества передана в футуристических книгах «Игра в аду» и «Мирскон-

ца». Впрочем, идея эпатажа и клоунады содержится во многих вербальных текстах в живописи авангарда, имеющих целью осмыслить продукцию массовой культуры и городского фольклора в ключе поэтики острашения. Применительно к рукописному более существенной представляется идея, выраженная в декларации 1913 г. Хлебникова и Крученых, где говорится, что «страницы рукописи — это театральные подмостки, где слова, написанные рукой, — актеры, а смысл слов — их речь»⁸. Очевидно, театральность, заложенная в рукописании, обусловлена прежде всего импровизационностью почерка, согласно Хлебникову, настраивающего «душу читателя на одно и то же число колебаний» с душой писателя⁹.

Таким образом, для характеристики карнавального образа в рукописном наиболее значимой представляется категория «случайного», во многом определяющая поэтические установки авангарда. В этом смысле можно сказать, что рукописное в живописи соответствует осознанной опечатке в литературном тексте, то есть опечатке как приему. Удвоение момента случайного происходит в ситуации использования приема «опечатки» (=«описки») в футуристической книге, где «случайность» «ошибки» накладывается на «случайность» рукописьма (ср. описки-опечатки в произведении «Заумная гнига»).

Детерминированность рукописьма со стороны заложенных в нем глубинных мифопоэтических смыслов — с одной стороны, и индетерминированность свойственного ему начала случайности — с другой стороны, разными путями, но целенаправленно ведут в рамках поэтических установок авангардного мышления к дезавтоматизации живописного языка посредством введения визуального аналога «речи» в ткань изобразительности. В этом отношении рукописное в живописи, как бы ни трактовалось оно в собственно-живописном плане, лежит в ряду понятий, связанных с категорией фактуры в поэтике авангарда⁹.

Рукописное как фактурообразующее (имеется в виду языковая фактура живописи — не путать с традиционным искусствоведческим понятием «фактура» для обозначения характера рельефа красочной поверхности) и как дезавтоматизирующее в более общем смысле начало в известном отношении есть инверсия некоторых проявлений автоматизма (спонтанного, а не как приема) в работе писателей и поэтов в процессе создания рукописи. Имеются в виду бессознательные автоматические рисунки, делающиеся на полях черновиков. Дезавтоматизм рукописного в живописи авангарда является частью общей поэтической

системы. Что касается рисунков в рукописях, они не обладают установкой на художественность и могут служить лишь индикатором общих свойств мышления писателя. Бессознательные росчерки пера могут пролить свет на основы формирования зрительного образа в авангарде, лежащего в дописьменных слоях сознания художника (=писателя) и тем самым выявить некоторые закономерности возникновения рукописных текстов в пространстве самой живописи.

Известно, что рукописи многих мастеров слова пестрят рисунками на полях. Писатели и поэты русского авангарда в этом не исключение. Например, весьма значителен и ценен изобразительный опус Д. Хармса. Однако в аспекте нашей темы особенный интерес представляют рисунки в рукописях В. Хлебникова. Известно, что Хлебников был прекрасным рисовальщиком. Сохранились виртуозные зарисовки поэта, представляющие собой точно найденные портретные изображения его друзей и сестры. Все они имеют определенную изобразительную ценность с художественной точки зрения. Однако в данном случае нас интересует совсем другой класс изображений, художественной ценности не имеющий, а именно — речь пойдет об отвлеченных автоматизированных знаках на полях рукописей.

Механизм образования рисунков в рукописях во многом напоминает механизм сновидений. Рассуждая на тему связи между ранними зрительными образами, хранящимися в мозгу человека, и символикой бессознательного в сновидениях, Вяч. Вс. Иванов приводит следующее соображение: «...С точки зрения кибернетических сопоставлений мозга и вычислительной машины, все чаще используемых в современной семиотике, может представить значительный интерес сравнение сновидения с профилактикой машины. Как и мозг, машина не может быть выключена. Но время, свободное от решения настоящих задач, при работе на машине, используется для профилактики решения задач со снятыми ограничениями. Характер ограничений, снимаемых во сне, близок к типу ограничений, не играющих роли для символики бессознательного (как и для мифологического мышления)»¹⁰. Зарисовки на полях, автоматизированные проекции мыслительных операций «со снятыми ограничениями», соответствуют той части изобразительного пространства, которая семиотически определяется как периферия¹¹, и которая, вбирая в себя новые внетекстовые элементы, обнаруживает тенденцию к уплотнению своей среды с последующим включением их (этих новых элементов) в центральную часть текста. Под центральной частью текста в данном случае имеются в виду мыслительные операции, переданные в вербальном коде. Иными словами, зарисовки в рукописи поэта являются своего рода лабораториями мысли.

В рукописях Хлебникова наибольший интерес представляют отвлеченные зарисовки, сохраняющие некоторую связь с реальностью. Сюда входят фито- и зооморфные изображения, образы фантастических существ, а также полностью абстрактные символы и орнаменты. Среди последних имеется подкласс изображений, которые больше всего напоминают органические образования продольной формы, данные в поперечном разрезе. Поперечные срезы пространства — самая яркая отличительная черта бессознательных набросков Хлебникова. Они являются своего рода конструктами прерванной протяженности, концептуальными моделями трехмерных пространственных образов. Так, например, весьма интересно изображение человекоподобного существа с рыбьими хвостами — рисунок, воспроизведенный на обложке книги Б. Лёнквист¹². Здесь отчетливо проявилась множественность точек зрения поэтического мышления Хлебникова. Она состоит в сюрреалистическом сближении мотивов и цитат: полу-рыба, полу-человек, мифологический образ, но при этом в антропоморфной части имеется некоторое сходство с мотивами буддийских миниатюр, которые, как известно, Хлебникову были хорошо знакомы¹³.

Но особенно примечательна пространственная отрешенность этой фигуры, ее распластанность, пригвожденность к двумерной плоскости листа, что достигнуто не только посредством введения плоскостных орнаментальных фрагментов во внутренние части изображения, но и акцентированием вытянутых уголков формы, за которые фигура как бы припиlena к плоскости листа, подобно шкуре зверя, прибитой к стене.

Овеществление языка, поиски до-культурных слоев вербализации мысли, свойственные Хлебникову-поэту, в инверсированном виде соответствуют овеществлению языка как письменности в непримитивизме авангардных мастеров кисти, использующих в своей живописи рукописные вставки. Маркирующие «периферию» речи, концептуальные обозначения пространства в рукописях поэта и рукописные фрагменты в живописи, которые занимают позицию как бы периферии изобразительности (в структурном смысле), образуют по отношению друг к другу зеркально-симметричную пару в едином пространстве авангардной поэтики. То, что является предметом визуальной концептуализации на полях рукописи, стоит в оппозиции к аконцептуальному, чувственно-эмпирическому началу в рукописи вербальных вставок на изобразительном полотне. И там, и здесь присутствует человек: в первом случае как автор, дезавуирующий свое авторское «я» в бессознательных внехудожественных актах, и тем самым раскрывающим свое как бы филогенетическое до-авторское ядро, а во втором случае — как начало игры и импровизации, начало спонтанно-

личного, противоречащего концептуальным схемам живописной формы. В обоих случаях имеет место косвенное с а м о о б н а р у ж е н и е человеческого в поэтике авангарда и шире — в его духовном пространстве, и такое самообнаружение является уникальным свойством именно этой культуры.

Примечания:

¹ *Lena Szűárd*. Аполлон и Дионис (к вопросу о русской судьбе одной мифологемы) // *Umetnost riječi*. Zagreb, 1981, god. XXV. Književnost, avangarda, revolucija.

² См. книгу: *Е. Ф. Ковтун*. Русская футуристическая книга. М., 1989.

³ *И. М. Яглом*. Математика и культура // Информатика и культура. Новосибирск, 1990.

⁴ *В. Н. Топоров*. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.

⁵ *A. Hansen-Löve*. Predmet — stvar — bez-predmetnost — postvarenje // *Pojmovnik ruske avangarde*. Zagreb, 1990, v. 8, s. 9—56; *Х. Гюнтер*. Вещь // *Russian Literature*. Amsterdam, 1988, XXIV (II).

⁶ *В. Н. Топоров*. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983.

⁷ *A. Hansen-Löve*. Kručených vs. Chlebnikov. Zur Typologia zweier Programme im russischen Futurismus // *Avant Garde. Interdisciplinary and International Review*. Amsterdam, 1991, 5/6.

⁸ *В. Хлебников*. Стихи. М., 1924.

⁹ *A. Hansen-Löve*. «Фактура», «фактурность» // *Russian Literature*. Amsterdam, 1985, XVII—1.

¹⁰ *Вяч. Вс. Иванов*. Знаковая система бессознательного как семиотическая проблема // Бессознательное. Тбилиси, 1979, т. 3.

¹¹ *В. Н. Топоров*. Из позднейшей истории схемы мирового дерева // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973.

¹² *B. Lönnquist*. Xlebnikov and Carnival. Stockholm, 1979.

¹³ *Вяч. Вс. Иванов*. Структура стихотворения «Меня проносят на слоновых...» // Труды по знаковым системам. 3. Тарту, 1967.

А. В. Михайлов
Н. М. Филатова
Л. Н. Титова
В. И. Злыднев
Г. Д. Гачев
В. И. Шеремет

ЛИЧНОСТЬ И НАЦИЯ

Для нашего понимания подлинную трудность представляет следующее: сосуществуют культуры с весьма самобытным складом, со своеобразным развитием и его глубоко специфическими задатками; сосуществуя на самом тесном пространстве в условиях самого интенсивного культурного обмена эти культуры не утрачивают своего своеобразия. Этой трудности очень часто не замечают: многим представляется, что общие стороны культурного развития настолько преобладают над особыми и «частными», что тут не о чем и говорить — «частности» не более, чем мелкие нюансы общего развития, так что историку — прежде всего европейской культуры последних веков — не так уж и затруднительно подводить общие итоги, оценивая «вклад» каждой народной или национальной культуры в «общую» европейскую, а национальным культурам не остается ничего иного, как проходить все одними и теми же этапами своего, т. е. общего развития, которые историк (и историк культуры) для нее заранее уже исчислил и принял как должное. Однако такой историк попросту делает акцент на общем, — особое ему не столь интересно, он уже произвел свой выбор, а потому и не видит трудности, которая заключается именно в том, чтобы уметь видеть и уметь мыслить реальное соотношение некоторых общих тенденций культурного развития и самостоятельное, самобытное движение культур.

Вопреки тому, что нередко принято думать и что попросту принимается на веру, по привычке, такие понятия, как «мировая культура», «мировая литература», «европейская культура», лишены глубокого и очевидного смысла. Скорее, это расхожие слова из дипломатического лексикона и языка политической публицистики, где часто, по разным причинам, должное и почему-то удобное принимается за действительное. На самом же деле, если и соответствует что-либо подобным понятиям, то это такой смысл, который должен каждодневно складываться заново и заново оправдываться реальным взаимоотношением конкретных культур и их языков. Нет в культуре ничего, что бы сразу заявляло о себе, как о «мировом» или «европейском»; что было заведомо «мировым» или «европейским», и нет такого общего — мирового или европейского — резервуара, куда бы автоматически поступали все содержания культуры.

«Мировое» и «европейское» — это в лучшем случае известного рода сокращение, допустимое в необязательном языке (где само это «мировое» не делается специальной темой и не выступает как проблема), а в худшем случае вредная иллюзия, которая закрывает истории культуры как области знания подступ к своему же «материалу». Поверхностный коммерческий лоск чего-то вроде интернациональной культурной жизни не может же вставать в сознании исследователей на место реальности конкретных культур в их своеобразной полноте. Как раз такой области знания, как история культуры, и надлежит навести критику на подобные устоявшиеся в обыденной речи и в повседневном сознании представления и разобраться в том, как они устроены и что собою представляют на деле. Потому что фактически воздействий подобных нерелефлексированных понятий, как «мировая литература» или «европейская культура», на направленность исследований, на весь их дух и смысл чрезвычайно велика: общее принимается за реально данное, а конкретное то и дело выставляется за пределы исследования как слишком частное и «провинциальное».

Однако Европа начиналась с провинций и до сих пор продолжается как совокупность стран и «провинций» с соответствующей им настоящей «провинциальной» культурой. И до сих пор Европа, почти уже объединенная на Западе, живет не общей, а своей глубоко укорененной местной культурой — культурной жизнью каждой области, каждого города, деревень, местностей и т. п.

Очень полезно обратиться к истории культуры уже первой половины XIX в., чтобы убедиться в упорной своеобразности даже тех культур, которые, будучи связаны общностью языка, настаивают на своем даже в отношении самых изначальных, принципиальных своих устоев. Таковы, например, культура немецкая — в той мере, в какой она тяготеет к протестантизму северных и срединных ее областей, — и культура австрийская, прилегающая к южнонемецкой, предопределенная в известной мере католицизмом (но и его переработавшая в свои культурные формы) и находящаяся в зоне действия многих иных факторов (притом со временем меняющихся) и в иной культурной топографии со своими силовыми линиями. Эти культуры, несмотря на всю напряженность их взаимосвязей, противостоят друг другу, и непонимание, существовавшее между ними, заходило настолько далеко, что в сущности не было возможности вполне осознать все их культурное различие. Бывает так, что непонятное по ряду причин (по причине очевидной языковой близости, сходства жанров искусства, их функционирования и т. п.) не осознается прямо как таковое, а смешивается в сознании со «своим». Именно

отсюда и происходит иллюзия заведомой «общности» культуры — поверхностное культурное сознание акцентирует и обобщает сходное, внешне родственное.

Изучая австрийскую литературу первой половины XIX в., можно видеть, что австрийской культурой не усвоена психологизация личности, которая в Германии (но также и во Франции) совершалась в течение нескольких поколений, чтобы к началу XIX в. достигнуть максимальной субъективизации и индивидуализации личности и ее понимания. В связи с этим австрийской культуре остаются совершенно чужды и нигилистические кризисы рубежа XVIII—XIX веков и все, что стояло за ними: «я», личность, как они разумеются тут, в Австрии, далеко не склонны остро переживать свою кризисность, потому что и не переживают кризиса; они не чувствуют искушения мыслить свое существование как замкнутое в себе, не притязают на то, чтобы творить мир изнутри себя самого, сомневаться в существовании материального мира или объявлять его созданием своего духа и пр. Зато «я» осознает себя внутри заданной иерархии мира, ее элементом (нельзя даже сказать — элементом «органическим», поскольку и понятие органического идет для того времени совсем из иной культуры, по-новому осмыслившей и жизнь, и развитие): положение «я» в мире может быть сложным и «проблемным», однако не подвергается сомнению то, что это положение «в мире», устроенном и положенном без участия моего «я» с его возможными внутренними проблемами. Такому «я» весьма чуждо и понимание своей внутренней жизни как «переживания», т. е. как психологического континуума, обладающего самоценностью и вызывающего первостепенное внимание к себе, поскольку «переживание» выступает (так в Германии) как самое первое и определяющее отношение человека к миру.

Очень часто все то, чего нет в такой-то национальной культуре, истолковывают как то, чего «еще нет» в ней, и тогда такую культуру рассматривают как отсталую — ссылаясь при этом на так называемое «неравномерное развитие культур». Между тем это последнее понятие уже исходит из предпосылки общих для всех (народов, стран, регионов и т. д.) закономерностей развития и тем самым, на наш взгляд, делает совершенно неправомерные допущения, которые еще только следует подтвердить. Такие допущения — их здесь по меньшей мере два — и наличие общих закономерностей развития, и наличие развития (т. е. то, что культурную историю допустимо и правомочно осмысливать именно как «развитие», — о чем сейчас не будем говорить). Исток таких допущений — социологические, или, точнее, вульгарно-социологические схемы

истории, некритически принимаемые на веру в течение десятилетий; в свою очередь исток этих схем — левозэкстремистские течения еще 1830–1840-х гг., ориентированные на «передовые», т. е. наиболее развитые капиталистические страны Европы — Англию, Францию, — что имело последствием пренебрежительное отношение к местным и «провинциальным» культурам Австрии и Германии, вообще к местным очагам культуры и к любой культурной «укоренелости» (прямые практические последствия всего этого налицо).

«Я», весьма просто вписывающее себя в заданный строй мира с его иерархией, — это не «отсталость», а смысловой элемент австрийской культуры. Вероятно, это так или иначе свойственно, — с нюансами — всему австрийскому ареалу первой половины и середины XIX в. Рассматривая творчество классика австрийской литературы Адальберта Штифтера (1805–1868), видишь глубокий его интерес к личности и ее проблемам, однако это интерес не исключительный, — не меньший интерес к «вещи», которая не случайно выступает как своего рода философско-поэтический термин внутри ткани самого же литературного произведения и этим продолжает осмысление «вещи» в австрийской философии того времени. А интересуясь личностью, писатель отнюдь не сводит ее на психологический процесс или континуум в душе героя (по крайней мере, здесь ее меньше, чем, например, у Л. Толстого, психологическая проницательность которого нередко идет теми путями, которые были ближе тенденциям немецкой культуры, если уместны здесь сравнения). В связи с этим очень интересно наблюдать, как писатель усваивает уроки немецкой культуры и тут же внутренне, может быть, не замечая этого, размежевывается с ними: Штифтер перенимает идею романа развития, возникшую в немецкой литературе (развитие здесь автоматически понимается и расшифровывается как развитие личности и в ее самооценности, даже и в самооценности далеко не исключительной личности), однако здесь сразу же проявляется парадокс — парадокс взаимного непонимания культур. У Штифтера литературный персонаж достигает своего места в жизни, постепнно и последовательно вписываясь в нее и учась лучше понимать себя, между тем как в немецком романе воспитания персонаж в процессе своего самообразования, скорее, теряется в многозначности жизни, а его внутренние обретения, скорее, чисто негативны, — постигая себя, герой узнает, что в нем и нет ничего особенного.

Однако немецкий роман воспитания принадлежит несколько более раннему этапу немецкой истории культуры, нежели австрийский отклик на этот жанр: последовательному, но и не затрудненному, не затруднен-

ному, но и несколько экспериментальному; здесь — отвлекающемуся от жизненного смятения и многоголосия вписыванию персонажа в жизнь, в ее заведомый и должный порядок в немецкой культуре (не в литературе, в первую очередь!) соответствует самоутверждению личности как своего внутреннего мира, нечто подобное «Прелюдам» Листа, героическое самоутверждение, при котором «я» настолько занимает внимание, что вытесняет, собственно говоря, мир. Можно даже предположить, что язык музыки оказался куда лучше приспособленным к передаче установившегося в XIX в. немецкого уразумения личности, чем литература, чем поэзия. Музыка явственно берет на себя внутреннее самовыдвижение мира личности, процесс переживания, континуум душевных движений, с которыми может отождествить себя.

В этом отношении крайне интересно сопоставлять с Рихардом Вагнером Антона Брукнера, которого современники напрасно записывали в вагнеровский «лагерь», зная о преклонении, какое австрийский композитор испытывал перед Вагнером. Действительно, Брукнер в некоторых отношениях ориентировался на Вагнера, на его репертуар, на его оркестр, на его приемы симфонического развития, однако результат несомненно был существенно иным, поскольку, с другой стороны, Брукнер был заведомо ориентирован иным постижением личности, тем самым, какое лежало в основании и творчества Штифтера: человек — элемент бытийного устройства мира, место в нем, а его душевный мир — это отнюдь не тот же сосредотачивающий на себе все внимание континуум внутреннего движения. Отсюда совсем иная динамика движения, — исключаяющая вполне соответствующую континууму душевного вагнеровскую «бесконечную мелодию», — и в связи с этим нелитературное и несюжетное мышление музыки, между тем как у Вагнера (как и у Листа) сюжет призван оправдывать непрерывность углубляющегося в себя движения. Различий тут больше, чем сходств, скорее внешних, и тут можно зримо обнаружить, как культуры в лице своих выдающихся представителей всякий раз смотрят на свои начала — принципы и предпосылки, — будучи неразрывно сопряжены с ними.

Н. М. Филатова

**Образ «естественного состояния»
человечества
в творчестве К. Бродзиньского**

В культуре Нового времени образ «естественного состояния», понимаемого как первобытное, соответствующее «сущности» человека состояние человечества, являлся важной составной частью исторического сознания. «Естественное состояние», по словам Ежи Шацкого, было одним из видов утопии времени, одним из воплощений мифа о «золотом веке»¹. Еще в античности представление о «золотом веке» связывалось с жизнью свободных людей на лоне природы и в полном согласии с природой. Мыслители XVII–XVIII вв. (Г. Гроций, Дж. Локк, Ж. Ж. Руссо), выступавшие в защиту «естественных прав» человека, тщательно разрабатывали свои версии «естественного состояния», выдвигали свои концепции, позволявшие им связать идеал общественного устройства с природными свойствами человеческой натуры. В XVIII в. идея «естественного состояния» была воспринята и польской литературой. В конце этого столетия в Польше уже велись дискуссии о различных аспектах жизни людей в данном состоянии.

Эпоха Просвещения нашла в «естественном состоянии» свой идеал — идеал человеческой личности, отношений между людьми, между человеком и природой. «Естественное состояние» было противопоставлено состоянию «общественному»; «естественный человек», сохранивший свои первозданные черты, — человеку современному. Однако, в контексте различных исторических, философских, эстетических концепций понятие «естественного состояния», органически входившее в лексикон той эпохи, трактовалось по-разному. Одной из его моделей было представление о социальном хаосе, который предшествует и противостоит гражданскому обществу. Такая интерпретация была наполнена правовым смыслом и тесно связана с теорией «естественного права»; в этом случае «естественное состояние» полностью отождествлялось с «дикостью». Другая модель, обязанная своим возникновением и популярностью Ж. Ж. Руссо, акцентировала антропологические, нравственно-эстетические аспекты «естественного состояния». В «естественном состоянии» видели прежде всего образ жизни «естественного человека», противопоставленный цивилизации как деструкции.

Произведения Руссо оказали наибольшее влияние на распространение образа «естественного состояния» в европейской культуре. Его версия «естественного состояния» сохранила свою привлекательность и для романтиков и во многом воздействовала на формирование романтического созна-

ния. Концепция Руссо давала возможность сознательно оперировать абстракцией, идеальной моделью, а не локализованным во времени и пространстве описанием жизни первобытных людей, настраивала на поэтизацию «естественного состояния», апеллировала не к разуму, а к чувствам и воображению.

Именно в таком ключе рассматривал данное понятие польский историк литературы, поэт и критик Казимеж Бродзиньский (1791–1835). Творчество Бродзиньского, своей статьей «О классическом и романтическом» (1818) инспирировавшего знаменательный для польской культуры первой половины XIX в. спор романтиков с классиками, несло на себе отпечаток «переходности» от Просвещения к романтизму. Значительное влияние на него оказали идеи И. Г. Гердера, Ф. Шиллера, братьев Шлегелей. Под воздействием Шиллера и Гердера, а также Жан-Поля, сложилось и представление Бродзиньского о «естественном состоянии».

Концепции «естественного состояния» Шиллер придал форму историософского тезиса. В «Письмах об эстетическом воспитании» он обратил внимание на само появление идеи «естественного состояния», расценив этот факт как переломный момент в процессе нравственного развития человека. Человек, полагал Шиллер, создав образ «естественного состояния» и стремясь к нему, как бы начинает жизнь сначала².

Для Бродзиньского «естественное состояние» — это также, в первую очередь, идеальный образ, который существует в чувствах и смутных воспоминаниях человека. Предметом размышлений писателя является не первобытная эпоха как таковая, а настроения, навеянные образами далеких и безвозвратно ушедших времен. Во многом повторяя мысли Шиллера, высказанные им в статье «О наивной и сентиментальной поэзии», Бродзиньский приходит к оригинальным выводам о сущности классического и романтического³. При этом понятие «естественное состояние» служит ему для описания романтического чувства. «Тоска по естественному состоянию», в представлении Бродзиньского, это «врожденное чувство», которое «внушила нам сама природа» и которое характерно для «всех народов и эпох». В современную же эпоху тоска эта усугубляется тем, что просветительская философия притупила религиозные переживания, а успехи наук ограничили свободу воображения. «У всех народов, — пишет Бродзиньский, — сохранились воспоминания о свободной жизни в естественном состоянии, до того как они образовали значительные общества, объединились в один народ и расширили свой край. ... Что для преклонного возраста воспоминания о беззаботной молодости, то для нас сейчас воспоминания о первоначальной эпохе человечества. Ведь эти полные тайн воспоминания, которые мо-

гут являться только поэтически, словно унося нас в отчий дом прародителей, — романтические для нас»⁴. Подобные чувства Бродзиньский называет «первой романтичностью», истоки которой, по его мнению, лежат не столько в духе того времени, сколько в состоянии современной эпохи.

«Естественное состояние» интересует Бродзиньского прежде всего как источник вдохновения поэтов, ибо все представления о нем могут черпаться лишь из поэзии. Однако перенестись и пренести читателей в это «блаженное состояние невинности и покоя» может лишь тот, кто сам максимально близок к природе, кто способен на какое-то время ощутить себя «аркадским пастухом», то есть «естественным человеком». Поэтому чем дальше уходит человек «от простоты и натуры, тем ошибочнее его представление о естественном состоянии, о золотом веке»⁵.

Образ «естественного состояния» становится для Бродзиньского образом романтической эпохи, а точнее, эпохи, в которую «романтически уносится чувство каждого». Период «естественного состояния», или «самая далекая древность», «начало рода человеческого», — не единственная такая эпоха. Ведь, как пишет Бродзиньский, «все, что в прошлом напоминает невинность, свободу, пылкость золотых, патриархальных рыцарских веков, где в поступках видно воодушевление, а не расчет, в красоте — простота, а не искусство, производит на нас романтическое впечатление»⁶. Романтические чувства у каждого гражданина должны пробуждать также более поздний период истории — эпоха основания его государства, первых «рыцарей» — героев его страны, а у каждого христианина — еще и эпоха первоначально-го христианства, как «время нравственного возрождения». Все эти эпохи объединяет и делает «романтическими» для потомков общий духовный идеал, основанный на ценностях «естественного состояния»: «юной фантазии народов», «господстве чувств и самоотверженности».

Само «естественное состояние» Казимеж Бродзиньский представляет себе следующим образом. Это свободная жизнь, «патриархальная» (образ из Библии), «пастушеская» (образ Аркадии из древнегреческих идиллий) и «рыцарская» (героические образы Гомера, Оссиана). Люди в «естественном состоянии» добродетельны, не ведая о том («добродетель не имеет названия, но живет повсюду»), близки к природе настолько, что органически сливаются с ней. «Естественное состояние» всегда ассоциируется у Бродзиньского с детством, юностью человечества, поскольку, по его словам, «все в природе похоже». (Во времена Бродзиньского еще было популярно сравнивать исторические эпохи с этапами жизни человека.)

Традиционно «естественное состояние» определялось Бродзиньским как «состояние невинности». Как отмечал Э. Кассирер, идея «естественного со-

стояния» изначально имела много общего с библейским учением о невинности и грехопадении первых людей. Представление о «блаженном состоянии человека» явно строилось по образцу библейского «незнания добра и зла»⁷. Так, и Бродзинский писал о «невинности благодаря неведению». Интересно, что образ «естественного состояния» у него вообще тесно переплетается с ветхозаветными образами. «Естественное состояние», в изображении Бродзинского, это «начало рода человеческого, когда в детском сознании так явно проявлялась забота всеобщего Отца»⁸. Лучшее, считает писатель, прекраснейшее и вернейшее представление о нем дает «еврейская поэзия», иначе говоря, Библия. Переняв этот обобщенный образ еврейской поэзии от Гердера, рассматривавшего ветхозаветные тексты как литературное произведение, Бродзинский трактует страницы библейской истории — рассказы о первом человеке на земле, о первых праведных семействах, израильских патриархах и избранном Богом народе — как одно из поэтических воплощений образа «детства человечества».

Важнейшей характеристикой «естественного состояния» являлась «простота». «Простота» означала отсутствие всего искусственного, наносного, привнесенного цивилизацией. Она, по мнению Бродзинского, была свойственна образу жизни, отношениям между людьми («патриархальная простота»), ею отличались мысли и чувства первых людей («человек выражался просто и был ближе сам к себе»). Простота жизни порождала гармонию, делала «естественного человека» счастливым, — используя популярное определение Жан-Поля, Бродзинский называет эту гармонию «счастьем в ограничении».

Характерно, что в произведениях Бродзинского те эпохи мировой истории и народы, которые воплощают для него образцы нравственных начал, наделены рассмотренными выше атрибутами «естественного состояния». Так, находя идеал прошлого в античности, Бродзинский описывает древних греков как народ, олицетворяющий «юность мира», подчеркивает, что их искусство «переживало еще пору невинности». По его словам, это народ, который «и не остался в дикости, и натуру свою не притупил цивилизацией». Такими Бродзинский видит греков в «патриархальные и рыцарские времена Гомера». Писатель утверждает, что современному человеку порой трудно бывает понять «ограничение» их «простой жизни», «только натуральные потребности и чувства»⁹.

В глазах Бродзинского культурное, художественное наследие тех народов, которые, благодаря особым национальным свойствам, были некогда «ближе всего к естественному состоянию», представляет наибольшую ценность. Особенно ощутимо образ «естественного состояния» при-

сутствует в его сознании, когда он обращается к славянской, и прежде всего, польской истории. Развивая идею Гердера о своеобразии славянского характера и исторической миссии славянства, Бродзинский находит у древних славян достоинства, которые приближают их к образцам «золотого века». Славяне, по Бродзинскому, «созданы для невинной патриархальной жизни», «больше всего любят мир, земледелие и свободу», а у славянских поэтов «природа и человек всегда слиты воедино». Славянские народы, утверждает писатель, до сих пор живут «ближе к природе», они более других расположены к «простоте нравов». При этом именно польская история наиболее ярко демонстрирует подобные славянские добродетели. Исконная черта поляков, как народа земледельческого, а значит «дольше других сохраняющего чистоту нравов, простоту и любовь к родной земле», — «патриархальность», которая напоминает «образы давних патриархальных времен». Примеров тому в польской истории Бродзинский находит множество. Так, в частности, избрание на польский престол земледельца должно, по его мнению, свидетельствовать о «милой патриархальной простоте народа»¹⁰.

Польский национальный характер в интерпретации Бродзинского близок к воплощению нравственного идеала «естественного состояния», а значит, поляки, по убеждению писателя, способны создать самый верный и вдохновенный образ этого состояния. Так Бродзинский связывает идею «естественного состояния» с проблемой национального духа и национальной поэзии. Идиллию — поэтический жанр, воспевающий чувства людей, живущих мирной, добродетельной жизнью в состоянии, близком к «естественному», — он считает наиболее подходящей славянам, а в особенности «сельскому» польскому народу. Польские идиллии, называемые «селянками», Бродзинский рассматривает как оригинальный и подлинно национальный вид поэзии. Возводя идиллию в ранг коронного жанра польской поэзии, он призывает черпать образы «золотого века» и «счастья в ограничении» в современных картинах народного быта.

Творчество Казимежа Бродзинского являет пример романтической интерпретации идеи «естественного состояния». На этом примере видно, как образ, присутствовавший в сознании человека эпохи Просвещения, трансформируясь, мог служить выработке новых представлений. Толкуемое в духе Руссо понятие «естественного состояния» человечества сыграло важную роль в создании польским писателем начала XIX в. концепции романтической литературы и наложило отпечаток на характерное для его времени видение национального польского и славянского прошлого.

Примечания

- ¹ *Е. Шацкий*. Утопия и традиция. М., 1990, с. 83—86.
- ² См.: *B. Baczo*. Rousseau. Samotność i wspólnota. Warszawa, 1964, s. 132.
- ³ См.: *M. Adamiak, E. Klin, M. Posor*. Recepcja literatury niemieckiej u Kazimierza Brodzińskiego. Wrocław, 1979, s. 37.
- ⁴ *K. Brodziński*. Pisma estetyczno-krytyczne. Wrocław, 1964, t. 1, s. 15—16.
- ⁵ Ibidem, s. 251.
- ⁶ Ibidem, s. 14.
- ⁷ *E. Cassirer*. The question of Jean Jacques Rousseau. New Haven and London, 1989, p. 77—78.
- ⁸ *K. Brodziński*. Pisma estetyczno-krytyczne..., s. 17.
- ⁹ Ibidem, s. 202.
- ¹⁰ Ibidem, s. 39, 211—212.

Л. Н. Титова

**Человек Нового времени
в чешской литературе
1830—1840-х годов**

Общественно-политическая обстановка, сложившаяся в Чешских землях на вершинном этапе Национального возрождения — в эпоху становления нации и национальной культуры, определяла не только судьбу литературы и искусства, склад всей отечественной культуры. Решался вопрос о принципиальном ее развитии, о формировании модели человека Нового времени.

Этому способствовали многие факторы: ускоренный процесс социальных перемен, бурное развитие, которое получает в Чехии «патриотическое» движение, наложившее отпечаток на все области культурной жизни страны, немецкое окружение, в котором разворачивался процесс становления отечественной культуры, интерес к национальной идентификации. Прошлое остается лишь фоном. Все более пристальное внимание обращается к настоящему — к поведению, поступкам, принципам, идеалам человека Нового времени.

В первой половине XIX в. значительно возрастает вес городской культуры с присущими ей атрибутами общественной жизни. Теперь для формирования нравственного идеала человека-гражданина все более широко используются школа, книги, периодическая печать на родном языке.

Перемены в стиле жизни, культуре поднимают значение отдельной личности. Человек выходит на арену более активного и богатого социального творчества. И в литературе, и в искусстве отмечается глубокий интерес к личности и ее проблемам, чуткая реакция на те изменения, которые претерпевает индивид. С этим непосредственно связана и более высокая степень участия поэта, прозаика, драматурга, художника в жизни человека. Его индивидуальная и общественная жизнь становится важным объектом художественного творчества.

Осознание высшей ценности каждой индивидуальности обусловило несколько скептическое отношение человека Нового времени к традиционным критериям и нормам жизни. «Нашей эпохе совершенство формы ни к чему, — пишет К. Сабина в 1835 г. — Мы в поэзии ищем чувства, питаемого сознанием недостатков человеческого бытия. Чувство же при этом волшебным образом поможет достижению идеалов»¹. Опытный и чуткий критик констатирует зыбкость старых, привычных основ и принципов.

Объективные условия общественного развития чешского общества привели к формированию идеала творческой личности, отличающейся высоким чувством долга и ответственности перед народом, рационалистическим мировоззрением. Цели, преследуемые таким человеком, должны были совпадать с историческими потребностями народа, целями и задачами чешской нации. Литература и искусство «обязаны» были создать и представить на суд (скорее на одобрение) читателя, зрителя идеальный персонаж, образец для подражания. Такой «заказ» был выполнен, получив воплощение в образе «*vlastence*» («патриота»).

Спецификой чешского культурного развития явилось наличие в 30—40-е гг. XIX в. двух позиций по отношению к человеку Нового времени, двух аспектов, определяющих тип личности и ее поведение, двух концепций, кажущихся на первый взгляд непримиримыми.

Первая, рожденная «служить потребностям народа» (Й. К. Тыл), воспринимает человека как часть национального коллектива. Это и есть «*vlastenec*» — наиболее отчетливый в литературе рассматриваемого периода человек нового склада ума и души, активно работающий во имя сплочения национального общества. «Заданный» тип личности был реализован в прозе, драматургии («картинки из жизни») Й. К. Тыла, юморесках, «декламованках» Фр. Я. Рубеша, поэзии Фр. М. Клацела, ряде новелл К. Сабины. Представлен он также в портретах Ант. Махека, скульптурных композициях В. Леви и других произведениях.

Итак, положительный герой был создан в духе представлений чешской интеллигенции о человеке и его общественной практике. В нем детально оттенены патриотическое воодушевление, жизненная и творческая активность. Он готов на самопожертвование и самоотречение во имя национального дела. Благополучие, слава и величие нации стоят выше индивидуальной судьбы. Счастье нации — смысл всего его существования. «Образцом» нового человека нередко предстают носители духовной культуры — музыкант, художник, актер, поэт. Таковы герои «патриотических повестей» Й. К. Тыла «Через пять лет», «Жених без невесты», «Комедианты» и др. И на чужбине они стремятся прославить Чехию, искусство своей страны. Как правило, эти герои наделены неоспоримым благородством, бесстрашием в достижении цели.

Это идеал, воплощающий понимание автором патриотического служения народу и родине. Отсюда известный схематизм этих образов, недостаточная индивидуализация персонажей «патриотических повестей» и «драматических картин из жизни», надуманный конфликт: герои ставят-ся в ситуации, которые помогают продемонстрировать лучшие черты их

характера. Свой талант эти художники возлагают на алтарь служения родине: «Наше творчество, наш труд не стоил бы ветхой декорации, если бы мы стремились лишь к собственной выгоде. Будь прокляты эти узколобые эгоисты! Меня крепко привязывает к жизни великое святое искусство. С каким наслаждением каждой клеточкой, каждой частицей тела я растворился бы в своем народе»². Воспитывать человека-гражданина обязана и поэзия.

*Доколь же нам слушать напевы о том,
что ели вчера вы, что пили.
Где новая песня — страстный призыв,
чтоб родину чехи любили? —*

вопрошает Й. К. Тыл («Певцам», 1836)³.

Что же касается упоминаемых ранее «декламованок» — специфического жанра чешской поэзии этого времени⁴, то поскольку их основная цель — способствовать сплочению национального коллектива, привлекать к активной общественной жизни широкие слои населения, их герой, как правило, — «vlastenec». Что это значит? Прежде всего, считают авторы «декламованок», говорить по-чешски, воспевать красоту родной земли, ее славное прошлое.

*«Виелу», «Кветы» он читает,
барышень он приглашает
на прогулки, чешский бал,
в Жофин и Вацлавский зал»⁵.*

Вот эталон поведения нового человека, принадлежащего к тому «мирку, из которого были исключены все другие слои чешского общества»⁶. Не только автор этих слов Якуб Малы, но и другие современники рисуют нам тогдашних патриотов как членов некоей масонской ложи со своими строгими правилами. Здесь имели значение и манера поведения, и имя (в частности, присоединение второго имени, так называемого «патриотического», манифестирующего любовь к родине, доброту, мужество: Властимил, Чехомил, Бодромил и пр.)⁷, покрой и цвет одежды (красное и белое, соответствующее символам: красная роза и белая лилия, ведь они — «цветы небесные, цвета отчизны нашей»⁸). Это также штрихи портрета нового человека, каким он был в представлении чешских будителей.

«Vlastenec» продолжил свое историческое существование в последующие периоды чешской культуры, явившись предшественником гражданского героя Яна Неруды, Витезслава Галека и других «шестидесятников». В конце 40-х гг. XIX в. меняется смысловое значение слова «vlastenec». Этот термин (его антоним — «ospalec», человек общественно-пассивный, «соня») постепенно приобретает значение «болтун», «краснобай», «ура-патриот». Рождается и новый термин — «vlastenčení» («патриотизирование»), изначально несущий отрицательный смысл.

Итак, «vlastenec» — это один тип личности, наиболее ярко в рассматриваемый период представленный в литературе. Но не единственный. К середине 30-х гг. все яростнее выступает в произведениях чешских прозаиков, поэтов и драматургов также другой, именуемый тогдашней критикой «rozervanec». Это рефлектирующая личность, раздираемая внутренними противоречиями, осознающая несовершенство окружающей действительности, пытающаяся сбросить его узы, поправшая его законы. Дух для него всегда выше материального мира («Мир души торжествует победу над внешним миром», — Гегель). В отличие от «vlastence» ему открыта новая жизнь, иное назначение. Эти персонажи, как правило, не показаны в процессе осознания общества и самих себя в этом обществе, своего места в нем, как герои Тыла, Рубеша и других авторов.

Наиболее полное воплощение этот тип личности получил в поэзии, прозе и драматургии К. Г. Махи. Подчеркивая, что Маха внес большой вклад в развитие самого художественного мышления, С. В. Никольский пишет: «Он открыл для отечественной литературы неповторимую человеческую индивидуальность, утвердил личностное начало, личную инициативу художника в качестве главного познавательно-творческого принципа»⁹. Герой Махи жаждет свободы, деятельного, самостоятельного проявления в жизни. В то же время он скептически размышляет о судьбах человеческого разума в этом «неразумном» мире. Ощущение скоротечности бытия, осознание непрочности и хрупкости всего в жизни, границ возможностей разума — характерные черты «rozervance». Философская тема жизни и смерти, духа и материи, смысла человеческого бытия, намеченная в лирической прозе К. Г. Махи («Маринка»), получила развитие в поэме «Май», ярко отразившей рождение человека Нового времени с его исторически обусловленной безысходностью. Именно поэтому полемика с литературой «пессимистической», не служившей в данный момент потребностям народа, не способной позитивным примером, патриотическим воодушевлением воспитывать читателя, содействовать формированию национального коллектива, сосредоточилась вокруг «Мая».

Основной недостаток поэмы, по мнению Й. К. Тыла, в том, что «арфа поэта звучит не по-чешски». «Зачем же у нас, — вопрошает критик, — когда... перед нами открывается прекрасное будущее, когда необходимо воспитывать народ — а ведь перед поэтом открыт весь мир..., человек молодой и богато одаренный должен писать о казни... Нам, как никому другому, необходимо, чтобы рождающаяся поэзия приобрела национальный характер»¹⁰.

По сути дела те же требования, но более резко, высказывает другой критик — Я. Сл. Томичек. «Если пан Маха захочет в следующем томе сочинений преподнести нам второе издание своих мечтаний, своего сна, он может быть уверен, что мы постараемся разбудить его. Мы проспали двести лет, и он не имеет права убаюкивать нас вновь...»¹¹.

Итак, две позиции, два взгляда на человека Нового времени: «народно-воспитательная» и «личностная», внутренне свободная. Если для сторонников первой человек — прежде всего часть национального коллектива, призванный работать на его благо, то для Махи и его последователей — это личность, яркая и своеобразная. В первом — культура служит воспитанию нации, а уже потом — индивиду. Во втором — отношения человека и культуры трактуются в духе свободы творца, художника, самооценности искусства.

Было бы упрощением утверждать, что в одном случае это модель личности, вырабатываемая в системе Просвещения, а в другом — в системе романтизма. Картина здесь, безусловно, более сложная, чем представляется на первый взгляд, требующая всестороннего и глубокого анализа «переходного» этапа, переживаемого чешской художественной культурой в 20–40-е гг. XIX в., одной из характерных черт которого стал так называемый «стилевой синкретизм».

Границы между кратко охарактеризованными позициями хотя и довольно четкие, но преодолимые: «Обе позиции, — писал чешский литературовед М. Качер, — взаимно исключают друг друга, но обе служат одинаково. И при этом всегда вместе. Переживая и отражая одно и то же противоречие, которое каждый из них (Тыл и Маха) не в силах разрешить, один выбирает позитивную, другой — негативную сторону...»¹².

Подтверждением этого в определенной степени служит проза К. Сабины 30–40-х гг. XIX в. («Могильщик», «Месь»). Рядом черт его герои сходны с миром К. Махи («манера чувствовать», мотивы поведения, обрисовка характеров), в то же время они во многом соотносимы с героями новелл и пьес Й. К. Тыла, поэтическими образами Фр. Я. Рубеша, В. Б. Небеского и других (отражение местного колорита, духа времени).

Характер литературного творчества на вершинном этапе национального возрождения, несомненно, был обусловлен сосуществованием обеих позиций. В своем развитии они находились в непрерывном взаимодействии, проникались, с одной стороны, развивающейся национальной идеологией, с другой, идеями гуманизма, верой в собственные силы, в мощь человеческого духа.

Рассмотренные модели личности и ее поведения представляют собой не частность «малой», «провинциальной» культуры, не второстепенный нюанс общего развития. Они внесли достаточно ощутимый вклад в европейскую культуру XIX столетия и заслуживают пристального внимания при исследовании позднейшей чешской литературы и искусства. Без этого «нюанса» не будет понята и правильно оценена деятельность «шестидесятников», «поколения Национального театра», творчество представителей авангарда, воспринявшего многое из художественной практики и теории тех, кто стоял у истоков чешской национальной культуры

Примечания

¹ Květy, 1835, s. 378.

² J. K. Tyl. Po pěti letech // Spisy J. K. Tyla. Praha, 1968, sv. 3, s. 433.

³ J. K. Tyl. Zpěvcům // M. Otruba, M. Kačer, Tvůrčí cesta J. K. Tyla. Praha, 1961, s. 105.

⁴ См. подробнее: Л. Н. Тумова. Чешская культура первой половины XIX в. М., 1991, с. 153—166.

⁵ Květy, 1844, č. 28, s. 112.

⁶ J. Malý. Vzpomínky a úvahy starého vlastence. Praha, 1872, s. 59—60.

⁷ См. подробнее: VI. Macura. Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ. Praha, 1983, s. 141—142.

⁸ Fr. J. V. Kamenický. Lilie a růže. Praha, 1846.

⁹ С. В. Никольский. Две эпохи чешской литературы. М., 1981, с. 112.

¹⁰ Spisy J. K. Tyla. Praha, 1981, sv. 11, s. 536.

¹¹ Čeští radikální demokraté o literatuře. Praha, 1954, s. 124.

¹² Цит. по: М. Оtruba. «Zrod novodobého člověka» v obrozené literatuře let třicátých // Česká literatura. 1958, č. 4, s. 444.

Вопрос о типе национального героя в литературе имеет важное значение как для понимания состояния художественной литературы в целом, так и для уяснения особенностей развития самого литературного процесса. Для его рассмотрения мы избираем эпоху национального Возрождения в Болгарии на его завершающем этапе — в 50—70-е гг. XIX века, когда болгарская литература вступает в период наиболее интенсивного развития, когда определяются ее национальные особенности и складываются разные жанры во всех родах литературы.

В это время выступают такие крупные болгарские писатели, как Г. Раковский и Петко Славейков, Д. Войников и В. Друмев, Л. Каравелов и Х. Ботев. Они были активными участниками национально-освободительного движения, а их общественно-культурная деятельность содействовала развитию национального самосознания. Их творчество дает возможность представить формирование национального характера в литературе и появление в ней личности национального героя, динамику ее развития.

Как показал Г. Димов, вопрос о национальном пути развития литературы впервые был поставлен Г. Теохаровым в статье «Несколько слов о болгарской литературе». Автор ее — воспитанник Московского университета, а печатный орган, поместивший статью, — журнал болгарских студентов в Москве «Братски труд» за 1860 г. Журнал издавался на болгарском языке, а его организаторами и сотрудниками были такие студенты, как К. Миладинов, Н. Бончев, Р. Жинзифов, Л. Каравелов, Г. Теохаров и др. «Литература, — писал Теохаров, — должна быть выражением внутренней жизни народа». Болгарский читатель «должен видеть в ней себя, то есть события, характеры, которые извлекаются из его среды, из жизни его народа»¹. Эти мысли молодого критика возникли на основе той отечественной литературы, которая появилась в 50-е гг. — поэма Раковского «Лесной путник», стихи Д. Чингулова и П. Р. Славейкова, проза В. Поповича («Отрывок из рассказа моей матери», опубликованный в 1859 г. в московском журнале «Русская беседа»). В 1860 г. на русском языке вышел и рассказ Л. Каравелова «Атаман болгарских разбойников» (в болгарской редакции — «Воевода») и повесть В. Друмева «Несчастное семейство». Новые произведения под-

тверждали мысль Теохарова о появлении литературы на национальной основе. Наиболее характерным ее произведением стала повесть Друмева. Она, по определению Б. Пенчева, является «ключевым произведением» для понимания особенностей болгарской прозы тех лет и даже более позднего времени — Л. Каравелова и раннего И. Вазова.

Повесть «Несчастное семейство» (иногда переводится как «Несчастный род») была задумана автором как «истинно болгарская повесть», как правдивый рассказ о страшных несчастьях, «которые претерпел весь болгарский народ». «В Европе, — писал молодой автор в своем предисловии, — просвещенные народы по поводу небольшого события, которое произвело впечатление на маленькое селение, пишут целые тома повестей... Содержание их большею частью вымышленное... все европейцы принимают их с восторгом и даже гордятся... Мы, болгары, если захотим, можем написать бесчисленное число повестей, не вымышленных, а истинных»².

Таков был замысел: представить события как общенациональные, и вместе с тем как правдиво реалистические. В повести чувствуется стремление автора через рассказы героев (рассказ в рассказе) передать трагическую участь одной шуменской семьи, уничтоженной кирджалиями, янычарами и делибашами. В ней преобладает, как отмечают многие литературоведы, сентиментально-романтическое повествование, в котором присутствуют незавершенные тенденции обоих методов и стилей. Повесть актуальна по своему содержанию, привлекает внимание читателей современным истолкованием событий. Она проникнута пафосом борьбы, что отражает атмосферу нарастающего национально-освободительного движения в стране. Она эмоционально воздействует на читателя, вызывая сострадание к судьбам болгар, выражая чувство возмущения к поработителям, которые чинят злодеяния, преследуют безвинных.

Повесть строится на контрастах — идиллические картины природы и трагические судьбы людей, герои во всем либо положительные, либо резко отрицательные. При этом ни картины природы, ни персонажи не наделяются индивидуально конкретными чертами, они далеки от реальности, даны обобщенно. Различаются картины природы лишь названием географических мест, где происходит действие (в окрестностях Шумена или Преслава), разнятся лишь в именах — Влади или Вылко, Петр или Иван. Вот несколько примеров контрастных изображений природы и событий: «Стоял ясный день. Величавое майское солнце, опускаясь в бездонную пропасть на западе, посылало вечерний привет высоким вершинам Старопланинских гор... И в этот прекрасный майский вечер, когда

природа раскрывала всю свою прелесть, в Преславе творилось нечто невообразимое. Дети плакали... Женщины были поглощены горем... Вылко закрыл лицо платком и зарыдал, как малое дитя»³. В другом случае: в окрестностях Шумена «посреди темной чащи расстился широкий дуг, весь в мягкой зеленой траве и ярких душистых цветах, струящих нежный аромат. На дугу стоял небольшой дом, окруженный возделанным полем. Ветер тихо колебал высокие колосья, и от этого поле казалось озером»⁴. За этой идиллической картиной следует рассказ отца, как его семья была разорена кирджалиями, как убили главу семьи, подожгли дом, увели с собой жену брата, а несколько позже, в знак мести, сожгли торговые лавки и дом. И еще один пример: изображается картина дивного утра у села Преслав. Герой «был поражен прекрасным видом. Перед его взором расстилалась во всей красе Преславская долина, окруженная зеленолиственной дубравой и полная очарования»⁵. А далее следует сцена: отец и сын оказались в окружении разбойников, раздались оружейные выстрелы, послышались угрожающие крики. «Двое разбойников были уложены на месте. Но тут десяток огромных янычар с обнаженными мечами набросились на них... Вылко упал обливаясь кровью, над Владо нависли три окровавленных ножа, готовые опуститься ему на голову»⁶.

Эти контрастные сцены подчеркивают несоответствие естественной природы и жизни людей на ее лоне. Они усиливают напряженность в развитии действия, снимают единообразие повествования.

Контрастно воспроизводятся и персонажи повести — болгары и их поработители. Первые наделены чертами высокой морали, способностью к высокой чувствительности и любви, отличаются мужеством, самопожертвованием и героическим поведением. Кирджалии и янычары, наоборот, — алчные, мстительные, бессердечные, жестокие, ограниченные и тупые. Автор открыто выражает свои симпатии и антипатии. При этом поступки персонажей психологически не мотивированы, большая часть событий дается в пересказе, нет конкретно индивидуальных характеристик. Не случайно автор часто говорит о состоянии или реакции одновременно двух лиц: «Велико и Стоян считались самыми храбрыми» (с. 12), «Петр и Влади неутешно оплакивали страшное свое горе» (с. 19), «глубокая печаль отражалась на лицах Велико и Стояна» (с. 25) и др. Писатель как бы сознательно фиксирует общественно-коллективное сознание. Оно для него более важно — выражает общенациональные тенденции.

При изображении болгар явно преобладает элемент чувствительности, переходящий в сентиментальность. Например, отец рассказывает сы-

ну: «В отчаянии я опустился на землю, обнял тебя и зарыдал» (с. 16); в другом случае: «Я отшатнулся, задрожал как осиновый лист и не мог вымолвить ни слова» (с. 17); «слезы выступили у каждого, кто слышал эти песни» (с. 39). Да и само лирическое отступление выдержано в сентиментальном духе: «Кирджалии! Чье чувствительное сердце не дрогнет при этом страшном имени? Какой болгарин не заплачет, вспомнив все беды, что терпели наши прадеды» (с. 31).

Наряду с этим некоторые описания внешнего вида персонажей, их поступки передаются в возвышенно-романтических тонах. Речь идет об отце (Петре): «Страшен был его вид: длинная кожаная одежда ниспадала до земли, грозная черная маска закрывала лицо, а на голове сверкал высокий медный колпак» (с. 20). Или: «Глаза Джамал-бея загорелись злобой. — О, месть моя будет страшной! — вскричал он, скрежеща зубами. — Этот проклятый юнак еще узнает, кто такой Джамал-бей!... Оборвыш закричал страшным голосом и упал замертво» (с. 30). Сцены таинственности, ужасов, кошмаров возникали в повести не без влияния романтического романа Э. Сю «Агасфер», с которым, как передают современники писателя, Друмев познакомился еще в шуменской прогимназии благодаря пересказам учителя. А общие картины сентиментально-романтического повествования явились и признаком недостаточности литературного опыта автора — ведь ему, в то время воспитаннику одесской духовной семинарии, было лишь 19 лет. На невысоком уровне находилась сама болгарская литература, делавшая первые шаги на пути обретения национальной самостоятельности.

Семь лет спустя после выхода первой повести Друмева в московском журнале «Отечественные записки» в 1867 г. появляется повесть Л. Каравелова «Болгары старого времени», знаменующая собой новый важный шаг в развитии болгарской прозы. Если повесть Друмева можно определить как произведение преимущественно о болгарских событиях, изложенных не всегда последовательно и психологически обоснованно, то «Болгары старого времени» следует характеризовать как повесть характеров индивидуально конкретных, определенно реалистических. Автор посвятил ее братьям Миладиновым — выдающимся болгарским фольклористам, замученным в турецких застенках, и Г. Герову — другу Каравелова, который помогал ему в собирании народных песен, был воспитанником Московского университета и скончался в год его окончания. Вся повесть проникнута духом болгарских народных песен, обычаев, нравов и описания быта. В этом материале чувствуется авторская свобода его использования. События и люди, выведенные в повести,

взяты из Копривштицы, родного города писателя. Следует иметь в виду и то, что Каравелов и сам собирал и записывал народные песни болгар, их обычаи и в 1861 г. в Москве издал книгу «Памятники народного быта болгар», которая была положительно встречена русской научной общественностью (известна рецензия на книгу А. Котляревского). Все это, безусловно, содействовало достоверному изображению героев и окружающей их среды, в которой проявились их индивидуальные черты и особенности.

При этом Каравелов опирался не на авантюрно-приключенческий роман, как Друмев, а использовал опыт русских реалистов, в первую очередь Н. В. Гоголя. В стиле повести, манере характеризовать персонажей явно чувствуется влияние гоголевской «повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Для подтверждения этой мысли приведем лишь одну цитату: «Придя домой из церкви, хаджи Генчо зажарит на углях кусок говядины, нальет себе кружку крепкого вина, возьмет соломку и сядет, как он сам выражается, „в кишках порядок навести“. Но прежде чем начнет есть, отрежет кусок говядины и накормит своего любимца жирного кота, похожего скорее на поросенка. Хвост у кота отрезан в день Харалампия, о чем свидетельствует и самый хвост, хранящийся у хозяина в бумажке, на которой написано полууставом: „На святого Харалампия, в 1841 г., отрезал я хвост у своего кота и дал ему имя Бурундук“»⁷. Форма, как мы видим, заимствуется у русского писателя, а наполняется она содержанием своим, конкретно национальным. Автор как бы нарочито снимает романтический ореол и заземляет описание провинциального городка: «Ветер веет над садом... Целый мир птиц и миллионы лягушек тревожат своим щебетом, пеньем и кваканьем тихую балканскую ночь» (с. 144). ...«Из леса доносится запах молодой травы, разносимый ветерком по всей Болгарии... Он нежит чувства и погружает человека в какое-то непонятное блаженство. Плуги уж бороздят поля; всюду движутся стада овец, коров и коз, целые табуны лошадей...» (с. 145). И еще: «По улице разгуливают куры под предводительством своих гордых султанов — петухов; смиренно, с глупым видом стоят на берегах Тополки коровы, греясь на солнышке и дожидаясь пастуха, который ходит из дома в дом, где его угощают водкой и наделяют хлебом, сыром, жареной свиной и другой снедью» (с. 143). Такой предстает перед читателем Копривштица, в которой живут местный учитель Хаджи Генчо и дедушка Либен. История их дружбы, сватовства, ссоры и примирения составляет основное содержание повести.

Каждый персонаж характеризуется через окружающий его вещный мир, через его отношение к другим людям через поступки, намерения и действия. При этом характерно, что и своим провинциальным «героям», погрязшим в однообразные будни, мелкие и небескорыстные заботы он относится добродушно и немножко с иронией, видя в них представителей доброй патриархальной старины. Ирония — как бы дополнительный штрих, который создает дистанцию между автором и его героями, наполняет произведение внутренним подтекстом.

Хаджи Генчо — местный учитель, а книги его — это часослов, псалтырь, апостол и даже месецеслов, который он знает наизусть. И сообщив далее, что кроме церковнославянских текстов он немного знает по-румынски, по-русски, по-гречески, автор с явной иронией делает заключение — «считается самым умным и ученым человеком» (с. 127). И это в то время, когда в Болгарии уже широко распространилось преподавание на современном уровне.

В отличие от других коптивштенцев Хаджи Генчо одевался понаряднее. И следует описание его шаровар: «они были сотканы собственноручно его супругой в молодые годы из красной, белой, синей и черной шерсти... Они были сшиты еще до прихода русских (что означало почти 20 лет тому назад! — В. З.) и теперь он перекраивал и перешивал их в двенадцатый раз» (с. 130). Здесь сквозят и юмор, и ирония.

Не менее колоритен и дедушка Либен — всеми уважаемый человек. За долгую жизнь он испытал и великое счастье, и большую беду, зло и добро, нищету и богатство. «В молодости, — рассказывает автор, — он бродил по лесам, истребляя турок, потом объединялся с турками и разбойничал вместе с кирджалиями, делибашами, арнаутами, грабя христиан, бунтовал против правительства и поддерживал Кара-Фезию» (с. 151), то есть одного из главарей кирджалиев. Из этого перечня «достоинств» видно, что он не был подлинным патриотом и не стал верным туркофилом. Дедушка любил поохотиться, любил погулять с цыганами, любил и выпить доброго вина. Ездил из дома в дом, где его потчевали, пока не расцветал как пион, то есть (с иронией поясняет автор) «попросту говоря, пока не напивался как сапожник».

Проходящая через всю повесть добродушная ирония — это тот литературный прием, который позволяет автору глубже раскрыть характер персонажа, передать обстановку, с разных сторон представить сложившуюся сцену. В то же время и Коптивштица и ее обитатели — это не просто глубинка страны, а органическая частица самой Болгарии, родины писателя. И находясь в Москве, вдали от нее, он испытывает некую

ностальгию. Так возникает лирическое отклонение в повести: «Люблю тебя, моя милая родина! Люблю твои горы, леса, долины, скалы, твои чистые студеные источники» (с. 145). Так зарождалось патриотическое чувство как проявление национального сознания.

«Болгары старого времени» — новый шаг в развитии болгарской прозы, что проявилось в реалистическом воспроизведении быта, событий и героев, в создании национальных характеров, в развитии национального самосознания: автор не просто следует за событиями и характерами людей, а сам активно вторгается в повествование, комментирует поступки, действия героев, образ их мышления.

Мир героев у Думева очень узок: он не выходит за рамки семьи, родных, рода; в пространственном отношении — это Шумен и Преслав с их окрестностями. Мир героев у Каравелова расширяется: они живут в своей Копривштице интересами своих близких и обитателями провинциального городка, но они в то же время сознают себя частью чего-то более широкого и общего. Дедушка Либен уже любил свою родину, хотя и воспринимал ее через Копривштицу; Хаджи Генчо с гордостью говорил, что он паломник, то есть ходил в святые места, он осознавал свою связь с более широким миром — не случайно имел церковные книги из Киева и Москвы, он внутренне тяготел к просвещенному миру.

В болгарской поэзии тех лет мы также можем обнаружить эволюцию развития образа от общих мотивов, абстрактных представлений к конкретному лицу со своим бытом, нравом и традициями. Раньше других это проявилось в поэзии у Петко Славейкова, если сопоставить его раннюю лирику с поэмой «Родник Белоногий» (1873). Болгарская поэзия 50–70-х гг. развивалась в условиях стремительного подъема национально-освободительного движения в стране и это самым непосредственным образом воздействовало на ее содержание, стиль, общую направленность. Наглядно здесь прослеживаются этапы становления образа патриота, борца, героя. Для этого достаточно сопоставить стихи Д. Чинтулова с поэмой Г. Раковского «Лесной путник» (1857) и революционной лирикой Х. Ботева.

Г. Раковский не обладал большим поэтическим талантом, но его поэма «Лесной путник» волновала читателей своим пафосом освободительной борьбы, образами гайдуков, которые пришли в отряд (чету), чтобы с оружием в руках бороться против угнетателей. Поэма строится как серия монологов воеводы и четников. Последние рассказывают о своей жизни и объясняют мотивы, побудившие их прийти в отряд, чтобы с оружием бороться против тех, кто обесчестил их жену или сестру, над-

ругался над близкими, разорил семейный очаг. Они дают клятву верности воеводе, побратимству и родине в предстоящей борьбе. Рассказы их очень похожи друг на друга, они лишены индивидуальных особенностей и предстают скорее как рупоры авторской идеи, цели «освобождения общенародного». К тому же поэма написана с использованием архаической лексики, которая, по мысли автора, должна была отразить близость к прошлому. И все же несмотря на эти трудности, повторение сходных описаний бедствий, поэма пользовалась большим успехом, так как задевала самые больные стороны жизни болгар и вдохновляла их на борьбу за свою свободу. Она воздействовала и на писателей своим патриотическим пафосом от Друмева и Ботева до Вазова.

Патриотические стихи Д. Чинтулова (а их совсем немного в наследии поэта) также получили широкое распространение среди современников, некоторые из них стали народными песнями. Особой популярностью пользовались стихотворения «Восстань, восстань, юнак Балканский!», «Где ты, верная любовь народа?», «На Балканах». Поэт в большей степени опирался на современный разговорный язык и народно-поэтический эпос; он вводит романтические символы — «лев балканский», «юнак балканский», его герой противостоит «полумесяцу оттоманскому». Маршевый ритм в стихотворении «Восстань, восстань, юнак Балканский!» сочетается с фольклорной поэтикой «На Балканах», и этот сплав усиливает воздействие на читателя, особенно человека близкого национально-освободительному движению. Однако как у Раковского, так и у Чинтулова преобладает общая патетика, герой лишен конкретно-индивидуальных черт, естественных человеческих переживаний. Это проявится лишь у Х. Ботева — выдающегося поэта и революционера, для которого национально-революционное дело становится глубоко личным, поэзия и революционная борьба сливаются воедино, они оказываются проникнуты национально-патриотическим пафосом.

Ряд стихотворений Ботева, как «На прощанье», «Брату», «Моей матери», «Моей первой любви», — это своеобразные монологи, уже не просто четника, как у Раковского, а человека и поэта, его лирического героя. Они наполнены глубоко личными чувствами и осознанием своего личного долга перед народом, родиной. Они органически проникнуты народно-поэтической стихией и потому поэт достигает высокой художественной выразительности. Герой предстает с его неповторимыми чувствами, печалью и радостью, гордостью и гневом, с его решительностью и устремлениями. Он выступает как человек и защитник пострадавшего народа, его органическая часть. Рождается величие подвига и революционная эпика.

Непревзойденной по художественной выразительности остается в болгарской поэзии баллада Ботева «Хаджи Димитр». Поэт утверждает бессмертие того, кто отдал свою жизнь за свободу народа. Мысль эта лаконично выражена в стихе — «Кто в грозной битве пал за свободу, — не умирает». Но Ботев не был бы большим поэтом, если бы на этом только и остановился. В балладе стих-мысль обретает человеческий и общенациональный смысл: еще жив этот юнак могучий с глубокими ранами (речь идет о воеводе), он как бы слышит шаги жницы, проходящей по полю с песней; зверь и природа его осеняют — реальность перемежается с романтическими символами. Природа предстает одушевленной не просто как пейзажная сцена. Это национальный образ через восприятие природы, образ общественно и социально значимый — «Гремят Балканы гайдуцкой песней!» В балладу органически входит и национальная мифология в образе самодив «в одеждах белых», которые к тому же врачуют раны юнака. Здесь юнак утверждается как национальный герой, чье бессмертие прославляет поэт.

Ботев лично знал героя баллады Хаджи Димитра и его дружину; он собирался вместе с ними в качестве знаменосца отряда переправиться через Дунай и уйти в Балканы, чтобы сражаться против турецких властей и войск. В статье «Петрушан» он вспоминает, как тогда, в 1868 г., «у тысяч юнаков закипела кровь, тысячи были готовы идти и умереть за свободу, призвав в две недели весь народ к оружию». И далее: «мы делили с ними печаль и радость, смех и слезы, сидели с ними за обильной трапезой, беседуя о судьбе нашего поруганного отечества... Делили с ними все, — только смерть и свободу не смогли разделить»⁸. Несмотря на это, в балладе нет ни малейшего намека на то, что погиб близкий человек, что пали его друзья. Каравелов, как мы видим, для создания национального образа прибегает к множеству конкретных деталей, а Ботев от них сознательно отказывается во имя обобщения, во имя возвышения героя до национального уровня. Создается героико-романтический национальный образ.

Аналогично Ботев поступает и в стихотворении «Казнь Василя Левского». Известно, что поэт с ним был в большой дружбе. В одном из писем от 1868 г. он сообщал, что живет на окраине Бухареста «страшно бедно; одежда, какая была, разорвалась... хлеб достает раз в два-три дня» и дальше: «Друг мой Левский, с которым мы вместе живем, обладает удивительным характером. Даже в самых критических обстоятельствах он так же весел, как и в самых благоприятных. От холода дерево и камень трескаются, вот уже два-три дня как нам есть нечего, а он поет и смеется... Хорошо жить с такими людьми»⁹.

А теперь представим себе, что Ботев узнает о мученической смерти своего друга, какие глубокие и драматические чувства овладевают им. Левскому он посвящает стихотворение, и в нем нет ни одной черточки, которая бы свидетельствовала о его близости к этому герою. Поэт здесь сознательно отказывается от конкретизации. Ему важнее другое — погиб не просто друг, а погиб большой патриот, погиб во имя свободы своего народа. Так рождается строфа:

*Рыдай! Я видел вблизи Софии,
Под черной виселицей постылой,
Твой сын, Болгария, сын единый
Висит, замученный страшной силой.*

Перевод А. Суркова.

И снова Ботев вводит в стихотворение обобщенно мифологические и реальные силы, чтобы создать общенациональный колорит:

*Прокаркал ворон злоеще, злобно,
Псы, волки воют при лунном свете,
Молитвы старцы возносят жарко,
Рыдают женщины, плачут дети...*

Этот общенародный реквием как бы обобщает все — «и стужа, стон без надежды и скорбь ложатся на сердце болью». Вновь перед читателем предстает героико-романтический образ национального героя.

Какие же выводы вытекают из рассмотренных примеров? Во-первых, развитие болгарской литературы и образа человека-патриота, героя в 50–70-е гг. XIX в. тесно связаны с историческими событиями, с ростом национального самосознания народа, с подъемом национально-освободительного движения. Во-вторых, на этапе формирования национальной литературы появляются образы неодинаковые по своей структуре, принципам художественного обобщения. И в-третьих, литература в целом и образ человека в это время эволюционируют: от образа абстрактно-отвлеченного к конкретно-чувственному, от сентиментально-романтического к реалистическому, от декларативно-абстрактного к героико-романтическому обобщению подлинно национального образа.

Примечания:

- ¹ Цит. по: Г. Димов. Българската литературна критика през Възраждането. София, 1965, с. 34.
- ² В. Друмев. Съчинения. София, 1967, т. 1, с. 21.
- ³ В. Друмев. Несчастный род // Болгарские повести и рассказы в 2-х томах. 1953, т. 1, с. 10.
- ⁴ Там же, с. 14.
- ⁵ Там же, с. 22.
- ⁶ Там же, с. 23.
- ⁷ Л. Каравелов. Повести и рассказы. М., 1959, с. 129. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте.
- ⁸ Х. Ботев. Избранное. М., 1976, с. 105, 106.
- ⁹ Там же, с. 216.

Г. Д. Гачев

Национальная оптика: болгарин сквозь призму Америки

Перечитывая очерк Алеко Константинова «До Чикаго и назад» в контексте моих описаний национальных образов мира, я отчетливо сознавал, что путевой очерк есть *национальный* образ чужой действительности. При описании чужой страны, ее быта и нравов, удивляются тому, что странно, чего *нет* в своей стране. Значит, по этим удивлениям, так сказать, «от противного», можно частично реконструировать «самость» своего родного: откуда смотрят. Так что совершается обоюдопознание: в нашем случае Болгария смотрит на Америку, Америка смотрит на Болгарию. Ну, а я через век из России за этим подглядываю...

Первое, что бросается в глаза у Константинова, — это субъект повествования: это не «я», а «мы» — некое хоровое сознание. Три приятеля из созданного Константиновым шутивого дружества «Веселая Болгария» отправляются поглазеть на Новый Свет, имея поводом Всемирную выставку 1891 года в Чикаго. И средства на поездку дали друзья — «на первом месте Иван Голованов, который и раньше, в 1889 году, помог Алеко посетить Парижскую выставку»¹. Об этом истинно преданном друге Пенчо Славейков пишет, что он был влюблен в Алеко, как отец в свое даровитое чадо... Был верный собутыльник Алеко и друг его в скитаниях. С тех пор, как Алеко сдружился с Головановым (1890), он перестал подписываться в письмах — а верю, что и себя чувствовать — *Круглым Сиротой*»².

Это тоже важный момент: *родня* или ее отсутствие — не остается за скобками для болгарского Логоса, как нечто, от чего отмысливаются, от чего можно абстрагироваться, но как существенный, субстанциальный момент. Ориентировка на родство и приятельство, что окутывает (или нет) человека в мире своею людскою теплотою, — источна и конечна для УМА и его работы во болгарстве, — и было так, и есть и поселе: в круге друзей и для круга друзей слагается болгарское Слово, а не как одинокая медитация в отчужденном мире — наедине с Абсолютом; или как донос на социальный заказ общества, партии: слово информативно-журналистское с судом-оценкою-критикой.

Отсюда и интонация рассказа Алеко — шутивая, как в компании застольной, за чашей: ведется он в спокойном тоне, в котором автор бы

хотел, чтоб «прозвучали его легкие, порхающие („хвъркати“) заметки»³.

Итак, нам предстоит веселая история: застолье — не кафедра и не трибуна. Тут надо потешить воображение чудесами заморскими, а и приврать не грех; также и над собой и приятелями, в чьей компании путешествовали, можно дружелюбно посмеяться. Но все — без жесткости утверждений и обличений. Хорошо ограждены от мира, Бытия, болгары кругом задруги; и потому даже один болгарин если путешествует, психически он все равно уютно себя чувствует окруженным родными и дружескими образами (или страдает от их отсутствия, как Найден Геров или Ботев на чужбине. Во всяком случае, это — не нейтральная «флексия», а много значащая): «из них — в них» = из сознания, окруженного свойственниками, мысль-слово исходят, в этой плазме рождаются, — и на них же направлены, адресуются. А это уже такой тон, что определяет всю последующую музыку рассказа, интонацию повествования.

Это — ТЫ-МЫШЛЕНИЕ, характерное для болгарского Логоса, в отличие, например, от «Я-йности» Логоса германского, где субъектом мышления выступает индивидуальное абстрактное сознание, «самость». Тут же нет этого: «я сам»; но всегда я — не сам, не один, не предоставлен самому себе в своих ориентирах и оценках; даже когда никого вокруг меня нет, все равно я «не могу без хора» — «не могу без людей», как выразил это болгарский поэт Людмил Стоянов.

Все это не без значения и для образа Америки: там как раз светочувствительная пластинка болгарского сознания поражена будет радикальной неродственностью, отчуждением и молчанием даже вместе оказавшихся людей... Потому на этом фоне особо мило предстает болгарская всюду родственность и болтливость, и влезание каждого бесцеремонное в твои дела, расспросы и проч.

Но вот уже начало Америки: Пароход и Океан. Это не просто «средство передвижения» и расстояние. Это — ритуал, литургия оглашенных, совершающаяся в преддверии Нового Света, перенесении туда, в сей Новый Иерусалим, — в приделе храма, чем и является Корабль (храм тоже «кораблем» именуется и собой представляет). Это — ладья Харона — для не согладатаев, как наши путешественники, а кто всерьез эмигрирует из Света Старого — в Новый: рвет пуповину с Матерью Родной, должен пережить смерть — и новое рождение.

Корабль — се Ноев Ковчег: сосуд спасения, где всякой твари по паре — но не более; так что прощай, народ, остается лишь я одинокий или семья моя — бедная, малая, утлая. Вот кто отныне субъект существования: «я» —

нет «мы», исчезло, как некое старосветское понятие, как и всякий там РОД: При-род-а ли, На-род ли... Все эти идеи в Америке — уже плюсквамперфектны, старомодны... Им учинено — обрезание.

Но вслушаемся в восприятия Алеко Константинова. «Еще в Париже мы узнали, что поедem в Новый Свет пароходом „La Touraine“. Compagnie Générale Transatlantique (Всеобщей Трансатлантической Компании — болгарин, гражданин только что причастившейся к мировой цивилизации страны, испытывает особый вкус в том, чтобы на иностранном языке поименовать реалии инородного быта: „хочут свою образованность показать“ — и в этом нет ничего смешного, а достоинство интеллигента из молодой нации. — Г. Г.). Какие только не хочешь языки и нации: французы, англичане, немцы, итальянцы, испанцы, поляки, русские... Какая пестрота и в общественном положении путников! Разные бароны и баронессы с четверкой valets и femmes de chambre (слуг и камеристок, фр. — Г. Г.) у каждого; торговцы-спекулянты, обыкновенные туристы, духовные отцы и сестры, художники и ремесленники, которых не Чикаго, а нужда в куске хлеба толкает за океан; холостяки по профессии, девы по профессии и, наконец, парижские „камелии“ чистой пробы, пред глазами которых мерцают несметные американские доллары...» (с. 9).

Пассажиры космического корабля, отправляющегося на первую искусственную неземную цивилизацию — те, в ком охота пуще неволи: охотники и авантюристы. Люди риска и свободы, кому нечего терять на родине, — таковы, в принципе, потенциальные американцы, их человеческий тип; сильные индивидуалисты, надеющиеся на себя, силу рук своих и ум — без поддержки всякого рода субстанций и предпосылок: в виде родной земли, родни, клана-сословия-родовитости-аристократизма и проч. Человек тут — голый и абстрактный, как Адам и Ева, начинающий с нуля. «Все мое ношу с собой» — Протагор тут принцип самоопределения человеком себя и всего бытия: никаких предварительных «предпосылок», предтеч, «оснований», «происхождений» и «причин» в объяснении сути вещи каждой, но как она работает? — вот единственный гносеологический критерий, откуда и прагматизм и опрационализм явятся в американской философии...

Если в Болгарии познают другого человека серией вопросов: откуда ты? чей? кто родня? что делаешь? (то есть через предпосылки тебя лично), то тут, во-первых, дурным тоном считается всякий расспрос, как нарушение, вторжение в государство Личности, — и тем пресечена сразу всякая пустая болтовня, коей предаются патриархальные болгары. По-

чему я тебе должен отвечать и что ты лезешь ко мне? Даже если согласишься, как я переносу качку, — тоже это посягательство на независимость личности: всякий взгляд, как рука, протягивается в мое пространство, так что береги и взгляды при себе. А это тоже болгарам школа воспитания гражданского, юридического.

Ну, наш Алеко, напротив, чтобы поразвлечь приятелей, как раз рассказывает очень подробно и весело, «ху из ху», и как кто себя ведет и переносит качку, и чудные живописные характеристики из-под его пера выходят. «Смотришь на некую даму, что сидит против тебя, пьет кофе и старается показать равнодушие к волнению на море; но только начнут усиливаться в нижних этажах стенания и схватки, она вслушивается, бледнеет, икнет раз, два, приставит платок к губам, вскочит со своего места и не успеет дойти до двери, как начнутся муки... Там некий мужчина заохает, застонет да как примется изрыгать лаву — кажется, что еще немного — и этот несчастный расщепится на две половинки»... (с. 16, 17).

«Смакует натуралистические подробности», — скажет наш российский литературовед: за порогом русского эстетического восприятия остается то, что для болгарина — совершенно нейтрально, нормально. ТЕЛО и его жизнь, отправления организма тут, во болгарстве, — в законе полном; тело мило, тогда как во российстве телесности стыдятся и спешат ее душевностью заместить. Сюбтильны очень, кисейные дамочки — даже русские писатели натуральной школы и «физиологического», так называемого, очерка.

Понятно: Север, одетость, свитость-застенчивость тела. Болгария же ко Элладу близка: там нагое тело — в заводе эстетического вкуса. Ну и внутренности его не так уж постыдны, напротив, — глагольны, логосны: по внутренностям птиц — всяческие гадания и мантика...

И то еще в болгарстве, что к человечку тут — как к ребенку, как к чьему-то дитяте (даже когда он выросл и стар, и хам, как Бай Ганю), относятся. А в ребенке все телесные отправления — милы. Так и во след за описанием расщепляющегося мужчины: «или же некое дитя („детенце“ — еще нежнее болгарский суффикс: „ребеночек“ — бы надо по-русски перевести. — Г. Г.) — не успеет, бедняжка, вскрикнуть „мамо!“ — и вот уже слышится резкий звук, как когда стирают голландское полотно» (с. 17).

Раблезианство — во болгарстве есть. Только ограничено физиологичностью внутренней, не простираясь на зону эротическую: тут — табу!...

Итак, в Космос Америки — со своим микрокосмом Болгарии, и в нем, как в своей «кыща»: со своими понятиями и бытом даже: табор своих привычек раскидывают — где угодно.

Настрой болгарского глаза на детей: каково им где? — не преминул заметить в Гавре сцену, как англичане-путники забавлялись, швыряя несколько монет из окна медленно тянувшегося поезда в кучки гаменов, бедных и оборванных мальчишек, «и величественно и самодовольно наблюдали, как несчастные сироты дергали друг друга за волосы, драли свои тряпицы и царапали лица, когда валились в пыль хватать и отнимать друг у друга монеты» (с. 10–11).

Но и пароходики в Нью-Йоркской гавани описаны то ли как детишки, то ли как поросята (что тоже телесно мило); снуют они туда-сюда сотнями и, «издавая самые отчаянные визжания и тревожные сигналы, едва успевают избежать столкновения» (с. 23). «Оставшееся водное пространство загромождено маленькими пароходиками разной формы, которые, можешь подумать, бесцельно снуют, лишь бы мешать свободному движению больших кораблей и дразнить их своими отчаянными свистелками» (с. 24).

Вообще Болгарская Психея симпатизирует маленькому: оно родно. Помню, как моя тетя Руска, приехав гостить в Россию, говорила: «У вас все БОЛШОЕ, а мы, Болгария — маленькая» («мъничка» — так нежно-ласкательно и человечно, как и ребенку, это слово произнесла, что ясно стало: с сим, с маленьким, в болгарине самоуподобление...).

И Алеко Константинов, созерцая восхищенными внешними очами-зенками «колоссальный Бруклинский мост», механически впуская его отпечаток на сетчатку глаза — просто потому, что раскрыты восприимчивики, органы чувства зрения, сердечным внутренним чувством видит «микроскопических двуногих животненьких» («животинки» — в русском языке даже нельзя тут приставить уменьшительно-ласкательный суффикс, так что приходится производить неологизм некий. — Г. Г.). Кстати, и Бруклинский мост описан телесно: как туловище огромного Змея, что дремлет — не в пещере, лоне земли (как это в родном фольклоре непрменный персонаж), но вынесен в стихию воз-Духа, чужеродную болгарству, и там замер, между небом и землей: «перед тобой колоссальный Бруклинский мост будто дремлет, окутавшись тонкой прозрачной мглой, и не шевельнется от оглушительного писка бесчисленных кораблей, что снуют под его гигантскими сводами...» (с. 25).

Нью-Йоркская гавань описана как сельский двор, где резвятся дети и визжат поросята...

Но есть чудо, что при всем скептицизме самодостаточного болгарина («Э, чего такого? А у нас и свое есть и не хуже!» — в такой интонации, что особенно Бай Ганю отличает), сносшибательно — именно! — дей-

ствует и потрясает — тоже именно и буквально: стихия воды, океан, Ниагара и качка на волнах.

Из четырех натурфилософских стихий Космос Болгарии сложен прежде всего из ЗЕМЛИ, что избыточна (даже в небо полезла горами и его застила, отняв пространство от стихии ВОЗ-ДУХА и ее, соответственно, умалив в значении и вескости). Затем ОГОНЬ там почтенен — но не в той своей ипостаси, как на Руси: СВЕТ, но как ЖАР. А вот стихия ВОДЫ здесь в миниатюре родничка, «чешмы», колодца, при малых и пересыхающих реках. Хотя по краям Болгарии водные махины Черного моря и Дуная, но они именно по обочине, за скобкою болгарского Космоса, не входят в его состав как нечто фундаментально значимое. Болгары на побережье строят дома спиной к морю, а песня Вазова «Тих-бял Дунав се вълнува» его вводит как нечто именно запредельное, «заморское»...

И вдруг — Океан! Вода, над которою дрожали, над каплею, как над детенышем, — тут всемогуща и страшна. Перевертыши шкалы ценностей и мироощущения совершается с болгариним — и потому так чувствительно воспроизведена Константиновым та качка и трепка всего организма и всех внутренностей и требухи животной, которой мотне-мытарствам подвергли наших путников архангелы — Предтечи Америки: Океан и Страх (как Божий, перед Стихией и Пустынею), как душу Теодоры в известном средневековом, распространенном во славянстве Видении Василия Нового: как при пересечении воздушного пространства с земли на небо потрошили ее демоны и ангелы, косточки всех ее грехов перебирая-пересчитывая...

И вот стал наш болгарин — посвященный: таинство-святотечие крещения принял в новую жизнь и во образ человека, побултыхавшись седмирицу дней во водах Леты: ибо таковую роль играет Атлантика для пересекающих ее на ковчеге Ноевом, или в ладье Харона. То-то и в американской символике такую роль играют Корабль и Ковчег («Моби Дик», «Корабль дураков» — фильм Стэнли Крамера; да и плот Геккльбери Финна — тоже ковчег...). Атлантика = АтЛЕТика...

Но что — Океан? Ниагара — вот Сам Бог! Океан — просто Бытие, безличная субстанция. Ниагара же — Бог собственной персоной: «Не удивление, не восхищение, нет! Безграничное благоговение было отпечатано на лицах всех. Все лица были серьезные, слегка бледны, но перед самим Богом они стояли!... (с. 50–51).

Да, Вода!... Потрясает воображение огромностью, количеством, мощностью. Но какова она, американская, — на вкус? «Ни в одном из горо-

дов, что посетил, не нашел хорошей воды» (с. 98). И к тому же: «кухня была американская, и, следовательно, отвратительная» (с. 95).

А *вкус* — это не шутка и не мелочь: это же «вкус жизни»! Не говорят же — «зрение жизни»; «жизнь на взгляд» — дело обманчивое, тут кажимость и майя вступают в свои права, чары и обольщения. Так же и «жизнь на слух»: что тебе говорят про хорошую жизнь там и сям — еще проверить надо. А уж жизнь на вкус (как монета на зуб) — это достоверность некая, доказательность. Тут безусловная избирательность индивидуального организма («на вкус, на цвет товарища нет») помимо рассудка и слова, которые имеют дело с общим, внеличным, — заявляет свое: это — уж критерий.

И вот впечатление общее от Америки и жизни в ней: все так удобно, разумно, технично сделано: очарование уму и зрению, что дальнедействительны. А вот язык и кишки (что на впуске в существо наше — цензоры) зажигают свое реле: «Нет!», «Стоп!», «Не надо!».

Теперь, пожалуй, удастся нам отличить болгарскую модель от греческой, эллинской. Для обоих миров ТЕЛО ЧЕЛОВЕКА — всепринцип. Но для Эллады тело — на взгляд, на вид-идею; форма и образ внешние: пропорции, эстетика наощупь, осязание скульптуры и проч. — подход извне тела. А вот во болгарстве ТЕЛО ИЗНУТРИ, ТЕЛО-УТРОБА, ЖИВОТ-ЖИЗНЬ, из самочувствия внутренних органов критерий бытия берется. Потому и телом может быть неказист человек на вид и форму — от этого ни он, ни родные не страдают. А вот чтоб внутри все в порядке — и уютно, и вкусно, и сладко.

В американстве (на болгарский, да и вообще на старосветский взгляд) чего-то не хватает, а именно — соли, что ли, перцу? Пресно все: свежее изготовлено, да не отстоено, не проверено Временем, веками и поколениями, как все установления и обычаи, и заведения в странах и космосах Старого света... Корня нету. Так что эфемерность и дугость некая во всем звучит-видится, как вон помидоры из Калифорнии на выставке в Чикаго: с человеческую голову — и яблоки и груши. А укусы — безвкусно. Так же и реклама надувает. Блеф. А у нас — Лаф.

Лаф — персидско-турецкое слово во болгарстве, означает «разговор», «беседу», «молву», «слух», «сказку» — и есть одна из сладостей — радостей жизни: собраться на лаф-моабет — и поговорить, потрепаться, обсудить, что попадется, — и так провести время, кейфуя в беседе дружеской, застойной.

Тут же первое, что поразило наших болгар в нью-йоркском ресторане: все сидят — и МОЛЧАТ!... Где же и поговорить, как не за столом,

за едой-вином? «Около нас обедают около сотни душ, но, Боже мой, как не проронят хоть одно словечко эти странные люди? Молчание гробовое! Только непрерывно слышался звон откуда-то со дна громадного, с мраморными колоннами, с зеркальными стенами, ресторана, потонувшего в электричестве. Около двадцати негров во фраках молчаливо разносили блюда по столам. Слово ты не в действительном мире!...» (с. 29–30).

Люди молчат. Не о чем говорить. О делах? Они сами собой делают, без слов, машинно-техническим, заведенным разумным порядком... О чем мы говорим обычно? О знакомых, о родных, о случаях разных. А тут люди отчуждены, не родственны; каждый прямо наедине с делом своим, а оно — в порядке, и случаев ЧП не бывает, и говорить человекам не о чем. А в Старом свете, где все в беспорядке и в нелепых сочетаниях сложилось веками и наложением разных сил и традиций, — только и говори, обсуждай: столько восхитительных не порядков, сюжетов для наслаждения беседами!

Тут, в американской цивилизации, — чудеса труда и техники: чудеса Разума — от точного его применения, так что это, по сути, и не чудеса вовсе. Вот в Старом свете — воистину чудеса... в решетке: иррациональные дива! От стечения разного рода глупостей и непонятностей — вдруг умность выходит (как все вокруг Ивана-дурака, или в Индии, «стране чудес»). Тут есть почва для веры в сверхсилы, в божества...

В Америке же и религия секуляризована: церкви — как оперы или клубы. «Я не нашел почти никакой разницы во внутренней обстановке между церковью и филадельфийской оперой» (с. 98).

Поражает невозмутимость янки и в тишине ресторана, и среди лихорадочного шума и визга транспорта на улицах: сидит, сняв пиджак, ноги на стол, — и читает себе газету (с. 35). Не нужна ему беседа с человеком-приятелем: подключает сам себя напрямую к Логосу Америки = к средствам массовой информации: им одним положен Лаф и Блеф, Логос монополизирован, а индивиды не испытывают потребности обмениваться словами. Так японец берет кислородную трубку в рот и дышит, а американизированный современный человек подобно так читает газеты, сию конфету-конфекцию, изделие, суррогат Мысли и Слова. Вспомним цветаевскую инвективу «Читателям газет...»

А НОГИ НА СТОЛ — это тоже и симптоматично, и символично. Стол — это микроплощадь, поприще общения человека с человеком. Тут место — рукам, есть, играть. Ноги на стол — это попрание общения, этой потребности: утверждение-провозглашение индивидуализма...

Хотя так это — опять же на восприятие непосвященного в таинство сложения американской цивилизации евразийца старосветского. Этот обычай сложился у первопроходцев сквозь дебри и просторы Нового света, кто покрывал огромные расстояния и утомил свои конечности. Для оттока крови — и задирали ноги выше таза, приходя домой или друг к другу...

В этом рассуждении приоткрылся нам важнейший момент ВСЕХ путевых очерков Америки: на готовенькое приехали смотреть, дивоваться, восхищаться, судить-осуждать. А почему и КАК (и так, а не иначе) это затеялось и соделалось? — невдомек, остается тайной: самопричина американской цивилизации. Вкушают плоды. И как и чего это стоило трудам-работам Америки — это им не проникаемо. Это известно Форду, Эдисону, Уитмену, Мелвиллу, Фолкнеру... Секрет изготовления остается за скобками описания и понятия европейцев. Они видят формы и кожу. Анатомия американства им неведома.

А собственная суть Америки — в том, что это ПРОТИВОПРИРОДНАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ, изделие искусственное. Конечно, все страны и образования Старого света сложились в диалоге Общества людей (народа), их Труда — ургии, с местной, им Богом данной Природой — Матерью-Материей. Но там народ нарождался естественно, и культура, создаваемая трудом и духом, выступала как продолжение Природы, искусство — в гармонии с естеством, -ургия (сотворение трудом и духом) выступала как продолжение -гонии (порождения естеством, Матерью Природой). Североамериканская же цивилизация — это Космос чистой -ургии без -гонии. Страна тут переселенцам — не Мать-Родина, а материал в работу, в переработку; не народ тут, а съезд переселенцев, конгресс. Общество, по преимуществу, юридическое, гражданское, где Закон пуще Благодати (в отличие от Византии и России: вспомним «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона), Разум — пуще Любви. И в этом — и подвиг, и трагедия Америки.

Бог здесь — Труд. Алеко восхищен: «Здесь, в сущности, нет резкого деления на почетные и непочетные занятия... И в оплате труда нет большой разницы... Врач зарабатывает не больше, чем рабочий-красильщик... Войди в вагон, на пароход: рядом с губернатором, с миллионером сидит сапожник, рядом с профессором сидит повар, и все почти одинаково одеты, с газетой в руке, с сигарой во рту, поднявши ноги... — и не узнаешь, кто тут важное лицо („голедец“ — „большой человек“), а кто рабочий. Само звание „работник“ тут почтено... Эх, расцеловать хочется этих американцев!» (с. 109). «Господи, Боже мой,

есть ли хоть один бедный человек в этой Америке? Все, положительно все были прекрасно одеты...» (с. 97). В Вашингтоне он поражен простотой входа в Капитолий: «Ходишь свободно по всему зданию, и никто тебя не спрашивает, кто ты и что ищешь. Вход в общественные здания не обставлен такими торжественными формальностями, как в Европе. Мы свободно вошли в Белый Дом, резиденцию президентов» (с. 91) — и здесь поражен простотою обстановки. В людях — чувство собственного достоинства спокойное, без вызова (как это в Европе, коли кто подыметься). Рабочий класс тут — это средний класс в Европе. «Все равные, все довольные, все счастливые» (с. 85) — впечатление в театре и на прогулке в парк: как элегантно негры и негритянки одеты... И у женщин — непринужденные манеры, что даже шокирует евразийскую и особенно болгарскую (на этот счет еще полутрамотно-турецкую) эстетику и этику...

Болгарина из бестолкового, перекрученного разными временными наслоениями евразийского мира, поражает рациональность устройства жизни в Новом свете, в частности, планировка городов: «В американских городах не трудно найти дом по адресу, так как улицы прямые и названия их — в цифровом порядке: улица десятая, пятнадцатая, двадцатая и т. д.» (с. 96). Ну да: геометрия и математика — в основе технического мышления и конструирования: выпрямление — ургийное естественных кривых, — гонийных линий жизни и природы. А именно они — значащи в Болгарии: шары, круги, дуги, неправильности всякого рода. Города и села именуются: «Котел», «Широкая лука»: свиваться в округлость тела, живота, запахнуть в непрозрачность, невидаль и таинство склонен болгарин, а не распахнуться и разложиться-расправиться на ровной плоскости ясности. И чем перекрученнее — тем домашнее. И в поселениях — «махалла», гроздь домов и дворов, Бог весть, как расположенных, — вот это тут живо и натурально, и сердечно!...

«Села в европейском смысле я не мог заметить по пути ни в Канаде, ни в Штатах, которые мы пересекали. Или увидишь городки с правильно распланированными улицами, с газонами, с газовым или электрическим освещением, с трамваями, с сетью железных дорог и множеством фабричных труб; или отдельные фермы...» (с. 54). То есть опять же: или четкие индивидуальные элементы, личности-самости, или гражданское правовое образование, как машина, из деталей составленная, построенная, а не живой организм села родичей, за долгое время естественно расплодившийся, — гонийно.

Быстрота и рациональность — это и хорошо: не отягчен человек за срок жизни своей прошлым в себе и вокруг (препонами из уже ставшей

действительности), но может быть пионером — первым и максимально себя реализовать. Это завидно восхитительно в американстве: простор, открытые возможности — и манит европейцев. «А вот с другой стороны не знаешь, черт возьми, как объяснить это вождение богатых американок выходить замуж за европейских баронов и баронетов!... Да и мужчины их, как приедут во Францию, Италию, Саксонию, — приятно им конкурировать с разными маркизами и графами, и слюни у них текут по разным титулам и украшениям. Таковы повсюду все парвеню...» (с. 109).

Впрочем, наш Алеко тут же в скобках иронии устремляет и на своих, на нашенских: «Ох!... Приходит мне на ум наша преуспевающая аристократия... Создатель Всеблагий! Есть ли что печальнее и смешнее болгарской гражданской и военной аристократии?...» (с. 109). Тоже ведь — ускоренники! Из грязи — в князи...

Вот, кстати, пример двуединой оптики: и на американство евразийским взглядом, но и на себя, на болгарство, — рикошетом американское уразумение направляется. Также, увидя на Бостонской публичной библиотеке надпись: «Открыта для всех», Алеко соображает: не худо бы позаимствовать и повесить эту надпись на воротах Софийской Народной Библиотеки, так как она расположена в дворцовом районе, и софийцы, и приезжие стесняются в нее входить.

Или потешаются болгары над парадоксами англо-американской письменности и произношения: сказал человек «Бостон», а поняли его, что едет в «Уорчестер»: «Верно говорил один мой приятель, что англичане пишут «гуттаперча», а выговаривают «каучук». — Да ведь и у нас, — отозвался другой приятель, — пишут „НА БЛАГО ОТЕЧЕСТВА“, а понимают это: „как мне подходит“...» (с. 103). Кстати, место это — в поэтике болгарского хорового Логоса подано: через «лаф» — разговор приятелей застольный, в «Ты-мышлении», пассажа мысль и получая подачу...

Алеко любит поражать своих бедных соотечественников американскими количествами: в тот лайнер «Турень», на котором он пересекал Атлантику, «могла бы взойти вся болгарская флотилия» (с. 12). А во дворце мануфактуры на Чикагской выставке «можно было поместить не только всю нашу первую болгарскую выставку в Пловдиве, но могли бы поселиться все жители первой болгарской столицы вместе со всей обстановкой да сверх того со скотиною» (с. 56). А над павильоном штата Иллинойс вознесен «такой громадный купол, что в нем все купола софийских церквей могут танцевать галоп» (с. 80).

Показательна сама манера демонстрировать величину: через Живот, утробу, брюхо, то есть снова Тело — модель: и как внутренность, и как

форма. Глядя на поезда-эшелоны по 30 и 50 вагонов, глаз болгарского путешественника дивится не только их числу, но и форме: «то в форме больших повозок, то в форме бочек, то клеток» (с. 54).

Но вообще-то телу неудобно в Америке: «в пивных, содержимых американцами, нет мест для сидения» (с. 37). А это — ужас для болгарина, для которого первое слово: «Сядай, бе!» и кто так об уюте задницы хлопчет, что я как-то сострил, попав на конгресс по болгарскому дизайну: что это конгресс по болгарскому «гызайну» (от слова «гыз» — зад), ибо более всего там сидели за кофе и вершили «лаф-моабет» — и все интерьеры соответственно разрабатывали для радости посидения.

Болгарский павильон на Чикагской выставке — это как бы редукция Болгарии, конспект ее, — и получается весьма убогий мизер, чем ей похвалиться перед другими народами. Во-первых, найти его малость трудно, да еще по пути наткнулись путники на их трехцветное знамя, а оно, оказывается, не только ихнее, а и Мексику знаменует — уже посрамление некое уникальности своей... Когда предъявляли паспорта, никто не мог понять их страну и национальность: переспросили: «Болгария — это Венгрия?», а когда им показали на карте место возле Турции, успокоенно записали их «турками». Болгарский — не павильон, а лавочка («дюкянче») выставляет розовое масло, домотканье, вино и ракию, табак, а в качестве болгар представляет три восковые фигуры: «шоп» (житель Софийского округа), с женою («млада булка») и «майор в полной парадной форме» (с. 57). Американки, подходя рассматривать, дивились офицеру. В Соединенных Штатах добродетели — не воинские, в отличие от европейца, что мечтает быть героем и носит в ранце маршальский жезл, и «все глядят в Наполеоны»; здесь же все глядят в Форды и Эдисоны, пусть и в Вандербильты и Морганы — предприниматели, изобретатели чего-то и ставшие богачами на этом, — все лучше деньги, чем убийство: Злато все ж гуманнее Булата; а именно последним кичится всякая страна в Евразии — и Россия, а вот и Болгария: без году неделя независимость, а уже майора выставляет как своего человека!... И американки «щупают эполеты, желтые пуговицы, красные ленты... Они, бедняжки, не видали офицеров — любопытствуют! И, взглянув затем на шопу с молодою женою, констатируют: это офицеры, а это — ваши граждане и гражданки?... Они не знают различия в костюмах горожанина и земледельца» (с. 59). Необразованность!

Так и поллевывает на них недовольно сидящий тут Бай Ганю Сомов: надоело ему здесь: никто не покупает розовое масло: «холодный мир. Да и женщины их? <...> (При этих словах Бай Ганю презрительно взгля-

нул на посетительниц.) Эх, другое дело — наши люди; женщины: смотришь — крупна, красна, здорова, лопается, черт возьми!» (с. 62).

Конечно, забавно выглядит болгарство тут, в Чикаго. И все же... Вникнем, во-первых, в его самое уникальное достояние — ГЮЛ, розовое масло. Его ж капля — на вес золота, буквально. Это *предел малого* — но не количественного, а качественного существования: истаивание Материи — в воз-Дух, в запах, в Красоту — косметику. Гюл, что в центре Евразии, на перекрестке тюркского и славянского регионов, — это как эссенция субстанции Старого света. И там, в Америке, где все — на количество и экстенсивность, на размеры в пространстве, гюл — жалок и незаметен в ценности своей: он, кто — квинтэссенция Времени, здесь — гадкий утенок... Но есть место, где он — лебедь! Капля розового масла, что творится из лепестков розы, в самом юном возрасте, в мае снимаемых, и лишь в одном месте в мире — в Казанлыкской долине, — о, это символ значимости бесконечно малого, что равномошно бесконечно большому, чем кичится Америка! И вот Болгарии словно выделено заведовать этой идеей в Бытии. И потому как ни смешон и нелеп Бай Ганю, кто затем, странствуя по Европе с мешками и с флаконами розового масла, на все снисходительно поглядывает, не желая цивилизовываться и нагло и хамски настаивая на том, что он и как есть — хорош, — недаром приставлен он, как болгарский джинн, именно к розовому маслу: чуема им некая «сермяжная» правда в неменяемой болгарской исконности и патриархальности — даже в сравнении со всеми грандиозностями Америки и культурами Европы. И потому этот персонаж не воспринимается как «отрицательный» болгарами, но со смехом и самоиронией — как свой, родной и милый брат...

Роза — высший цвет, венец -гонии: естеством Природы произведенный. И гюл равномошен Бруклинскому мосту, венцу -ургии.

Но один раз нашим болгарским путешественникам, туристам, стелкивающимся лишь с итогами и плодами, удалось взглянуть в то, КАК ЭТО ДЕЛАЕТСЯ, в самое таинство американской -ургии, производства. Это — посещение чикагских боен. Тут целая страна смерти, индустрия убийств. Он видел, «как волы (крупный красивый скот), входя в ограды, поднимали свои головы, но как взвидят целые сотни им подобных — убитыми, ободранными и рассечёнными на части, их охватывал неописуемый ужас, они широко раскрывали глаза и словно окаменевали на месте; в этот момент мясник равнодушно поднимает молот и одним ударом между рогов валит вола на доски. Эти доски поднимаются (механика! техника! — Г. Г.) и сваливают полумертвое животное в залу. Там

другой мясник, если они еще не умерли, доубивает (не «добивает», а именно «доУбивает». — Г. Г.) их молотом, и два железных крюка поднимают скотину за задние ноги наверх. Эти крючья закреплены цепью на длинном железном пруте (еще не научно-точно: не знает терминов, а народно-патриархальные употребляет слова. — Г. Г.) и с помощью одного колесика легко движутся по пруту вместе со скотинушкой (с. 87). Да, именно так: «добИЧЕ» — ласкательный тут суффикс! Родной чувствует болгарин скотину, выращиваемую дома, во дворе, вместе с детьми, — как члена семейства. И когда уж приходится забивать — это жертвоприношение, торжественная трагедия. Разве не слышно тут, в этом описании, — самоуподобления человеческого сему прекрасному волу, что восходит на эшафот и еще не понимает, что предстоит, и как у него вдруг раскрываются глаза на ужас казни?

Вонь и смрад: «несколько раз я готов был рвать, вот-вот потеряю сознание. А ребята — друзья идут и идут вперед. (Хоровые же все опыты! — Г. Г.) „Умираю!“ — воскликнул я, удушаемый убийственным зловонием, и только тогда мы (не „они“! — включенное сознание. — Г. Г.) согласились оставить сей ад и бегом по мрачным лестницам, через ледяные подземелья, склады замороженного мяса, вылезли на Божий свет. Ох, словно избавился от неминуемой смерти!» (с. 87–88).

И это посещение стало поворотным пунктом: болгарская Психея перестала быть расположенной к американству — и запросилась домой: «Эх, айда теперь возвращаться назад в Старый свет!» (с. 88). «Не вынесла душа поэта...». Да, во болгарстве, у народа-овчара, именно поэтические отношения со своею скотиною: и слова, обозначения там более нежные и разнообразные, чем в русском, например, языке: «добитък»: «говедо», «вол»... И не обидно там сравнение с животным, овцой... «Георговденско агне» = Агнец, приносимый в жертву в Георгиев день, — представительственный за весь народ и всякого человека. Живот, Жизнь, -Гония, Природа — общие у человека с животным. И это подвергнуто адскому поруганию бездушной американской -Ургией.

И вот раскрылась тайна американства: оно есть насилие Труда над Природой: не имеют там люди (работники великолепные) сердечного отношения к Матери-Земле и всякому там произрастанию. Но это чревато и бездушием к человеку, хотя и нет здесь армий, и военные не в почете. Не нужно армии как отдельности — профессии убийц: сам Космос тут и Социум заквашен на убийстве: индейцев, лесов, вод. И ограниченный, плебейский человек-переселенец в Новый свет, самодовольный своей «свободой» перед оставшимися в Старом свете более робкими

и кроткими, — сотворил своим Разумом, быть может, еще более страшную тюрьму человеку, чем тирании Старого света. Над этим итогово размышляет Алеко в связи с романом Беллами, прогремевшим тогда и в Америке, и в Европе, где обрисована утопия индустриального общества, что настанет в 2000 году. (И прогноз оказался правдоподобен — можем уже засвидетельствовать): «Пронизывал меня озноб (снова танцует от тела! — Г. Г.), когда представил себе, что человечество однажды достигнет того автоматического состояния..., при котором личность, индивидуальность почти исчезает, превращаясь в автомат, в раба нового, намного более сильного и несокрушимого господина — общества. Человечество свергло одного господина — капитал! Капитал в Америке достиг крайнего своего развития и задушил свою родительницу — личную свободу» (с. 106–107). Так соображает Разум, Логос болгарского социалиста. А вот свидетельство его чувства, Психеи: «эти озабоченные физиономии, эти немые уста, лишенные уже способности изображать улыбку (не ту, ритуально положенную, что, как американского оптимизма обязательное свидетельство, глазают оскалом великолепных зубов со всех обложек журналов, но естественную... — Г. Г.). ...У-у! Холодно!... Заскитались, забегали все американцы, как зубчатые колеса машины, как будто бес-сознательно, автоматически снуют, перешлепываются, и с машины каплют доллары; эти доллары они снова влагают в машину и снова, как шестеренки, снуют... Да, но когда же жить?...» (с. 108).

Но, впрочем, откуда это различие? Оно, конечно, из Евразии, где люди не ведали почти чистого труда и радости его, а всегда-то он смешан с некой подневольностью в сословном Социуме, и потому сласть Жизни пребывала во многом за рамками Труда. В Америке люди же впервые узнали (поначалу хотя бы, в субстанции и заквасе этой цивилизации) радость и сласть труда — совершенно на себя: вкусили это яростное счастье — и потому-то так продуктивен оказался труд людей в Новом свете и чудеса натворил за короткий срок.

И оттого безработица в Америке переживается как высшее несчастье, что смешно даже для порядочного евразийца: нет работы? ну и слава Богу: деньги-то есть, с голоду не умираем — ну, заполним время в «дольче фар ниенте», с приятелями в беседах, в играх, любовною игрою — умеют туг. А американцы не ведают «сладостного ничегонеделания» и не знают, чем себя занять помимо Труда. Диалектика!...

Однако при критике евразийцами американства не надо забывать, что не имеют они ВНУТРЕННЕГО опыта американского самочувствия и судят по себе и по своим, ограниченным, домашним привычкам и понятиям. И

что мог наш Алеко понимать в той же демократии — из страны, без году неделя от турецкого ига, и в эмансипации женщины и т. п.? В привычках жить в обеспеченном правовом, гражданском обществе, с глубоко внедренным в каждого юридическим правосознанием?...

Итак, анализ очерка Алеко Константинова явил нам своего рода РИ-КОШЕТ национального зрения: смотришь на чужое, а видишь — себя...

Примечания:

¹ Георги Константинов. Алеко Константинов. София: Хемус, 1946, с. 50.

² Там же.

³ Алеко Константинов. Съчинения. София, 1942, т. 2, с. 7. При ссылках на это издание далее указывается лишь страница. Перевод мой: я предпочитаю дословность, пусть и неуклюжую порой, но сохраняющую образ, нежели нейтральную гладкость набивших руку профессиональных переводчиков.

**Взаимные представления
русских и турок
(XVIII—XIX вв.)**

В. И. Шеремет

«Состояние народа турецкого, — писал в 1703 г. русский посол в Стамбуле П. А. Толстой, — суть гордое, величавое и славлюбное, а паче возносятся от того, что во время кровавых войн союзу ни с кем для помощи себе не имеют и не требуют». Посла поражала одна особенность этого народа — склонность, как он писал, к «междуусобному государственному смятению» и то, что турки «глаголют о себе, яко суть народ свободный, чего ради и высочайшие их особы имеют к подлому народу ласкательство и склонность не так от любления, как бояся от них бунту»¹. Такое восприятие южного соседа доминировало в России по крайней мере до середины XIX в., отголоски его можно проследить и в более позднее время.

Обоюдное знакомство и установление постоянных русско-турецких культурных связей, которые только и могли дать сравнительно верную зарисовку образа соседнего народа, было на протяжении веков спонтанным и совершенно нерегулярным вплоть до 1920-х гг. Различия не столько этно-религиозного характера, хотя и это весьма важно, сколько военно-политического: геополитическое противостояние в бассейнах сразу трех морей — Азовского, Черного и Средиземного, включая, естественно, Черноморские проливы, долго определяли характер отношений господствующей нации Османской империи и коренной народности России.

Искажающим фактором в развитии русско-турецких отношений было влияние дипломатии западноевропейских держав, игравших на противоречиях Московии и Туркомании, России и Османской Турции; сказывались также годы воздействия фанариотского драгоманства и греческого клира на выработку «русского курса» Высокой Порты. О таких людях, сознательно искажавших взаимные представления и в России, и в Турции, упоминал П. А. Толстой. Они, «сшивая ложь, много писали к Москве неправды, являясь, якобы доброхотствуют (так в тексте. — В. Ш.) христианскому государю, а самой вещь желали добра туркам...» Писаниям их верили и в Москве, и в Стамбуле, а все было ложно и фальшиво².

Объективные потребности двух соседних государств в общении создавали предпосылки к взаимному познанию особенностей государственного устройства, особенностей жизни и культурно-психологических особенностей. Процесс этот был длительным, противоречивым, но неуклонно

последовательным и имел форму преимущественно культурных связей. Первые известия на Руси о тюркском населении Малой Азии восходят к XII в. и содержатся в «Повести временных лет» и в «Житии и хождении Даниила, русской земли игумена». Ордынское правление в русских землях привнесло на столетия обобщенное негативное представление зла о всех тюрко-монголах, включая не имевших с Ордой ничего общего сельджуков и турок-османов Малой Азии. Турки-османы в качестве соседей и объекта внимания московских великих князей появились в конце XIV — начале XV вв. в контексте борьбы Византии с тюркскими бейликами (княжествами). Немногочисленные паломники духовного звания, проходившие через османские территории при посещении Святых земель в Палестине, оставили крайне скудную информацию о турках, причем отношение к ним формировалось под влиянием местных христиан-греков и было примитивно отрицательным³.

Достоверных сведений о том, как воспринимались русские в Сельджукском государстве, в Конийском султанате и при первых Османах, турецкие хроники не содержат. Перелом наступил после падения Византии и захвата Константинополя турками в 1453 г.⁴ Присоединение Крыма к Османской империи вскоре за этим, в 1475 г., вывело русских и турок на прямые и постоянные контакты, причем массового уровня. Имело место перманентное вооруженное противоборство в контактных зонах и нерегулярные торговые связи прямого и транзитного характера. Носителями информации о турках, об их нравах и обычаях стали уже не отдельные пилигримы с их туннельным видением ситуации, а реалистичные предприимчивые торговцы, посещавшие весь балкано-малоазийский регион, а также воины русских пограничных засек, постоянно сталкивавшиеся с турками и «навещавшие» их земли не менее регулярно и с теми же целями, кроме захвата рабов, что и турецко-крымское воинство. Сохраняют значение как источник представлений о турках-османах записки русских священнослужителей, регулярно посещавших после 1453 г. Патриарха в Константинополе.

В нравах и обычаях Туретчины, ставшей после вхождения Крыма в империю Османов не столь отдаленной, русских купцов и воинов поражали прежде всего склонность турок к «возмущениям государственным и бунтам, творимым не иначе как по совету и попушению духовных», то есть мулл, имамов, дервишей — исламского клира. Сильно удивляло тогда русских полное воздержание турок от пьянства, которое «честные особи из турок почитают за грех и за стыд». Отмечалась скромность и упорядоченность быта простых турок, верность взятым на себя долговым обязательствам; настораживало неискоренимое чувство превосходства над любым иноземцем.

Лица посольского и церковного дела отмечали в Турции прежде всего великое утеснение греков и «вкоренение превеликого перед собой страха в сербах, волохах, греках и прочих народах». Примечательно, что «страхотворение турок» по отношению к подданным-балканцам в записках мирян является следствием безмерного стяжательства придворных верхов, янычарских начальников и самих султанов, порождением и неизбежностью бесчисленных войн, смут и мятежей в турецкой земле. В записках этого же периода XV—XVI вв., исходивших от духовных особ, все историко-этнографические сведения об османских турках сводились к «бессерменству» и к «угнетательству» христианства как проявлению кары Всевышнего.

Исключением среди таких трудов можно назвать «Проскрититарий» строителя Богоявленского монастыря Арсения Суханова. Один из образованнейших людей XVII в., ведавший одно время Московским Печатным двором, А. Суханов настолько увлекся богатой культурной жизнью турецкой столицы и нескольких крупных городов в Анатолии и на Балканах, что, будучи там в 1651—1654 гг., собрал около пятисот ценнейших османских хроник и оставил исполненное уважения и симпатии к жителям описание селений, городов, нравов и обычаев турок. Людей, в его трактате, «прямых, честных и гостеприимству приверженных до крайности»⁵.

Исключительное трудолюбие в сочетании с «неукротимостью в изъявлении свободомыслия и ратной дерзости до беспамятства» отметили у османов купцы Ф. Котов (1623) и В. Гагара (1634—1637). Житель Казани, русский, прекрасный знаток разговорных тюркских диалектов и, кажется, староосманской письменности, Василий Гагара, вероятно, первым дважды проделал путь, пересекая всю Малую Азию. Человек любознательный и хорошо знавший исламские обычаи, В. Гагара пешком прошел по самым глухим уголкам Анатолии, не скрывая ни своего христианства, ни цели путешествия — Святая земля. Встречал он, как пишет, «людишек разных, но более — добрых и совестливых, сильно удивлявшихся гостю из далекой Московии». В его записках звучит удивление, сколь же мало знают турки, за исключением прибрежного Синопа и побережья Черного моря, о России. Полагают ее расположенной вокруг Северного полюса, всегда заснеженной, дикой и... голодной.

Василия Гагару везде потчевали «славной ягнятиной и фруктами, богатыми дарами турецкой земли в изобилии»⁶. Не поэтому ли бравый казанец шел по Турецким землям больше трех лет?

В иной ситуации — не гостем, уважавшим язык и обычаи (заметим, что и В. Гагара и Афанасий Никитин, о котором я не пишу по его общеизвестности, будучи среди мусульман, строго следовали бытовым предписаниям

шариата, держали, например, пост в месяц рамазан и т. д.), оказался русский аноним XVII в., боярский сын, некий «рейтар», взятый в плен крымчаками и проданный в рабство туркам. Гребцом на галерах, а затем в армейских отрядах он за 62 месяца пребывания в Османской империи побывал в сущности везде — от Белграда до Багдада. Его «Описание турецкой империи», естественно, носит соответствующую эмоциональную окраску — автор воспринимал турок как врагов и в конце концов бежал на родину.

Географические и этнографические сведения «рейтара» были использованы современниками-военными в целом; они содействовали формированию образа опасного противника, особенно в делах осадных и оборонительных. Этот военный человек одним из первых в России развенчал образ непобедимого и страшного янычара. Он отмечал, что многие янычары плохо обучены и больше думают о семье и о пропитании, чем о ратном деле. Зато он предупреждал современников, что очень опасны в сражениях хорошо подготовленные части из балканцев — босняков и арнаутов (албанских мусульман).

Военные столкновения с османскими войсками в конце XVII — в первой половине XVIII в. полностью подтвердили эту оценку: боснийцы и арнауты — противник бескомпромиссный на поле битвы.

Официозные представления о южном соседе давала рукописная газета «Куранты», издававшаяся с 1621 г. в Посольском приказе Москвы. Сведения об Османской империи в ней помещались главным образом почерпнутые из европейских источников. Малая их достоверность и чрезвычайно узкий круг лиц, которые могли ознакомиться с «Курантами», практически лишали газету возможности воздействовать на формирование образа турка-османа в русском обществе.

В целом в допетровской России отношение к соседнему народу сложилось как бы в двух измерениях. Религиозное сознание русского общества и мощное давление монголо-тюркского социума в XIII—XIV вв., затем крымско-(татарско)-турецкая экспансия в отношении Юга и отчасти Центра Московского государства в XV—XVII вв. определили преимущественное восприятие турка чужаком, злонамеренным и безбожным. Сказывалось, безусловно, влияние исторического опыта славян Балканского полуострова, попавших под османское иго, остро воспринимавшееся русскими по аналогии с монгольским, от которого они избавились всего лишь при жизни прадедов. Вместе с тем выше отмечалось позитивно заинтересованное и достоверное осмысление образа соседа. У истоков этого стояло русско-тюркское двуязычие Киевской Руси как следствие широко распространенных смешанных браков⁸.

Великая Степь, ее языки, нравы и обычаи не были чужды восточным славянам. В свою очередь славянский мир не был чем-то совершенно закрытым для тюркских военно-политических объединений раннего средневековья. Однако социально-психологическая интравертность османского исламского общества и деление населения мира на тех, кто мусульманин или покорился миру ислама — «дар уль-ислам», или неверный, а значит объект завоевания, покорения — «дар уль-харб» создавали особые препятствия для овладения турками-османами языком северного соседа, знаниями о нем.

В торговом обмене турки-османы мало участвовали до XVIII в., это делали греки, армяне, евреи. Ходоки из России на Восток (в Иерусалим, на Афон), а также русские купцы и дипломаты несравнимо чаще посещали османские земли, чем турки — Московию. Знание турецкого языка русскими не шло ни в какое сравнение со знанием русского языка в Турции: в отличие от сербского, распространенного делопроизводственного языка Высокой Порты в XV — начале XVII вв. Всем известный Афанасий Никитин вставлял в «Хождении» десятки турецких и сотни тюркских слов. Андрей Лызлов, автор «Скифской истории», знал разговорную турецкую речь и читал арабским шрифтом написанные турецкие тексты. Специфические турецкие термины, требующие для историка разъяснения сегодня, тогда включались в русские повествования без объяснений и оговорок. Среди до-нских и запорожских казаков, особенно в семьях смешанных браков с турчанками, турецкий язык был бытовым, разговорным. Русские лучше знали и намного лучше понимали своих соседей.

Османы почерпнули первые сведения о Московии из трудов арабских и персидских авторов (первые из них побывали на Руси в IX—X вв.), из византийских произведений, достаточно популярных в образованных кругах Высокой Порты, и, наконец, посредством константинопольской Патриархии, с которой Порта поддерживала оживленные контакты через ведомство реис-эфенди, ведавшего, кроме внешних сношений, делами подданных-немусульман.

Было обстоятельство, отнюдь не дававшее туркам верное представление о соседе: после вхождения Крыма в Девлет-и алиие (1475) через обширную границу неиссякаемым потоком несколько столетий подряд прошли десятки и сотни русских невольников. Османский гребной флот в XVI—XVII вв. был укомплектован почти исключительно русскими гребцами-рабами. На рынках Стамбула русские рабы, по свидетельству европейских путешественников этого же периода, составляли большинство. Много полонянок и рабов-мужчин попадало в Малую Азию на домашнее услужение

и на сельскохозяйственные, в первую очередь безумно тяжелые ирригационные работы. Всех их ждала скорая гибель, либо ассимиляция с потерей веры и языка. Видимо, нет среди сопредельных русскому народу наций, в которую влилось бы больше восточнославянского генофонда, чем турок-османов.

«Аллах акбар! Только Ты, Всемогущий, ведаешь, где, в каких сражениях пали сероглазые и светлорусые янычары рядом с черноусыми и чернооковыми сынами русских земель...» До сих пор в турецкой народной поэзии девушка-турчанка мечтает о голубоглазом и белокуроем женихе. Идеальный типаж стамбульского турка конца XIX — начала XX вв. — светлые глаза и русые волнистые волосы.

Только в 40—60 гг. XVII в. в Османской империи появилось подробное и сравнительно достоверное описание областей, населенных русскими и украинцами. Оно было составлено самым известным турецким путешественником Эвлией Челеби, который из пятидесяти лет странствий около пяти лет провел в восточнославянских землях. Он прошел путь от Крыма и Азова до Львова и Киева, был в Черкассах и Чигирине, хорошо знал ситуацию в Поволжье и Подонье. Только в отношении «страны Мужикистан», расположенной в Подмоскови, он давал фантастические сведения. Примечательно, что Эвлия Челеби первым из восточных путешественников отмечал, что русские (московиты) и украинцы (русы) хоть и очень близкие, но разные народы по языку и обычаям.

Участник крымско-турецких набегов, скованный шариатскими представлениями о злодеях-казаках, «бритоголовом народе», как он их называл, Эвлия Челеби отдавал дань воинскому мужеству русов и московитов, называл их «стойким, упорным и сердитым народом»⁹.

Если в Турции образ мрачного русского, упорного воина и крепкого раба не дополнялся никакими существенными чертами, а власти не поощряли развитие культурных ознакомительных контактов, то в России дело обстояло совершенно иначе.

Петр I принял ряд мер, способствовавших расширению возможности использования на государственной службе круга лиц, практически знавших язык, нравы и обычаи турок. Бывший господарь Молдавии Димитрий Кантемир стал советником царя по восточным делам и специально по его распоряжению подготовил два труда (1716, 1720) по османской истории, основанных на источниках балканского и турецкого происхождения¹⁰. Были изданы в переводе с французского Коран (1716), карты и атласы Османской империи (1722—1724), началась подготовка переводчиков («толмачей») с турецкого на профессиональной основе. Следует отметить, что зарождение при Петре I практического востоковедения, в

первую очередь османистики, было нацелено на перспективу, на длительное и всестороннее изучение истории, языка, культуры, особенно «живых черт» турецкого народа.

Все же формирование образа соседа-турка в русском обществе в XVIII в. проходило не под влиянием ученых изданий, а через записки пилигримов и торговцев, то есть как и в прошлые годы.

Шесть изданий в 1778–1819 гг. выдержали и побили все рекорды тиража и ознакомительной литературы о Турции записки монаха Антиохийского В. Григоровича-Барского (Плаки-Альбова), который странствовал на Балканах и на Ближнем Востоке в 1723–1727 гг.¹¹ Религиозная нетерпимость православного монаха к исламу проходила красной нитью через всю его работу, широко распространившуюся также в списках, и добавляла негативизма в отношении к басурманам. Вместе с тем национальной предубежденности у В. Барского нет вообще. Образные описания деятельного и жизнерадостного турецкого народа читались в русском обществе как увлекательная беллетристика.

Достоверная и обширная информация о турках поступала от послов (резидентов) России в Османской империи А. Вешнякова, И. А. Неплюева, П. Толстого. Однако она мертвым грузом оседала в архивах и лишь в кратких фрагментах появлялась на страницах «Санкт-Петербургских Ведомостей», которые мало были доступны широкому читателю России в XVIII в., как и сегодня.

Екатерининские войны (1768–1791) породили обширную литературу о Турции военного характера¹². В ней все большее место занимали сведения о немусульманских подданных Высокой Порты. Образ турка — военного противника дополнялся чертами торгового конкурента в Средиземноморье и Черноморье, чертами жестокого правителя и утнетателя братских балканских народов. Традиционные формы поношения мусульман, ритуально повторявшиеся в списках и сочинениях XVI — начала XVIII вв., отступали и заменялись достаточно пренебрежительными, но нередко вполне реалистичными в применении к правящим турецким кругам эпитетами типа «неискусен в правлении», «больше имеет склонение покоиться, нежели пребывать в трудах» и т. д.

Появилась масса работ краеведческого характера в переводах с европейских языков, причем далеко не всегда тех авторов, которые бы глубоко знали жизнь турок-османов по личным наблюдениям. Тогда-то и разошлись по России фальшивые образы ленивого турка, восседающего с кальяном в окружении волнующих воображение измученного моногамией российского обывателя одалисок в прозрачных покрывалах...

В последней трети XVIII — начале XIX вв. послами в Турции служили высокообразованные дипломаты и военные Н. В. Репнин, Я. И. Булгаков, М. И. Кутузов, В. П. Томара, А. Я. Италинский. После 1794 г. развернулась деятельность Военно-топографического депо, выполнявшего среди прочих функции военной разведки России. Из посольств и от военных топографов потекли отличные по качеству и по точности зарисовки костюмов, лиц, жанровых сцен, не говоря о многочисленных атласах, картах, статистических и этнографических описаниях. Читатель России не без удивления увидел до деталей схожие костюмы и оружие запорожцев и османов, привычную для малоросса арбу с предметами обихода (сундуки, рундуки, утварь и пр.), необычайно похожими на привычные предметы быта юга России.

Переход в Османской империи от поверхностных, чаще всего через вторые руки сведений о России и впечатлений к более систематическому осмыслению процессов в стране северного соседа связан с общей модернизаторской тенденцией в политической и культурной жизни, отмеченной в правление султана Ахмеда III (1703–1730)¹³. Порте и султанам стали очевидны грандиозные сдвиги в послепетровском российском государстве. Реформы Петра I стали изучать, к опыту России начали тянуться. В 1731 г. первопечатник Ибрагим Мутафаррика в «Основах мудрости и устройства народов» упоминал реформы Петра I как образец для подражания османам.

В Османской империи послы, естественно, также представляли свои отчеты и донесения, и они служили важным источником знаний. Это чрезвычайные посольства Мехмеда Али (1740–1742), Дервиша Мехмеда Эмин-паши (1740–1742), Дервиша Мехмеда-эфенди (1755), Шехиди Османа-эфенди (1757–1758), Безиргяха Мустафы Расыха-эфенди (1793–1794). Турецкие послы были людьми живыми и общительными. Порой настолько, что, например, штат посольства Расыха-эфенди, возвращавшегося из России в исходе 1794 г., увеличился «на три младенца мужского пола, к которым выказывал отеческие знаки внимания» молодой посол, поправившийся статью и обхождением самой царице Екатерине Алексеевне, а также ее фрейлинам...

Не только балы и маскарады при дворах царей и вельмож в Петербурге поражали турецких послов. Они подробно описывали Новоладожский канал и его шлюзы (Мехмед Эмин), петербургскую верфь и кронштадтские доки (Дервиш Мехмед). Расых-эфенди оставил лучшее на Ближнем Востоке описание дороги Москва — Петербург (1793) и описание работы тульских оружейных мастерских. Подробные описания Мустафой Расыхом

жилых домов, облика, образа жизни и культурных интересов российских горожан пронизаны симпатией и неподдельным интересом. Без (или почти без) традиционного поношения неверных. Примечательно, что став позднее во главе османского флота, он сохранил симпатии к России (может быть, благодаря полурусским сыновьям).

Все отчеты из России давали сведения о ней как о державе, существенно обогнавшей Османскую империю на пути военного и технического прогресса, и далеки от снисходительности отчетов XVI—XVII вв. Это вполне относится и к оценкам русских, с которыми общались османские послы XVIII в.

Эти перемены отражали существенные сдвиги, наметившиеся в османском обществе в сторону европеизации и общего прогресса. Кроме того, османская правящая верхушка в XVIII в. переплавилась в себе значительное число лиц из балканской феодальной аристократии, стала более терпима и к ним, и к воззрениям на соотношение светской и религиозной власти. Россия с ее мощным влиянием царя на церковь в XVIII вв. воспринималась более благосклонно, чем, например, Франция после 1789 г. с ее ужасающим, как говорил Селим III, безбожием.

Турки, оказавшиеся в России в плену, тоже писали свои воспоминания. Некоторые из них стали достоянием русской читающей публики еще в XIX в.

Большой интерес представляет сочинение Ресми-эфенди «Сок достопримечательного о сущности, начале и важнейших событиях войны между Высокою Портою и Россией от 1182 и 1190 гг. гиджры (1769—1776)». Рукопись была переведена с турецкого языка и опубликована знаменитым бароном Брамбеусом — О. И. Сенковским. Сочинение написано очень живо, остроумно, автор настроен по отношению к победителям очень дружелюбно. Победа России в войне 1769—1776 гг. побудила его повнимательнее приглядеться к стране, ее истории и народу, дать свое истолкование событий. Многое ему, человеку другой культуры, совершенно непонятно в русских, как и других европейских народах. Вот, например, одно из его рассуждений: «С некоторого времени, по дивному распоряжению Аллаха, все их короли (речь идет о российских императорах. — авт.) бывают женского роду и нынешний их повелитель, то есть Екатерина II, принадлежит, как известно, к тому же полу... Племя франков, или, как у них говорится, европейцев, чрезвычайно подобострастно к своему женскому полу. Оттого-то они так удивительно покорны, послушны и преданы этой чарыче...»¹⁴

Автор старается понять, что же принесло России победу в 1774 г. Он отмечает, что русские издавна утвердили «за собой славу народа

храброго и воинственного», анализирует разнообразные военные хитрости, применяемые ими, а также взаимодействие войск. Ресми-эфенди специально указывает на обычай москвитян «с пленными мусульманами не употреблять ни жестокостей, ни побоев. Гяур позволяет им жить по своему обычаю и не говорит ничего обидного для их веры; многим даже дает свободу для того, чтобы они бесполезно его не обременяли. У него нет в заводе выдавать по червонцу награды за всякого взятого пленного, за всякую голову, отрезанную, Аллах весть, где и у кого...». Особое внимание автор обращает на дисциплину в русской армии: «Надобно еще прибавить, — пишет он, — что они душой и телом привязаны к своим государям и удивительно послушны офицерам старше себя чинами: там, где их поставят, ... они стоят, как камни»¹⁵.

Очень ценную и разнообразную информацию о культурной жизни России и о том, как ее воспринимали образованные турки XVIII в., давали своим читателям записки Мехмеда (Мухаммеда) Неджати-эфенди, доверенного и секретаря Ибрагим-паши, командующего турецким войском (сераскера) в Крыму во время войны 1768—1774 гг., вместе с которым он находился в русском плену в 1771—1775 годах. Из них три года он провел в Петербурге, подробно описав многие стороны культурной жизни русской столицы тех лет. Его изложение дает вместе с тем представление о том, как традиционно образованный турок конца XVIII в. воспринимает культурные развлечения столичного быта, свидетелем которых ему довелось быть. Вот как он описывает, например, представление в дворцовом театре Екатерины II, в главе «О комедии...»: «Комедия значит собрание песен и стихов... Зал представления сорок аршин длины и пятнадцать аршин ширины. По обеим сторонам его устроены в три яруса логи и друг против друга два киоска: один для кралицы, другой для ее сына. А в середине этой комнаты представляют комедии и другие игры, называемые опера... Показываются солнце и луна и звезды; идет снег и дождь, являются сады, разные города, крепости, и разные подобные этим штуки; играют музыканты. По четырем сторонам зала свечи во всех ярусах; перед каждым музыкантом горит по одному светильнику, чтобы они могли смотреть на ноты и исполнять написанную в них музыку. Такого рода вечера бывают по три, по пяти раз каждый месяц. На них тоже рассылают приглашения на особых штемпелеванных билетах, по одному для трех или пяти персон... Этот порядок установлен для всех, кто бы они ни были... Здесь обычай таков, что если кралице нравится чья-нибудь игра, то от полноты своей щедрости вместо бакшиша она бьет рукой об руку, мужчины и дамы делают то же, как будто они давали этим золото. Актеры, тоже довольные, радуются и изъявляют удоволь-

ствие, говоря: „Мы понравились кралице, она нам хлопала руками“. Это оттого, что они не знают, что такое подарки и щедрость, и бывают даже огорчены, когда им не рукоплещут. Какая неистощимая казна — эти „бравы“! Таков же обычай у них, когда нужно было бы давать деньги... Назначенный к нам драгоман, когда его спросили, объяснил нам значение рукоплесканий, делать нечего — и мы били в ладоши»¹⁶. В таком же духе Мехмед Неджати писал о бал-маскарадах. «Это — бабья воркотня, но она у них считается большим искусством... Маскарад есть тоже род увеселения, для которого собираются во дворе кралицы, в трех больших залах, идущих один за другим; в хрустальных люстрах горят свечи, и различного рода увеселения продолжаются до утра. Мужчины и женщины, взявшись за руки, гуляют из одной комнаты в другую, надев на лица маски: мужчины замаскировываются женщинами, а женщины — мужчинами; на всех разноцветные платья, и таким образом любят друг на друга. Однажды и сераскер-паша был приглашен туда».

А вот как Мехмед Неджати описывает званые обеды в богатых семьях. «Кушанья готовятся из рыбы, говядины и дичи, медвежатины и раков. Сварив говядину с капустой, сколько нужно, приносят в металлической кастрюле и ставят на стол... а в нее кладут большую ложку; каждый берет стул и садится по обе стороны стола. Наложив большой ложкой капустного рассола кислых щей с куском вареной говядины к себе в тарелку, едят; потом еще берут по большей ложке и опять едят. Точно так же едят и другие кушанья, находящиеся на столе, и пьют. Тарелки и ложки перемешивают, таким образом, обед кончается часа через четыре, потому что они за столом разговаривают о делах своих. Так поступают все, будь он хозяин дома или нет, все равно. Всякий, поевши немного, встает, прохаживается, ведет беседу, потом опять приходит и ест, все равно, в своем ли это доме или друг у друга...»¹⁷.

Мехмед Неджати подробно описывает архитектурные достопримечательности Петербурга, в частности, Кунсткамеру, отмечая, что посетителей, кто бы они ни были, «охрана пропускает только по специальным билетам». Неву он сравнивает с Босфором и Золотым Рогом, подмечает разные черты хозяйственной жизни и быта города: заготовку льда на Неве для мясных и рыбных лавок, устройство домов, вывески на лавках с изображением продаваемых в них товаров, деревянные тротуары для пешеходов, свайные фундаменты домов, осветительные лампы на столбах и особые столбы на перекрестках с надписями, обозначающими «название мест, рынков и площадей; всякий видит, в какую сторону ему нужно идти; если же он неграмотный, то спрашивает у караульного».

Среди достопримечательностей Царского Села он особо отмечает янтарную комнату в Екатерининском дворце и грот.

Четырехлетнее пребывание в России, и, по-видимому, достаточная свобода общения, в том числе и при возвращении из плена в Стамбул через всю Россию (Ижора, Вышний Волочек, Торжок, Тверь, Москва, Орел, Киев, Измаил) дали Мехмеду Неджати возможность весьма подробно ознакомиться с внутренним состоянием государства. Он дает довольно точную информацию о повинностях и налогах, крепостнических порядках, организации почтовой службы и почтовых станциях, состоянии дорог, о пожарах и эпидемиях и т. д. Особое внимание наблюдательный турок уделяет российской армии и флоту, отмечая их более высокую выучку и дисциплину, более четкую организацию гарнизонной и интендантской службы, чем это было в турецкой армии, которую Неджати оценивает весьма критически.

Таким образом, Мехмед Неджати дал разностороннюю оценку многим сторонам внутренней жизни России, и его записи можно рассматривать как ценный вклад в ознакомление турок с русскими. К сожалению, такая информация о жизни русского общества в сочинениях турецких авторов была скорее исключением, чем правилом. В целом, даже образованные турки в XVIII в. имели весьма смутные представления о России, о жизни русского общества. В Османской империи не было написано или издано ни одной специальной книги о России, не имелось ни одного перевода на турецкий с русского. Такое положение сохранялось длительное время еще и в XIX столетии.

Россия же по сравнению с Турцией в познании своего южного соседа ушла в XVIII в. гораздо дальше. В противоположность турецкому образованному слою, по существу не видевшему в России ничего, кроме военного соперника, в русской науке и культуре XVIII в. появилось отчетливое понимание необходимости изучения Востока, прежде всего Османской Турции, и были заложены важные предпосылки для расцвета отечественной ориенталистики и ее главной ветви — туркологии в XIX в.

* * *

Новый вклад в формирование конкретного образа южного соседа вложили многие сотни и тысячи паломников ко Святым местам, ученых, журналистов, писателей, дипломатов и военных России в период после Адрианопольского мира 1829 г., посещавшие Турцию практически

без ограничений. Одновременно изучение османских турок в этнографическом и социально-политическом аспектах широко велось при Азиатском департаменте МИД России, в Петербургском университете (с 1803 г.), в Одессе (Ришельевский лицей), в Казани, Москве, Харькове, во многих военных учебных заведениях России. Большой вклад в ознакомление широкой общественности с правилами и бытом турок внесли Историческое, Географическое и Археологическое общества.

Постепенно все крупные журналы и газеты открыли свои представительства в Османской империи. С 1897 г. ежеквартально публиковались Сборники консульских донесений с самыми последними сведениями из жизни Турции. Национальный характер турок стал излюбленной и благодатной темой этих донесений.

Русских художников XIX в. неизменно влекло на Босфор. Несколько картин И. К. Айвазовского из его стамбульского цикла и сейчас составляют гордость национальных музеев Стамбула и Анкары. К. Брюллов, В. Верещагин, К. Петров-Водкин и многие другие художники оставили изумительные по точности зарисовки быта и нравов Турции, причем практически всех слоев общества. В «Ниве», выходявшей с 1869 г., только за первые тридцать лет было помещено более двух тысяч рисунков, видов и типажей населения Турции, а также гравюр с картин художников, путевых набросков путешественников¹⁸. П. Н. Милоков, призывая к походу на Босфор в годы Первой мировой войны, заметил, что всякий русский Стамбул с его проливами знает по нивским картинкам лучше своего губернского города.

В конце XIX — начале XX в. в образе турка русское общество в более акцентированном виде, чем в конце XVIII — начале XIX вв. отмечало слепой религиозный фанатизм толпы по отношению к армянам, грекам, болгарам, другим христианам.

Довольно четко разделились в русском общественном сознании правящие круги Османской империи и простые «турки с улицы». Например, композиции К. Брюллова, посвященные простому люду Турции, характеризуются жизненностью эпизодов, меткостью типажа, тонким пониманием национального характера, окрашены особым жизнерадостным юмором. «Своим добродушием и сердечностью они резко отличались от того сарказма, который Брюллов вложил в образы турецких вельмож и привилегированных чиновников»¹⁹. В середине XIX в. О. И. Сенковский (барон Брамбеус) писал, что «отчаянная безнравственность той части турецкого общества, в которой сосредотачивается правительство или которая состоит с ним в непосредственной связи, совершенно не

подлежит сомнению. Эта часть общества в самих же турках возбуждает ужас и отвращение... В частной жизни турки обнаруживают много хороших качеств, которые приятно принять в счет даже в неприятеле. Они вообще смиренны, внимательны к удовольствию других, вежливы с чужими и... в примечательной степени честны и прямодушны» ²⁰.

Через шесть десятилетий то же самое повторила журналистка Ариадна Тыркова, много лет прожившая в Турции: «Многое в них (турках. — В. Ш.) вызывало во мне симпатию и уважение, — честность простонародья еще резче подчеркивала развращенность правящих классов, чиновников, больших и малых, равно невежественных, презирающих труд физический и умственный» ²¹.

Весьма показательно, что читающая публика живо интересовалась турецким фольклором. Видимо, нравственные постулаты турецкого народа, запечатленные в пословицах, поговорках и т. д., отвечали духу русского человека. И. Н. Березин собирал турецкую народную мудрость много лет и опубликовал «Народные пословицы турецкого племени» (1856) в одном из самых массовых изданий «Библиотека для чтения». Он писал: «Посмотрим, каков должен быть идеал турка в главных очертаниях по требованию пословиц. Человек должен быть умен, добр, общителен, трудолюбив и знающ, храбр, нисколько не спешен, осторожен и приверженец середины». Как заметил другой знаток османского прошлого В. Д. Смирнов (1892), в турецком фольклоре «очень много такого, чему и мы можем сочувствовать как общечеловеческому».

Террор же в турецкой политической жизни конца XIX — начала XX вв., характерный для Османской империи времен Абдул Хамида II, сказывался на формировании образа русского — злого, мрачного, грубого, невежественного. Влияние политических установок снижало уже достигнутый в Турции уровень доверия к России, к русским людям, к другим ее народам. Даже вольная, антихамидовская печать и младотурецкая пресса высказывались, как правило, отрицательно о северном соседе. Источником менее предвзятой информации о русских стали для османов на рубеже XX в. их соотечественники, возвращавшиеся из русского плена.

Врач А. В. Елисеев, путешествовавший по Востоку в 1881 г., вскоре после русско-турецкой войны 1877–1878 гг., пишет: «Во всех городах турецкого Востока мне невольно бросалось в глаза... изменение к лучшему отношения мусульман к русскому имени... Везде, где только выдавала меня национальная одежда, везде я встречал дружелюбное отношение, слышал приветствия... Война и сотни тысяч пленных, побывавших

в хлебосольной Московии, с самой выгодной стороны повлияли на все слои населения империи»²². Он же во время другого своего путешествия в 1886 г. встретил трех турецких офицеров, побывавших в русском плену в 1878 г. «Все турки, — пишет А. В. Елисеев, — с неподдельным чувством выражали свои симпатии России»²³. Спустя годы об этом же времени вспоминает Ю. А. Карцев, сотрудник русского консульства в Адрианополе: «Все турецкие военные, офицеры и солдаты, возвратившиеся из русского плена, были преисполнены чувством горячей признательности за оказанное им в России гостеприимство. Симпатии наших недавних врагов могли бы стать могучим подспорьем для искусной политики»²⁴.

Империя Романовых и империя Османов приближалась к своему последнему, для обеих династий роковому столкновению в 1914 году. Впереди были мировая война и революции, революции...

Осенью 1914 г., укладывая последние бумаги к отъезду из Петербурга, ставшего почти родным за семь лет службы, османский посланник в России Ниязи Фахретдин-бей писал: «Война с Россией? Зачем? Для кого? Мы только-только начали понимать друг друга»²⁵.

Примечания

¹ Русский плен в Стамбуле. Документы. М., 1985, с. 37.

² Там же, с. 38.

³ См., например: Хождение инока Зосимы (1419—1420) // Православный палестинский сборник. СПб., 1889, т. 8, вып. 3; Б. М. Данциг. Ближний Восток в русской науке и литературе, 1973, с. 15—18.

⁴ Падение Византии и Царьграда вызвало к жизни целый пласт письменности — повести и сказания, которые выходят за рамки моей статьи. См.: А. Н. Кононов. История изучения тюркского языка в России. Л., 1982, с. 31.

⁵ Православный палестинский сборник. СПб., 1888, т. 7, вып. 3.

⁶ Житие и хождение в Иерусалим и Египет казанца Василия Яковлева Гагары. 1634—1637. Православный палестинский сборник, СПб., 1891, т. 11, вып. 3.

⁷ Б. М. Данциг. Ближний Восток..., с. 36—37.

⁸ А. Н. Кононов. История изучения..., с. 24.

⁹ Эалия Челеби. Книга путешествия. Вып. 1. Земли Молдавии и Украины. М., 1961; вып. 2. Земли Северного Кавказа, Поволжья, Подонья. М., 1979. Под редакцией А. Д. Желтякова. Примечательно, что в основных чертах заметки Эалии Челеби относительно украинских земель совпадают с впечатлениями жителя Дубровника

М. Гундулича, посетившего те же земли через 30 лет после турецкого путешественника. *S. Kraslić. Dnevnik s puta u Ukrajinu i Tursku dubrovačkog poklisara harača Mata Gundulića // Analis Zavoda... Dubrovnik, 1983, sv. 21, s. 1—23.*

¹⁰ *M. Kunt, S. Akşin. Türkiye Tarihi. Osmanlı Devleti. 1600—1908. Cilt 3. İstanbul. 1990, s. 55.*

¹¹ *Б. М. Данциг. Ближний Восток..., с. 37—39; А. В. Витол. Османская империя (начало XVIII в.). М., 1987, с. 85—99.*

¹² *Dimitrie Cantemir, Historian of South East European and Oriental Civilisations. Extr. from The History of the Ottoman Empire. Bucharest, 1973, 359 p.*

¹³ *Б. М. Данциг. Ближний Восток..., с. 63—65.*

¹⁴ Библиотека для чтения. СПб., 1854, т. 124, с. 72.

¹⁵ Там же, с. 77, 75.

¹⁶ Русская старина. СПб., 1894, кн. 31, апрель, с. 202.

¹⁷ Там же, с. 206.

¹⁸ Систематический указатель литературного и художественного содержания журнала «Нива» за 30 лет. 1870—1899. СПб., 1902.

¹⁹ *Э. Апаркина. Карл Брюллов. М., 1963, с. 150—151.*

²⁰ *О. И. Сенковский. Образование Оттоманской империи, Валахии и Молдавии // Библиотека для чтения. СПб., 1854, т. 124, март—апрель, с. 50.*

²¹ *А. Тыркова. Старая Турция и младотурки. Пг., 1916, с. 8.*

²² Православный палестинский сборник. СПб., 1885, т. 4, вып. 4, с. 180.

²³ *А. В. Елисеев. По белу свету. СПб., 1896, т. 3, с. 335.*

²⁴ *Ю. А. Карцев. Семь лет на Востоке. СПб., 1879—1886, 1906, с. 38—39.*

²⁵ *В. И. Шеремет. Босфор. Россия и Турция в эпоху Первой мировой войны. По материалам русской военной разведки. М. 1995, с. 92.*

SUMMARY

In the book "*Man in the Context of Culture. The Slavic World*" the model of person worked out in the cultures of various epochs is outlined on the material of diverse spheres of culture; the place of man in the world's image and his position in the real world are analysed. The authors concentrate on the notions of man formed in the consciousness of an individual and appearing in art in the most vivid form; on the realisation of these notions in various spheres of social consciousness, in folk culture. Articles devoted to these problems are united into three parts: "In the sphere of folk culture and the Christian ideal", "Man in the aesthetic space", "Person and Nation".

CONTENTS

Contents.....	5
---------------	---

Introduction. <i>I. Svirida</i> . Man in the Context of Culture.....	7
--	---

IN THE SPHERE OF FOLK CULTURE AND THE CHRISTIAN IDEAL

<i>L. Vinogradova</i> . Human being/non-human being in folk tradition.....	17
<i>T. Nikolaeva</i> . Man and city (once more about dual faith in the "Tale of Igor's campaign")	27
<i>A. Ranchin</i> . A martyred prince in Slavic hagiography.....	39
<i>O. Tarasov</i> . Sacralisation of an icon-painter in Russian tradition.....	53
<i>R. Nepomnyashchaya</i> . The image of an ideal ruler in "Vita Caroli" by Carl IV.....	65
<i>G. Melnikov</i> . Christian intellectual of the 18th century: J. A. Komensky and his views on philosopher's personality.....	71

MAN IN THE AESTHETIC SPACE

<i>L. Sofronova</i> . Man and world's image in the poetics of baroque and Romanticism.....	83
<i>V. Motchalova</i> . Man: Reality and Aesthetics.....	93
<i>L. Svirida</i> . An ideal person of the Enlightenment in a park à l'anglaise.....	99
<i>J. Malinowski</i> . Art and artist in the Polish aesthetic thought of the 19th century.....	108
<i>D. Prokofyeva</i> . Solitude, suffering and death in romantic poetry.....	122
<i>N. Bogomolova</i> . Lyric "ego" in the Polish poetry of baroque and symbolism.....	134
<i>N. Shvedova</i> . The theme of solitude in the Slovak poetry in the end of the 19th — beginning of the 20th centuries and romantic tradition.....	141
<i>V. Nikolayenko</i> . Man and superman (on Nietzscheanism in Pencho Slaveykov's works)....	149
<i>A. Gugin</i> . The conception of person in Lusation Serbs' Modern.....	158
<i>N. Zlydneva</i> . The effect of "presence" in the vanguard poetics.....	165

PERSON AND NATION

<i>A. Mikchaylov</i> . Personality and its self-understanding in the Austrian culture of the 19th century.....	175
<i>N. Filatova</i> . The concept of the "state of nature" in the works of K. Brodzinski.....	180
<i>L. Titova</i> . Man of the Modern epoch in the Czech literature of the 1830—1840s.....	186
<i>V. Zlydnev</i> . The image of man in the Bulgarian national Renaissance literature.....	192
<i>G. Catchev</i> . National optics: a Bulgarian in the light of America.....	203
<i>V. Sheremet</i> . Mutual notions of Russians and Turks in the 18th and 19th centuries.....	219
Summary.....	235

Научное издание

ЧЕЛОВЕК В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ
Славянский мир

Утверждено к печати
Институтом славяноведения и балканистики РАН

Наборщики — *Е. Штофф, Н. Клешнина*
Корректор — *Е. Черняк*
Редактор — *Н. Волочаева*

Оформление оригинал макета
С. Григоренко, Н. Волочаевой
Верстка
Н. Волочаевой

Издательство «Индрик»
Директор — *С. Григоренко*
Главный редактор — *Н. Волочаева*
Выпускающий редактор — *О. Климанов*

ЛР № 070644, выдан 26 октября 1992 г.
Формат 60×84 1/16. Гарнитура «Бодони». Печать офсетная.
15,0 п. л. Тираж 1 000 экз. Заказ № 3062

Отпечатано с оригинал-макета
в Типографии № 2 РАН
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., д. 6

С. Б. Бернштейн. Сборник статей по диалектологии

«Сборник статей по диалектологии» С. Б. Бернштейна содержит часть его трудов, посвященных разным проблемам славянской и неславянской диалектологии. С. Б. Бернштейн — крупнейший отечественный славист, внесший значительный вклад в развитие современной диалектологии и лингвогеографии. «Атлас болгарских говоров в СССР», «Болгарский диалектологический атлас» (т. I), «Карпатский диалектологический атлас», «Общекарпатский диалектологический атлас» — фундаментальные диалектологические труды послевоенного времени, инициатором и руководителем которых был С. Б. Бернштейн. Он стоял также и у истоков работы над «Общеславянским лингвистическим атласом». В многочисленных трудах С. Б. Бернштейна дается теоретическое обоснование этих трудов и связанных с ними проблем, освещаются промежуточные и конечные их результаты. Включенные в сборник статьи представляют следующие области диалектологических исследований С. Б. Бернштейна: Болгарская диалектология и лингвогеография; Карпатская ареальная диалектология и лингвогеография; Общие проблемы славянской диалектологии.

Сборник издается Институтом славяноведения и балканистики РАН к 85-летию со дня рождения С. Б. Бернштейна.

DIALECTOLOGIA SLAVICA

Сборник к 85-летию Самуила Борисовича Бернштейна

Сборник, посвященный замечательному ученому, одному из основателей современной славистической науки профессору С. Б. Бернштейну, содержит статьи российских и зарубежных исследователей, рассматривающих различные аспекты славянской диалектологии (диалектология как источник сравнительно-исторических штудий, описательная диалектология и лингвистическая география, история славянской диалектологии). Тематическая направленность сборника определяется тем, что в научном творчестве С. Б. Бернштейна вопросы славянской диалектологии занимают важное место, он является инициатором и активным участником работы над рядом славянских лингвистических атласов. В сборнике принимают участие известные слависты — академики О. Н. Трубачев, Н. И. Толстой, Б. Видоески, коллеги и ученики профессора С. Б. Бернштейна.

Сборник представляет интерес для широкого круга специалистов в области славянского языкознания, истории, истории культуры и т. д.

РУСИСТИКА. СЛАВИСТИКА. ИНДОЕВРОПЕИСТИКА К 60-летию чл.-корр. РАН А. А. Зализняка

Статьи юбилейного сборника охватывают весьма широкий круг проблем общего, русского, славянского и индоевропейского языкознания, представляя таким образом панораму современного состояния исследований в различных областях синхронной и диахронической лингвистики. Тематический диапазон сборника — от орфографии древнерусских рукописей до современного китайского ударения и от семантики ведийских текстов до языковых экспериментов Ремизова. Включенные в сборник статьи сгруппированы в несколько тематических разделов, отражающих различные аспекты научных интересов юбиляра: «Язык и культура Древнего Новгорода», «История русского языка и диалектология», «Акцентология», «Синхронная лингвистика», «Лингвистика и поэтика», «Индоевропеистика». Среди авторов сборника — видные отечественные и зарубежные филологи (Ю. Д. Апресян, Х. Бирнбаум, Д. Ворт, В. А. Дыбо, Т. Я. Елизаренкова, В. М. Живов, А. К. Жолковский, Вяч. Вс. Иванов, Х. Кайперт, В. Лефельдт, И. А. Мельчук, Т. М. Николаева, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян, Вл. А. Успенский, В. Л. Янин и др.).

Исследования в области балто-славянской духовной культуры: ЗАГАДКА КАК ТЕКСТ. 2.

Второй том коллективной монографии (первый вышел в издательстве «Индрик» в 1994 г.) состоит из двух частей. Первый раздел связан с проблемой космологической загадки и мирового древа. Сюда входит работа В. Н. Топорова, являющаяся продолжением его совместного с Т. Я. Елизаренковой исследования о ведийской космологической загадке, во многом определившего подход к выбору объекта и метод исследования других авторов монографии. С проблемой космогенеза связаны статьи Т. М. Судник и Л. Г. Невской. Во второй раздел монографии включены материалы, касающиеся сопоставления в разных аспектах загадки с другими паремиями (статьи И. А. Седаковой, К. Бланшу, А. Кривенко и Л. Хэнсона). Сопоставление различных паремий является тем путем, который может привести в конечном счете к реконструкции глубинного мифологического уровня и выявлению взаимосвязанности и взаимозависимости элементов модели мира.

Книга рассчитана на лингвистов, фольклористов и всех, интересующихся проблемами духовной культуры.

МИФ И КУЛЬТУРА

Человек — не-человек

Книга строится на сопоставлении результатов исследований народной и профессиональной славянских культур, мифа народного и мифа литературного. Авторы прослеживают взаимодействия мифа с литературой, изобразительным искусством, музыкой, избрав один аспект: человек — не-человек. Художественное воплощение этой оппозиции разрешает по-новому представить образ человека и границы этого образа, значительно расширить картину мира, в которой человек фигурирует. Исследователи касаются как проблем эксплуатации древних мифов, не только славянских, но и создания новых, нащупывают связи между ними.

Славянский и балканский фольклор

ЭТНОЛИНГВИСТИЧЕСКОЕ ИЗУЧЕНИЕ ПОЛЕСЬЯ

В сборнике публикуются результаты многолетних этнолингвистических исследований традиционной духовной культуры Полесья. Первый раздел посвящен проблемам картографирования обрядов, обычаев, верований, фольклора и содержит 76 карт, обобщающих полевые материалы, собранные в экспедициях по программе подготавливаемого в Институте «Полесского этнолингвистического атласа». Во втором разделе печатаются два этнолингвистических словаря — свадебной и календарной терминологии, полный материал одного полесского села и хроника полесских экспедиций.

БЕЛОРУССКАЯ НАУКА И ТЕХНИКА В СОВЕТСКОМ ПЕРИОДЕ