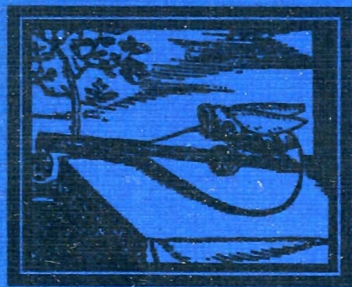


Библиотека Института славяноведения



Российская академия наук
Институт славяноведения
Отдел истории культуры

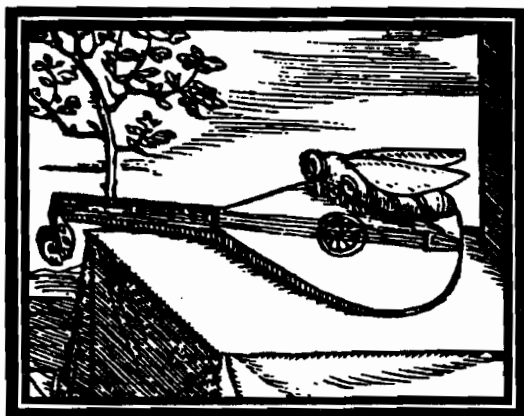
- Л. А. Софронова
Л. Н. Виноградова
О. В. Белова
В. В. Усачева
Т. А. Михайлова
А. Б. Мороз
Е. Е. Левкиевская
Е. Б. Громова
Н. А. Михайлов
Г. Д. Гачев
И. И. Свирида
Л. А. Черная
А. М. Ранчин
Г. П. Мельников
Л. Н. Титова
- Миф в культуре:
человек — не-человек**

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИНДРИК»
Москва 2000

Библиотека Института славяноведения



Библиотека
Института славяноведения



Отдел истории культуры

**Российская академия наук
Институт славяноведения**

**Миф в культуре:
человек — не-человек**

 **ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИНДРИК»**
Москва 2000

Редколлегия:

доктор филологических наук Л. А. Софронова,
доктор филологических наук Л. Н. Титова

Издание осуществлено

*при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований
(по проекту № 98-06-87065)*

Миф в культуре: человек — не-человек / Ред. Л. А. Софронова, Л. Н. Титова. — М.: Издательство «Индрик», 2000. — 320 стр. (Библиотека Института славяноведения РАН. 14.)

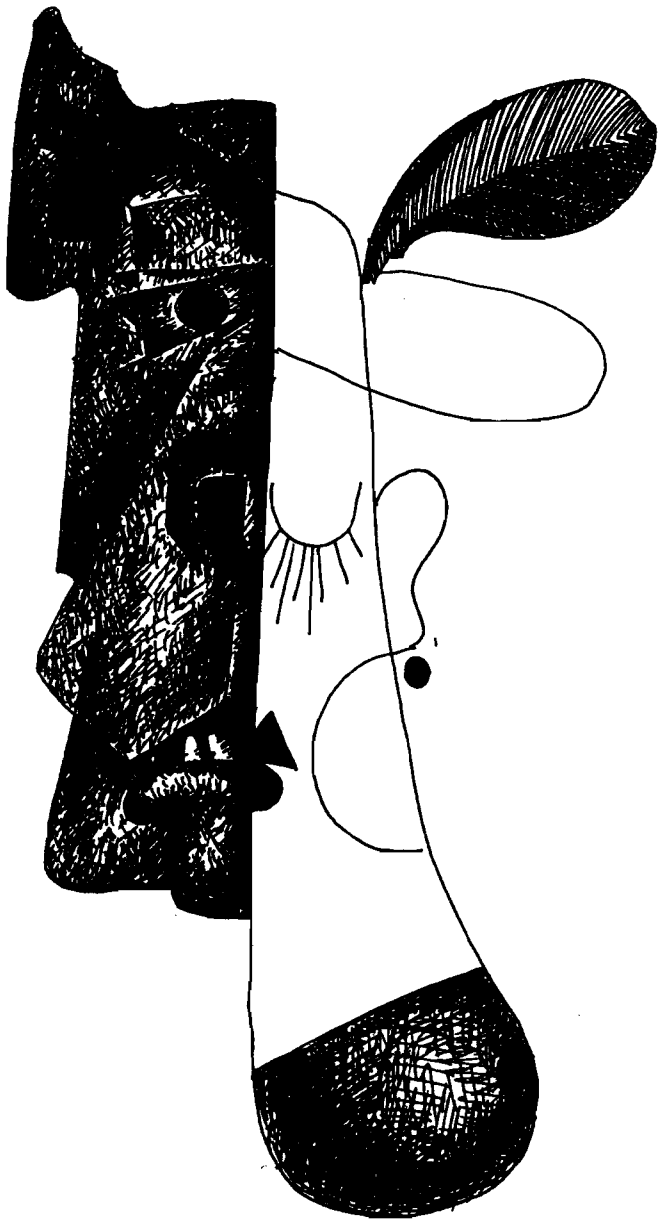
ISBN 5-85759-106-6

Книга «Миф в культуре: человек — не-человек» подготовлена в Отделе истории культуры Института славяноведения РАН по материалам конференции «Миф и культура: человек — не-человек» (М., 1994). Она продолжает серию историко-культурных трудов: «История культуры и поэтика» (1994), «Человек в контексте культуры» (1995), «Натура и культура» (1997), «Культура и история. Славянский мир» (1997). Настоящая книга строится на сопоставлении результатов исследования народной и профессиональной культур. В ней прослеживается взаимодействие мифа с литературой, а также с музыкой и изобразительным искусством. Избран один мифологический аспект: человек — не-человек, который, как удалось показать авторам, присущ разным типам культур и литератур. Его художественное воплощение позволяет по-новому представить образ человека и границы этого образа, значительно расширить картину мира, в которой пребывает человек. Исследователи касаются как проблем эксплуатации древних мифов, так и создания новых, обнаруживают связи между ними.

© Коллектив авторов, 2000

© Оформление. Издательство «Индрик», 2000

ISBN 5-85759-106-6



Paul Gauguin

От редколлегии

Миф есть основа, форма и содержание культуры. Для многих произведений как древних времен, так и Нового времени он является их мощным фундаментом, без которого они вряд ли смогли бы надолго удержаться в памяти человечества. Вхождению текста в «большое время» культуры способствует то, что миф «пересказывается» на различных художественных языках. С этим способом соседствует «прочтение» и интерпретация мифа. С помощью мифологической аллюзии и цитаты текст отсылается к архаическим пластам культуры. Миф не неподвижен в тексте, он может переходить с одного уровня на другой, снижаться, обыгрываться, становиться объектом пародии, при этом не изменяя своего семантического ядра, сохраняя хотя бы один формальный признак. Миф также выступает как некая готовая схема, наполняющаяся новыми значениями, как механизм, порождающий новые тексты культуры, которые встают с ним в один ряд, продолжая его и трансформируя. Во всей своей полноте, или свернутый до пределов слова, миф может служить и определителем жанра и художественного направления.

В памяти культуры хранится множество мифов: о сотворении мира и человека, о конце света, о борьбе различных начал и стихий, организующих мироздание. Среди них условно можно выделить представления о не-человеке, или антиподах человека, которые со временем из мифологических превратились в мифопоэтические. По этим представлениям, обращение к которым стало распространенным художественным приемом, человека окружают демонологические персонажи, которых в массовой культуре сменяет пришелец с иных планет. Человек входит в мир природы, будучи противопоставлен растению или животному; так он выделяется из мира природы и одновременно с ней соотносится. Человек противопоставлен собственным созданиям, машине и роботу, которые владеют знаниями и техническими навыками лучше него, но лишены духа. Особым об-

разом человек связан со своими подобиями, статуей, куклой, портретом. Они таят в себе мощный мифологический заряд, отмечены знаком мира смерти и ставят человека на границе двух миров. В подобном окружении, или в сходном с ним, человек выступает в различных пластах культуры. Создание этого окружения преследует различные цели, но всякий раз мифопоэтические представления бывают легко опознаваемы.

Противопоставление человека не-человеку чрезвычайно значимо. Оно способствует проникновению в сущность «образа человека», ибо его антиподы как бы оттягивают на себя те свойства, которые человек стремится отторгнуть. Они очерчивают границы того пространства, в котором пребывает человек, косвенно предписывают правила поведения человека в картине мира. Их появление придает картине мира мифологические очертания и вместе с ними глубину.

Авторы сборника «Миф в культуре: человек — не-человек», сотрудники Института славяноведения РАН, а также других научных центров Москвы и Праги, избрали основной темой противопоставление человека не-человеку и рассмотрели его на обширном материале — от древней литературы до киноискусства наших дней. Сборник включает работы этнолингвистов, филологов и историков культуры. Комплексное рассмотрение мифопоэтической оппозиции «человек — не-человек» разрешает сопоставить наблюдения, сделанные под разным углом зрения, свести их воедино и показать продуктивность этой мифопоэтической оппозиции на протяжении многих историко-культурных эпох.

«Миф в культуре: человек — не-человек» — это книга, которая продолжает серию трудов Отдела истории культуры: «История культуры и поэтика» (М., 1994), «Человек в контексте культуры» (М., 1995), «Культура и история» (М., 1997), «Натура и культура» (М., 1997), развивает заданные ими темы, подчиняя их главной задаче исследования.

О мифопоэтическом значении оппозиции человек/не-человек,

В истории культуры есть константы, объединяющие ее движение во времени. Одна из таких констант — человек, организующий вокруг себя пространство и время в картине мира.

Человек вбирает в себя значения картины мира и по-разному ведет себя, попадая в замкнутое или открытое пространство, действуя в познанном, логически выстроенном мире или в мире непонятном, мире-лабиринте. Человек выступает не один, а в явленной или подразумеваемой триаде: Бог — человек — дьявол, отражая, соответственно, ее строение. В средневековой или барочной литературе триада и ее проекция на душу человека выписывались полностью, чему примером агиографические памятники или мистериальный театр. Сентиментализм и романтизм также стремились к полноте картины мира и помещали человека между силами добра и зла, ср. баллады В. А. Жуковского, «Дяды» А. Мицкевича («Tam czekają twęj myśli — szatan i anioły») ¹, «Не-Божественную Комедию» З. Красиньского.

Члены триады иногда скрываются под маской аллегорий или «реальных» персонажей, которые принимают их семантическую нагрузку. Например, не дьявол, а *Ambitio* наущает персонажа одной польской школьной пьесы убить отца. В другой пьесе *Ambitio* борется с аллегорией Любви, т. е. с Иисусом Христом. Аллегории, не покидая окончательно сцену, замещались персонажами, которые, хотя и относились к реальному миру, обладали и аллегорическими признаками, т. е. они имели двойственную природу. Эта двойственность поддерживалась множеством мифологических оппозиций, например оппозицией живой/мертвый. Колебание между смертью и жизнью, различие между внешним обликом и подлинной сутью — один из наиболее распространенных способов создания оппозиции человек не-человек на аллегорическом уровне. Оно определяет природу такого двойственного персонажа, как девица-труп.

Деввица-труп известна еще из «Римских деяний» — это аллегория смерти, имеющая облик прекрасной девы. Ее облик в одно мгновение мог исчезнуть и явить следы разложения и гниения; аллегория эта строилась и более наивно: девица блистала красотой и притягивала взоры мужчин, но, стоило ей обернуться, она оказывалась трупом, полным червей. Вынесенное на поверхность, это противопоставление иногда исчезает, и девица выступает только в прекрасном обличье. Но, любой момент она отбрасывает приметы красоты и предстает устрашающим скелетом, разлагающимся трупом. То есть два обличья этому персонажу одновременно не присущи.

Деввица-труп появляется на страницах сборника «Historje świeże i niezwyčajne», в новелле, где выступает даже не смерть, а как родственник смерти персонаж — черт. Она в образе прекрасной дамы соблазняет кавалеров. Для того чтобы предстать в устрашающем виде, она сбрасывает с себя роскошный наряд — таким образом, метаморфоза скрыта в коде костюма. Соблазненные девицей-трупом кавалеры меняют и прежний локус; они — в «клоаке», среди руин заброшенного дома. Отхожее место вводит в новеллу тему «нижнего мира», а мотив разрушенного дома вторит теме смерти. Образ девицы-трупа вошел в собрание М. Кулиговского «Христианский Демокрит».

Романтики явно выделили этот мотив среди прочих. Появился он в «Рукописи, найденной в Сарагосе» Я. Потоцкого, где также связан с темой дьявола. Персонаж одной вставной новеллы готов продать душу дьяволу, чтобы только тот спас его от скуки, — в мотивировке таится воспоминание о Фаусте. Дама, которую он встречает случайно, в его объятиях превращается в чудовище, открывая, что она и есть Люцифер, и убивает его.

В «Не-Божественной Комедии» З. Красиньского этот традиционный образ усложнен романтическим мотивом художника и искусства. Романтический поэт ввел эффект сложения двух точек зрения на объект: Хенрык видит неземную красоту девицы-трупа — жена Хенрыка пугается ее погасшего взора, голоса, который скрипит подобно колесам телеги с лежащим на ней мертвым телом; ее страшат обрывки савана, запах серы и дыхание могилы. Деввица-труп едва не губит героя, прельщая красотой, которая по крупицам собрана из свежих могил, выманивая его из дома на небезопасные просторы в погранич-

ное время суток, под раскаты грома и звуки зловещей музыки. З. Красинский оставил девице-труп функцию соблазнения человека, но усложнил ее темой поэзии и художника. Хенрык стремится к ней как к идеалу прекрасного, к идеалу поэзии. Он несется за призраком, который манит его, становясь невидимым. Только оказавшись на другой стороне пропасти, девица-труп предстает в своем истинном облике перед Хенрыком. Исчезновение прекрасных одежд переходит в исчезновение плоти — перед взором Хенрыка возникает скелет. Девицу-труп, окончившую земное путешествие, призывают к себе адские силы: «Stara, wгасаj do piekła»², тем самым явно указывая на ее связь с силами ада, с сатаной. Теперь Хенрык понимает, что стал игрушкой в руках сатаны, что страшная сила влечет его в пропасть, т. е. в ад, а не к искусству.

Этот мотив использовали также К. Гапшинский («Черная танцовщица»), Ц. К. Норвид («Мечта»). Присутствует он в «Живых камнях» В. Берента, а также в современном видеоряде, в экранизации романа К. Ижиковского «Pałuba» (к/ф «Widmo»). А. Ремизов в «Случае из „Вия“» также обращается к этому персонажу. Он особо останавливается на превращении панночки в труп. Его занимает, как могло произойти превращение «страшной сверкающей красоты»: «То, что панночка, поднявшись из гроба, шла по церкви, беспрестанно расправляя руки, как бы желала поймать кого-то, а во вторую ночь, вперив мертвые позеленевшие глаза, ловила философа Хому, это понятно — это возмездие за его преступный полет на ней. Но превращение панночки в труп...»³

В «Мастере и Маргарите» М. А. Булгакова также есть вариант этого персонажа. Девица-труп — это рыжая Гелла, с горящими фосфорическими глазами, обнимающая Варенуху руками, которые «холодны ледяным холодом». Это ее рука удлиняется, как резиновая, и покрывается трупной зеленью. Это она пугает своей красотой, оборачивающейся смертью. Кстати, мотив удлинения руки демонического персонажа использовал и Пр. Мериме в «Душах чистилища». Он оказывается общеевропейским. Дон Жуан просит «огня у человека, шедшего по правому берегу с сигарою во рту» и не замечает, «как рука курильщика (оказавшегося не кем иным, как дьяволом собственной персоной) удлинилась настолько, что перекинулась через реку и протянула дон Жуану сигару...»⁴.

К аллегориям и двойственным персонажам присоединяются и такие, которых можно отнести к «реальным». Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что и они не утратили внутренней связи с силами добра и зла; только она теперь бывает прочно скрыта. «Реальные» персонажи выступают своего рода заместителями потусторонних сил или на самом деле являются ими, но только скрывающими свою природу, на что указывает постоянно эксплуатирующийся мотив превращений. Дьявол и его приспешники неутомимы в этих превращениях. Потому вопрос, который задал путнику игумен в Житии Михаила Клопского: «Кто еси ты, человек ли еси или бес?», звучит неоднократно в разных вариантах не только в средневековой литературе. Человек постоянно с этой точки зрения проверял свое окружение, и эта «проверка» — основа многих сюжетов.

Дьявол появлялся перед человеком в образе прекрасной женщины (даже уже в ином мире): «Czart przybrał postać dziewczicy: rączką na trupa kiwa, Okiem mruga, śmiechem wzywa»⁵, принимал облик священнослужителя или слуги человека.

В польской школьной пьесе «Одостратокл» дьявол выступает как слуга главного персонажа. Он шествует с ним по стезе греха, уверенно направляя его. Он разбойничает вместе с ним, подбивая на все новые злодеяния, ни разу не выдав своей истинной сути до тех пор, пока не появляются равные ему Асмодей, Какедемон и Коракс. Одостратокла от окончательного падения спасает молитва. Здесь способность дьявола принимать человеческий облик служит дидактической функции пьесы. Может она использоваться и для создания гораздо более сложных художественных структур, как у М. А. Булгакова в «Мастере и Маргарите» в эпизодах Коровьева, Азazelло, Бегемота. Дьявол принимает и облик известных литературных персонажей, ведущих от него свое происхождение. В «Не-Божественной Комедии» З. Красиньского Хенрык узнает его в образе Мефистофеля: «Na kopersztychu podobną twarz gdzieś widziałem»⁶. Образ дьявола отнюдь не всегда литературен, он может иметь и фольклорное происхождение, как в «Ночи перед Рождеством» Н. В. Гоголя или в «Дзяддах» А. Мицкевича. Мотив превращений дьявола, исчезая или, точнее, уходя в глубину текста, образует прочную основу для характеристики отрицательных персонажей. На нее указывают значимые имена: Теофоб, Теомахус старинных моралите; внешние признаки персонажей,

такие, как хромота (о Воланде говорят, что, кажется, хромает не то на левую, не то на правую ногу), лысина или рыжие волосы (Гелла у М. А. Булгакова не случайно рыжая. Рыжий цвет волос несет мифологическую нагрузку); «чужой», непривычный костюм. (Именно одежду Воланда при первом его появлении в Москве М. А. Булгаков описывает очень тщательно. Одежда прежде всего привлекает внимание Бездомного и Берлиоза. Рассматривая необычный клетчатый пиджак, Берлиоз думает, что странный человек — немец, а Бездомный — что англичанин.)

Дьявола иногда замещает герой, чья душа продана ему, как в «Душах чистилища» Пр. Мериме дон Гарсия Наварро. Дон Гарсия умело ведет дон Жуана по стезе греха; он безбожник, пьяница, развратник, вояка, безжалостен и коварен.

В отличие от «адовых жителей» посланцы небес не превращаются в человека, а только становятся видимыми для него. Их замещают священнослужители, монахи, непорочные девы. В трудные минуты жизни перед человеком возникают не только Ангелы, как в сцене сна Густава в «Дзядях», но также священники; они принимают функции чудесных помощников. Так, священник спасает Густава из лап дьявола.

Человек в картине мира окружен не только силами добра и зла, но существует в сложной системе социальных, семейных, любовных отношений. В этой системе возникает постоянное напряжение — его создает в том числе оппозиция свой/чужой. Она явно мифологизирует мир реальных персонажей, отсылая к значениям этой оппозиции в народной культуре, где свое — принадлежит человеку и освоено им, а чужое есть область смерти. Эта оппозиция выстраивает и мифопоэтическое значение оппозиции человек — не-человек. Так культура напоминает свои основы. Как и в народной мифологии, чужой бывает опасным и резко отличается от своих, за счет чего сближается с представителями демонологических сил⁷. Отстраненность от своих, противопоставленность им определяет внешний облик чужого, костюм. Н. В. Гоголь описывает ростовщика, изображенного на портрете именно в этом коде («Портрет»). У ростовщика лицо было бронзового цвета, «черты лица... отзывались не северною силой»⁸. Он непомерно высокого роста, на что обращают внимание окружающие. (Следует вспомнить, что именно эту черту приписывают многие славяне «чужим», жи-

вущим вдали от них.) Ростовщик одет в широкое азиатское платье непривычного покроя. Из-за платья и странной внешности его принимают за индейца, грека, персиянина. Чужой бывает поражен немотой или, напротив, наделен способностью говорить на особом, «птичьим» языке. Напомним, что Воланд у Булгакова сначала правильно говорит по-русски, но с иностранной интонацией, затем нещадно коверкает русские слова и вообще перестает понимать что-либо. Эти черты и родственные им приближают образ чужого к ряду демонологических персонажей.

Чужой, как и дьявол, наделен способностью к превращению. Литература продолжает эти традиции народного мифологического сознания, яркий пример которого приводит В. Г. Короленко в «Истории моего современника». Крестьянин, которому прочитали газетную заметку о покушении на царя, быстро догадался, кто устроил покушение. Услышав, что в комнате подозреваемого сидел большой кот, он уверенно заявил, что тот, кого ищут, «котом обернулся». Персонажи романа М. А. Булгакова, что знаменательно, меняют свой облик и как чужие, и как представители потусторонних сил.

Мифологема чужого вызывает к жизни не только демонологический, но и анималистический, и растительный коды. Чужому приписаны не только хвост, рожки, копыта. Чужой — это не человек еще и потому, что ему присущи признаки растительного и животного мира. Этим кодом пользуется А. Мицкевич в «Отрывках к III части „Дзядов“», когда описывает русских и Россию.

Итак, с появлением чужого картина мира мифологизируется, ибо «сознанию соприсутствует некая внутренняя и еще более плотно укрытая сфера, о которой в особых условиях можно судить по тем значениям, в которые сознание переводит неясные предчувствия этой „глубины“»⁹.

Человек выступает не только в оппозиции свой/чужой, но существует в оппозициях, значения которых различаются только знаками, положительным и отрицательным. Так конструируются пары антиподов — они существуют в сходных положениях, повторяют один другого. Они могут быть сложно построенной парой, как Печорин и Грушницкий у М. Ю. Лермонтова, схематическим противопоставлением воплощенных пороков и добродетелей, как герои просветительской комедии,

носителями правильного и неправильного поведения, как в романах социалистического реализма; они различаются иногда только по имени, несущему в себе основной семантический заряд, как в средневековой литературе или литературе эпохи Возрождения, например: Георгос — Антигеоргос, Стратонес — Антистратонес («Диалог о мире»). Иногда, напротив, персонажи наделяются сходными именами, но их характеристики противоположны. Этим приемом пользовался Пр. Мериме в новелле «Души чистилища», объявив, что на самом деле существовало два дон Жуана: один погряз в грехах и умер нераскаившимся, другой же вымолил прощение у Господа за свою грешную жизнь. «Жизнь обоих рассказывается сходным образом; лишь развязка их отличает»¹⁰.

Антиподы отражают один другого, но фокус отражения при этом смещается, что вызывает соответствующие «искажения» одного из персонажей и сегмента картины мира, в котором тот пребывает. Нарушается возможное равновесие персонажей, расположенных в одной плоскости, действующих в одной реальности. Один из членов пары попадает как бы в иные измерения, что отнюдь не всегда явно декларируется в тексте. Человек должен определить, кто перед ним — тоже человек или представитель иного мира, т. е. не-человек.

Чем настойчивее повторяются совпадения, тем ближе оказываются антиподы к двойникам и тем большую опасность мифологического толка внушает один из них. Так выходит на поверхность миф двойничества и создается мифологический контекст. В народной культуре «Число „два“ (в отличие от чисел „один“ или „три“) является бесовским, „нечистым“ и опасным и обладающим сверхъестественной силой»¹¹. В литературе эта опасность обычно бывает подосновой сюжетного мотива. Иногда она выходит на поверхность, как у Ф. М. Достоевского в «Двойнике». Писатель, чтобы оттенить ее глубину, связывает мотив двойника с другими мифологическими мотивами, как-то: с мотивом безумия — по словам Голядкина, двойник вызывает у него «отемнение ума». Ф. М. Достоевский вводит мотив двойничества в особые, пограничные поры дня и ночи, помещает своего героя между сном и явью, разворачивает историю трагической встречи Голядкина со своим двойником на фоне «крутой непогоды», метели и дождя на улицах Петербур-

га. Не раз обращается к мотиву зеркала, в котором Голядкин выискивает двойника. (Зеркало, как известно, в мифопоэтическом сознании разграничивает «тот» и «этот» миры.) Ф. М. Достоевский постоянно подчеркивает, что господина Голядкина страшит прежде всего абсолютная похожесть его на другого господина Голядкина, который успешно занимает его место в департаменте: «другой господин Голядкин, но совершенно такой же, как и он сам, — один человек, что называется, двойник его во всех отношениях»¹². Он проводит идею неразличения самого Голядкина и его двойника, поручая ее Голядкину. Голядкин терзается в догадках, кто «старенький», а кто «новенький», кто копия, а кто оригинал, при этом понимая, что двойник намерен «насильственно войти в круг его бытия»¹³. Его ужасает, что двойник отнял у него имя, — так возникает мифологическая «нагрузка» имени в повести.

Опасность двойника усиливается явной его связью с демоническими силами, приметами его бесовского происхождения. Двойник ведет себя подобно фольклорному дьяволу: он кривляется, прыгает, щиплется, подтанцовывает, передразнивает Голядкина. Эту черту двойника поддерживает фамилия гостей Клары Олсуфьевны — Басаврюковы, которую Голядкин воспринимает как «хорошую, дворянскую» фамилию. Ср. Басаврюк, «басаркуньи проделки», «подлинное басаврючье» А. Ремизова («Учитель музыки»). Связь с таким демонологическим персонажем, как босорка и им подобным здесь очевидна. Последнее видение героя: «Два огненных глаза смотрели на него в темноте, и зловещею, адскою радостью (курсив наш. — Л. С.) блестели эти глаза»¹⁴ — еще более убедительно связывает, пусть в косвенном преломлении, тему двойничества с потусторонними силами.

Тему двойничества может окружать и смеховой ореол. Двойники неслучайно появляются в комедиях, начиная с «Близнецов» Плавта. Часто обыгрывается мотив мнимого двойничества, как в комедиях XVIII века с переодеваниями. «Смех делит мир надвое, создает бесконечное количество двойников, создает смеховую „тень“ действительности, раскалывает эту действительность»¹⁵. То есть к двойникам можно подойти и с противоположной стороны: не только они вызывают перестраивание картины мира, но и особенности ее строения, заданные определенным модусом, вызывают к жизни двойников, смешавших своей одинаковостью.

Приметы антиподов бывают собраны воедино в одном персонаже. Он превращается в раздвоенного и рефлектирующего героя. Обычно это герой высокой романтической литературы. Его раздвоение мотивируется сложностями внутреннего мира или безумием. Этот мотив дожил до современной массовой культуры, используется он в так называемых фильмах ужасов, так же как и мотив двойников.

Как уже говорилось, тема двойников и антиподов связана с мотивом отражения, мифопоэтическое значение которого остается неизменным. Ср.: «Я — сын Эллады именем Нарцисс... Я сам себя всевидел. Не сумел быть в двойстве. Обесмыслен абсолют: невероятность ясности слияния себя — с изображением себя...»¹⁶. Он манифестируется в таком предмете, как зеркало, которое удваивает образ человека, тем самым раздваивая его, отсылая двойника в «тот», иной мир, превращая в не-человека. Таким образом, человек, смотрясь в зеркало, остается сам собой, но тот, кого он видит в зеркале, уже не-человек и представляет особую опасность. Зеркало выступает границей между «этим» и «тем» мирами. С такой функцией оно появляется в «Дзядях — Представлении», в легенде о Порае. Пан Твардовский хочет разбить зеркало, в которое смотрится заколдованный юноша, но тот заглядывает в зеркало в последний раз и оказывается в стране смерти, не дав Твардовскому разрушить чары.

Не менее, чем зеркало, опасно изображение. Портрет и скульптура также заряжены мифологически, также наводят на мысль о возможности нарушения границы между двумя мирами и об ужасных последствиях этого нарушения — о появлении не-человека. Последовательно в мифологическом аспекте описан портрет Н. В. Гоголем.

Чтобы усилить этот аспект, писатель вводит второстепенные мифологические мотивы. Портрет куплен Чартковым «при свете вечерней зари», т. е. в сумерках, на границе ночи и дня, в это время небо озарено «тонким, сомнительным светом»¹⁷. Н. В. Гоголь прибегает к вводному повествованию о ростовщике, который, очевидно, замещает адские силы; функцию замещения принимает и портрет. Он становится опасным не только потому, что всякое изображение опасно само по себе, но и потому, что на нем изображен мифологический персонаж.

Портрет наделен особым взглядом странной силы, пугающим Чарткова и толпу на аукционе. Это взгляд, нарушающий границу живого и мертвого, взгляд того, кого видеть человеку не должно.

Ростовщик, изображенный на портрете, не соблюдает границы между «тем» и «этим» мирами. Изображение, оживая, пытается сбросить с себя покрывало, вырывается из рамы: «Старик пошевелился и вдруг уперся в раму обеими руками. Наконец приподнялся на руках и, высунув обе ноги, выпрыгнул из рам...»¹⁸

Рама здесь означает не только отграничение изображения от реальности, но и границу между двумя мирами. Правда, она имеет нечеткие очертания, так как Чартков с трудом различает сон и явь. Портрет или изображенный на портрете — это не только представитель дьявольского начала, но и мертвец. Его лицо — это «лицо мертвеца, вставшего из могилы»¹⁹. Простыня, в которую закутывает портрет несчастный Чартков, напоминает о саване. Так Н. В. Гоголь вспоминает о первоначальной магической функции портрета.

Тема отражения поддерживается темой сна. Чартков во сне постигает сущность старика. Во сне испытывает ужас, во сне становится обладателем несметных сокровищ — все это затем, чтобы наяву прожить свои сны. Эти сны описаны очень подробно, и каждый из них заканчивается мнимым пробуждением героя. Так нарастает тема отражения, удваиваясь и утраиваясь, подобно портретам перед глазами безумного Чарткова. Как только страх превращается в безумие, Чарткова обступают не люди, а портреты, они глядят отовсюду. Ужасный портрет «двоился, четверился в его глазах»²⁰.

Не всегда отражение было столь опасно, но всегда сливалось, идентифицировалось с изображением. Это слияние образует особый мотив средневековых и барочных романов и драм. В «Акте комедиальном о Калеандре, цесаревиче греческом и о мужественной Неонилде, цесаревне трапезонской» Атигрин показывает сенаторам «патрет Тигрины», его дочери, «прекрасной и благополезной», и обещает отдать Тигрину в жены тому, кто победит лютого змея²¹. По портрету в Тигрину влюбляются Алколес и Агролим.

О портрете как фокусе мифологических значений постоянно помнили романтики, М. Ю. Лермонтов, А. Мицкевич, который вводит тему портрета в IV часть «Дзядов». Густав переносит на

холст изображение возлюбленной и переносит на него отношение к ней, воспринимает его как живого человека. Они слились в его памяти. Он обожествляет портрет, окружая его рядом ритуальных действий: он не решается при нем снять шейный платок, прикрывает его листочком кипариса. Возникает тема портрета и в современной литературе, в «Песнях восточных славян» Л. Петрушевской.

С портретом в ряду мифологических отражений соседствует статуя. Она, изображая человека, является заместителем ушедшего в мир иной и связана со страной смерти, с подземным миром. Она увлекает человека в ад. При описании статуи постоянно указывается на ее неподвижность и холод. Она вводится в текст многих произведений с дидактической функцией, призывая персонажей к расплате за грехи. С такой семантической нагрузкой она появляется во множестве вариантов сюжета о дон Жуане. Не касаясь сейчас произведений классической литературы, рассмотрим решение образа статуи в русском театре XVIII в.

Сюжет дон Жуана прижился на славянской почве, в России его разыгрывали немецкие «показыватели выпускных кукол». Они ставили пьесу под названием «Житие и смерть Дон Жуана, или Зерцало злочинной юности»²². В ней происходит смешение функций адских и небесных сил: статуя Дона Педро, отца очередной возлюбленной Дон Жуана, не только наказывает грешника, но и призывает его покаяться. Статуя не молчит, что обязательно для персонажей загробного мира, но наделена словом, как написанным, так и произнесенным. На надгробии, на котором она возвышается (в ремарке подчеркнуто, что представлять должно конную статую), написано: «Здесь покоится Дон Педро, убитый Дон Жуаном, и призывает его к отмщению»²³. Эта надпись читается как слова самого Дона Педро, адресованные Дон Жуану. Придя к нему на ужин, она начинает говорить. Статуя не неподвижна, она в знак согласия прийти на ужин кивает головой, а затем начинает двигаться. Дон Жуан предлагает ей разделить с ним трапезу и выпить вина, но его покои превращаются в склеп, а угощение в прах, как в «Ужасной измене сластолюбивого жителя». Произнося заключительные слова: ад ты найдешь в себе самом — статуя исчезает, а черти уносят грешника в ад.

Пьеса на этот сюжет в XVIII в. разыгрывалась не только куклами, но и актерами. В одной из них последовательно раз-

вивается тема пира, причем в двух планах, реальном и символическом. Этот пир задает не только Дон Жуан (Донъян), но и статуя. Донъян, ожидая духа к обеду, проверяет, куплено ли «ренское». Он собирается хорошо повеселиться. Дух отказывается от угощения — ему не нужно «земного подчивая» — и предупреждает о скорой развязке. Он сам приглашает Донъяна в гости и предлагает встретиться «в сию полночь на моем гробу». Как сказано в ремарке, задняя завеса открывается, и перед зрителем предстает кладбище и гроб Дон-Педро. Статуя предлагает Донъяну угощение, но «изготовленное не для желудка». Оно должно как «зеркало показать адских вечных мук». В этой пьесе статуя также наделена приметам живости: «Дух Дон-Педро стучится»²⁴, он говорит, жестикулирует. Вместе с Донъяном уходит в финале пьесы.

Статуя вызывает иные коннотации — она заставляет припомнить миф демиурга, мотив Галатеи. Примечательным образом он был развит в русском театре XVIII века. Анонимная пьеса «Пигмалион, или Сила любви, Драмма с музыкаю в одном действии» (1779 г.) построена на теме любви Пигмалиона к статуе и поддерживается темой мудрого и справедливого правителя, готового отказаться от счастья ради долга перед своим народом. Это тема трагедии, которая неожиданным образом оказалась связанной с темой мифологической. Неизвестный автор не столько занят темой демиурга, сколько самой статуей, что подтверждается типом художественного пространства: действие происходит в прекрасном саду, заставляющем вспомнить о возможном его прообразе — райских кущах; сад полон статуй, в том числе еще неоконченных. Перед нами — творец и дело его рук. Пигмалион говорит о них не столько как о произведениях искусства, сколько как о бездушных творениях. Среди них особняком стоит одна, закрытая покрывалом. Эта закрытость на мифологическом уровне выделяет статую Галатеи, которая в тексте «драммы с музыкой» именуется «истуканом», лишенным имени. Она пока не принадлежит миру Пигмалиона, отделена от него — не только она не способна видеть, но и он не видит ее, хотя стремится к этому: «Я зреть еще горю», «Пускай в последний раз узрю»²⁵. Она также не слышит Пигмалиона. Он не раз говорит, что его жалобы не доносятся до ее ушей. Немота, глухота, слепота — мифологические

признаки представителя иного мира, мира неживых. Как только статуя оживает, она приобретает способность видеть, слышать и говорить, и драматург прослеживает, как это происходит: истукан ожил и «подъемлет вежды». Оппозицию живого и неживого поддерживает противопоставление света и тьмы. Истукан выходит из тьмы оживая: «Я вижу свет теперь, я радость ощущаю»²⁶. Теперь истукана представляет на сцене актриса, «стоящая на подножии каменном».

Истукан колеблется между миром живых и неживых, ибо Пигмалион влюблен в «Прекрасного истукана», а не в ту, кого он изображает. Любовь Пигмалиона — это «неизвестной пламень». Ради него он забывает живых женщин и хранит девство.

Драматург XVIII в. описывает истукана мифологически верно. Он постоянно подчеркивает отсутствие мягкости его членов, его твердость, жесткость («Но кто же умягчит тебе сей твердый камень?»²⁷), а также холод, обращая внимание на то, что тот создан из «хладного мрамора», что Пигмалион «мрамором прельстился». Жесткость, твердость, холодность дополняются неподвижностью («нет живости ни в чем») и, конечно, отсутствием души («Все члены красоту ея изобразуют — единыя души не достает»²⁸). Все эти признаки, присущие истукану, страшат Пигмалиона. Но он стремится вселить в истукана душу и любовь, т. е. сделать его человеком. Свое стремление он описывает в противопоставлениях твердого мягкому, холодного теплому, покоя и движения. Ему чудится, что по жилам его струится кровь и что руки истукана уже не мраморные. Касаясь их, он с удивлением замечает «мягкость рук». Да и сам истукан, став одушевленным, замечает в первую очередь, что члены его сделались мягкими. Осознав, что он ошибается и что истукан так же неподвижен и хладен, как раньше, Пигмалион готов разрушить объект любви — он не может его убить, перед ним не живой человек. Подмена смерти разрушением статуи — мотив достаточно распространенный. Пигмалион готов лишиться жизни и сам превратиться в камень, хотя уверен, что его любовь может оживить статую. Венера внимает мольбам Пигмалиона и одаривает камень «чувством и смыслом».

Тема камня и противопоставление его человеку проходят через всю пьесу. Пигмалион и его наперсник Гемон не раз говорят о том, что «камень возжег любовь» в человеке. Себя Пигмалион называет человеком и уверяет одушевленного истукана, что те-

перь он тоже человек и что они равны: «Я есмь, прекрасная, такой же человек, Я есмь творение, и есть тебе подобно»²⁹. Так в тексте снимается оппозиция человек/не-человек.

Отношения человека со статуей не всегда складываются благополучно. Статуя сама способна нарушить границу между человеком и не-человеком, между миром предметов и человеком, между жизнью и смертью. Тогда в ее описании активизируется мифологическая опасность, как у Пр. Мериме в новелле «Венера Илльская»: «Презрение, насмешку, жестокость можно было прочесть в этом невероятно прекрасном лице»³⁰. Не только внешний облик, но и «поведение» этой статуи предвещает смерть. Когда ее выкапывают из земли, она проявляет агрессивность по отношению к человеку: не случайно один из крестьян ломает ногу; она, как кажется, бросает камень в обидчика. Статуя, как бы окончательно забывая о границе двух миров, стремится к любви с человеком. Она хочет с ним обручиться. Жених, оставивший кольцо на пальце статуи, боится, что его назовут мужем статуи, — так задается тема любви живого и неживого, так в измененном виде вводится мотив любви мертвеца. В какой-то мере опасность провоцирует здесь сам человек. То же — в «Душах чистилища» Пр. Мериме. В этой новелле есть замечание о том, как дон Жуан «сделал странное предложение Хиральде, этой бронзовой фигуре, увенчивающей мавританскую башню собора, и как Хиральда его приняла»³¹. Возникает в мифопоэтической традиции и мотив любви статуи к человеку после смерти, как в одном стихотворении Я. Смелякова. Статуя перенимает стремления человека не только к любви. В «Живых камнях» В. Берента творения старого художника в бронзе оживают и отправляются на поиски св. Грааля. Они лишены зловещей окраски.

Статуя родственна кукле, которая также противостоит человеку по признаку бездушия и опасна своим сходством с человеком.

Кукла и человек, подобно статуе и человеку, — еще один вариант пары: демиург и его творение. Кукла, выступая как творение, абсолютно послушна своему создателю. Она повторяет человека, но, лишённая души и чувств, делает это с автоматизмом, который не раз обыгрывается в сюжетах о кукле и человеке. Бездушные куклы, невозможность привнести на сцену свои эмоции, кстати, лежит в основе идеи замены актёра-чело-

века куклой или сверхмарионеткой. (Именно марионетки исполняют роли лилипутов в фильме о Гулливере у А. Роу.) Куклы действуют не только рядом с человеком, но и вместо него, как в нескольких произведениях К. Чапека, в «Поучительном рассказе», в рассказе «L'éventail». В последнем выступают некие андрюиды, персонажи, не потерявшие свойств куклы, но уже явно приближающиеся к человеку.

Не раз разыгрывается замещение куклой человека и человеком куклы. На этой теме построена пьеса К. Державина «Арлекин, влюбленный в куклу»³². Арлекин подменивает куклой Коломбину и сам «под видом знаменитого арабского медика превращает куклу в живое»; в настоящую и поддельную Коломбину влюблен доктор. Куклы оказываются ближе к идеальному человеку, а отрицательный персонаж тяготеет к кукле как к образцу бездушия и автоматизма, как у Ю. Олеши в «Трех толстяках».

Кукла, как и статуя, безжизненна, она не проходит стадий жизни человека, она не растет, не стареет, не умирает, а только ломается. Она, как и статуя, связана со значением смерти. Она расподобляется с человеком по этому и ряду других признаков. Например, довольно часто упоминаются безжизненные пустые глаза куклы; она не способна видеть, как персонаж, связанный со смертью, а не только потому, что она вещь и подобие человека.

Литературная кукла помнит о своем мифологическом значении, даже если это воспоминание не вырывается наружу. В народной мифологии кукла опасна и способна превратиться в демонологическое существо, в польских поверьях, например, в богинку. «Дети не должны спать с куклами, иначе богинка задушит их»³³. Кстати, знаменательно, что одним из оберегов от этого мифологического персонажа служит тряпичная кукла, повешенная вниз головой на дверях. Мотив опасной куклы не раз звучит в литературе. Ф. М. Достоевский вспоминает его вскользь в повести «Хозяйка»: «Злой старик воплощался в каждую куклу ребенка»³⁴. «В мире Ремизова всегда присутствовали чудесные куклы, чудища-куклы, магические „куклы-чумичела“, материализованные духи его фантастического и фольклорного воображения — чертики из Посолони, цверги, маленькие игрушечные звери»³⁵. Значение этого мотива прек-

расно осознавали не только великие писатели, но и кинематографисты, как А. Хичкок.

Итак, различные отражения человека: его самого в подобии ему, в зеркале, в изображении, в том числе не только плоскостном — отражают не только его, но и не-человека, который может находиться на значительном расстоянии от человека в цепи мифологических значений или стоять почти рядом. Эти персонажи не теряют связей с основной триадой: Бог — человек — дьявол, только эти связи бывают ослаблены и выражаются различно.

Человеку бывает противопоставлен и другой тип не-человека, который принадлежит к миру демонологических существ или к загробному миру. Эти персонажи ведут свое происхождение из народной мифологии, по правилам которой человек вынужден постоянно утверждаться в целостности своего «Я», проверять место, отведенное ему в картине мира; по выражению А. К. Байбурина, вести «своего рода интеллектуальную игру с природой, принципиально важную для самоощущения человека как достойного партнера в этой игре»³⁶.

Человек, противопоставляя себя не-человеку, утверждает в нерасщепленности своего «Я», в сохранении границ этого «Я» и пространства, в котором он пребывает. Человек и сам в некоторые моменты своей жизни находится на грани между своим «Я» и не-человеком, и, пройдя через обряд, он должен подтвердить свою человеческую природу.

Человек, по правилам народной культуры, должен уметь распознавать не-человека, знать специальные правила этого распознавания. Не-человек, например, не имеет тени или следа, иначе движется и иначе говорит, чем обычный человек. Он слишком большого или слишком малого роста, имеет в своем облике черты разложения и смерти, зооморфные черты и демонические. Человек умеет увидеть не-человека — тот не только скрывается от человека, но и бывает невидим. Появляется на земле в особое время года и дня. Человек владеет способами общения с не-человеком и способами, предохраняющими от этого общения, которое всегда таит в себе опасность.

Попад из мифа в литературу, обживая иное художественное пространство, не-человек преобразуется, но остается противопоставленным человеку, и это противопоставление наполняется новыми значениями. Эпоха романтизма среди прочих предпочитала

среди не-людей пришельцев с «того» света. Веру в них А. Мицкевич считал общей особенностью славянской души. В ней он различал идею всеединства космоса, в переходах из одного состояния в другое, от жизни к смерти, видел свидетельства вечной жизни души человека. Сам он не раз обращался к образу не-человека в «Дзядях». Его Упырь не опасен, он не намерен вредить людям, он приходит на землю, чтобы снова отправиться блуждать, теперь уже в воспоминаниях, по стране любви. Призрак (II часть) вернулся только для того, чтобы увидеть возлюбленную. Густав в IV части занял позицию на границе жизни и смерти, чтобы вспомнить свою любовь и разлуку. Пришелец с того света порой уводил в страну мертвых, как в балладах В. А. Жуковского. Здесь жених появляется в полночь (так отмечена временная граница), говорит тихим голосом (еще один отличительный признак); он описывает свое жилище как тесное, темное, «покровенное» свежим дерном. (Так оживают представления о доме-могиле.) У А. Мицкевича тема мертвого жениха усложняется мотивом свадьбы-похорон, смерти-безумия жениха, который не стремится увести за собой возлюбленную.

Мотив прихода мертвого жениха (супруга) разрабатывается и в современной литературе, в «Песнях восточных славян» Л. Петрушевской. «Худой, бледный, изможденный» (эти приметы отдаляют героя от мира людей), Муж, про которого жена знала, что он убит на войне, появляется и живет с ней в одном доме, но его не видит никто из соседей (как представителя «того» мира, его и нельзя увидеть) — так задана граница между «тем» и «этим» мирами. Срок ему жить на земле отпущен до зимы. С ее приближением он торопит жену и просит ее закопать брошенное им в лесу обмундирование (замещение похорон). Путь, который они проходят, — это преодоление преград, разделяющих «тот» и «этот» миры: лес и ручей. Закапывание одежды происходит на границе дня и ночи. После того как совершаются все «правильные», обрядовые, действия, муж исчезает, переходит границу между мирами окончательно. Ранее этому мешала его «неправильная» смерть.

Возможно, что человек-сам приходит в страну не-людей. Это очень древний мотив, известный со средневековых видений и «Ада» Данте. Звучит он и в современной литературе, у Л. Петрушевской в рассказе из уже упоминавшегося цикла.

Нарушив запрет покойной, уже похороненной жены — когда он искал в ее гробу утерянный им партбилет (примета времени!), то взглянул на покойницу и, следовательно, нарушил границу между миром живых и миром мертвых, — главный герой, Полковник, вынужденно совершает путешествие в страну мертвых, которую принимает за обычное воинское подразделение. Он замечает, что здесь «находились и пехота, и артиллеристы, и бог знает еще кто, все в порванном обмундировании, с открытыми ранениями рук и ног, живота, только лица у всех были чистые»³⁷. Чистота их лиц здесь знак смерти.

В современной научно-фантастической литературе мифологического пришельца с «того» света заменяют инопланетяне, посланцы иных миров. Они противостоят человеку по признаку принадлежности к чрезвычайно удаленному от земли и неизвестному людям миру. Они не столь опасны, как пришельцы мифологические, но также наделены сверхъестественной силой, знают и умеют то, что еще неизвестно людям. Они способны поработить человека и даже убить его. Могут они выступать как чудесные помощники и как герои-спасители. Главное, что видится в их характеристике, — отторжение функции умения, знания, технического совершенства от человека и их противопоставление.

Встреча человека с таким не-человеком происходит в иной картине мира, нежели с пришельцем с «того» света; она построена на научной, или псевдонаучной, основе. Между не-человеком старого и нового типа, очевидно, существует преемственность. Новый не-человек наделяется иногда теми же мифологическими свойствами, что и его предшественник.

В литературе также охотно эксплуатируется мотив встречи человека с демоническим персонажем, лешим, особенно русалкой. Лешему или домовому поручается функция хранителя пространства, дома, как у В. Распутина в «Прощании с Матерой». Русалка заманивает и губит человека, как у Н. В. Гоголя. Человек губит русалку, как в «Ундине» В. А. Жуковского, в «Русалочке» Г. Х. Андерсена.

Человек в народной мифологии не только постоянно осознает наличие границы между «тем» и «этим» мирами, т. е. находится в едином космосе, но и вписан в мир природы. Мотивы превращения человека в растение («Во многих восточнославянских балладах, легендах, сказках погубленная девушка прев-

ращается в березу»³⁸) или животное многократно используется в сказках и балладах. Стали эти мотивы и литературными. Человек становился растением, веткой, из которой можно сделать свирель, и тогда она пела человеческим голосом и рассказывала о тайных злодеяниях. Превращение человека в растение — мотив, использованный Ю. Словацким в «Балладине» в комическом и трагическом ключе. Грабец на время становится деревом; ветвь, сорванная с кустарника на могиле Алины, — поющей свирелью. Этот же мотив превращения лежит в основе стихотворения В. А. Жуковского «Рыбак».

Превращение человека в животное, насекомое, птицу после смерти — один из мотивов, использованных А. Мицкевичем. Во II части «Дзядов» в образе птиц появляются души Крестьян и Злого Барина. В IV части Густав ведет беседы с бабочками и сверчком, которые при жизни совершал дурные поступки. (По народным поверьям, не только грехи ведут к таким превращениям.) Использовался литературой и мотив оборотня — Пр. Мерице избрал для своего рассказа «Локис» литовские верования, связанные с медведем.

Медведь вступает в связь с женщиной, и у нее рождается сын двойственной природы, который это осознает. «Убейте его! Убейте зверя!» — кричит мать, только завидев ребенка; она призывает его убить, увидев с невестой на руках. Его не трогает медведица; собаки и лошади, напротив, боятся его. Он прекрасно ориентируется в лесу и болотах без компаса, лазит по деревьям. В его облике есть черты, которые можно отнести к анималистическим: пугающий и странный взгляд; слишком близко посаженные глаза, узкий лоб; руки, поросшие черными волосами. В его поведении угадываются черты зверя: он спит в странной позе, головой касаясь колен, издает жуткие хрипы во сне и рычит. После того как он загрыз прекрасную невесту, он исчезает — т. е. уходит в мир зверей.

Оборотень не обязательно опасен. В рассказе Л. Петрушевской «Кошка» женщина превращается в кошку; ее подбирает муж и приносит домой, где она продолжает любить свою дочь и где и в образе кошки ее продолжает преследовать злая свекровь.

Часто это превращение перестраивалось в обратном направлении, и животное перерождалось в человека, как в «Острове

доктора Моро» Г. Уэллса, в «Собачем сердце» М. А. Булгакова. Только здесь это превращение совершается не после смерти персонажа, а в результате научного эксперимента или хирургического вмешательства.

Колебание между человеком и не-человеком избрал основным художественным принципом К. Чапек в «Войне с саламандрами». «Механизм художественного воздействия... основан на двойственном их характере. Ассоциации читателя все время колеблются между представлениями о человеке и нечеловеке (автомате, животном и т. д.). Автор постоянно держит внимание читателя в этой пограничной зоне и, смещая попеременно ассоциации то в ту, то в другую сторону, получает богатейшие возможности для сопоставления гуманистической нормы с чем-то чуждым и противоположным ей»³⁹. Он наделяет саламандр, с одной стороны, признаками человеческой природы: у них круглая лысая голова, они моргают, правда нижними веками, у них есть руки, но четырехпалые, они передвигаются на нижних конечностях. С другой стороны, саламандры — животные. У них есть хвост, их не случайно называют тюленями, собачками, милыми зверьками. Есть еще один важный момент в их характеристике, отсылающий к потустороннему миру. Некоторые персонажи уверены, что саламандры — это черти, тем более что они черные и способны добывать драгоценности. Место их пребывания, по мнению туземцев, — это ад.

Человек противостоит не только животным, но и машине, роботу, который внешне может идентифицироваться с человеком и обладать совершенными знаниями, навыками. Но все равно робот не может быть человеком, так как у него нет души. Это «двойник человека, лишенный, однако, человеческой сущности»⁴⁰. Он не способен испытывать боль, эмоции.

В образе роботов синтезируются в художественной форме представления о научных открытиях, и явно вновь противопоставляются человек и не-человек. У К. Чапека в романе происходит знаменательная встреча человека с роботом, когда человек не может отличить, кто человек, а кто робот. (Этот мотив использовал и Р. Брэдбери.) Противопоставлены они так же, как кукла и человек, как демиург и его создание. Потому изобретатели роботов так подробно описывают, как замешива-

ется будущая плоть роботов в деже и как ткуются их нервы. Роботы напоминают кукол своим автоматизмом и безупречным послушанием. Их движения и речь отрывисты, взгляд неподвижен. В них синтезируются также человек и машина.

Появление роботов на свет — это сознательный творческий (в романе первым роботам даны символические имена Адама и Евы) и богоборческий акт человека. Он устраивает фабрики по производству роботов, чтобы «развенчать Бога». Роботы в какой-то мере связаны, как все не-люди, с дьяволом. Их создают по дьявольскому наущению, оскорбляя тем самым Господа, считает одна из героинь. Как одна из примет их связи с нижним миром проходит тема нелюбви к роботам животных. Их боятся собаки.

Создатели роботов посягали и на природу человека. Она с появлением роботов должна измениться, теперь появится «всемирная аристократия», «одним словом — сверхчеловек». То есть еще один вариант не-человека будет противопоставлен человеку. Так пополняется галерея антиподов человека.

Человеку может противостоять не только не-человек, но и часть человека: его нос («Нос» Н. В. Гоголя), его голова («Голова профессора Доуэля» А. Беляева). Метонимический принцип позволяет отделить часть от целого и противопоставить ее этому целому, превратив в особый вариант не-человека.

С оппозицией человек — не-человек связана проблема самоидентификации человека. Потому в литературе столь развиты мотивы маски, маскарада. Человек изменяет свою внешность и становится не равен сам себе. Что скрывается под маской: враждебное, социально неправильное, грозящее опасностью, даже смертью — это один из самых распространенных вопросов, задаваемый в различных формах. Может под ней скрываться и сама смерть; тогда мотив маски сближается с мотивом девицы-трупа. М. Кулиговский подробно описывает диалог, в котором была представлена прекрасная дама в надушенных перчатках и маске. За ней ухаживает юный кавалер, одаривая ее комплиментами, «свои аморы» объявляя. Как только дама снимает маску, он видит перед собой смерть. Этот же мотив эксплуатирует К. Гашинский в «Черной танцовщице», но переносит его из яви в сон. Сам автор пишет о том, что его вдохновили танцы смерти. Танец со смертью есть и в финале «Живых камней» В. Берента.

Итак, в окружении себе подобных человек не до конца выявляет свою сущность. Некоторые его черты остаются скрытыми. Но при столкновении с не-человеком они проступают более явно, ибо каждый не-человек оказывается особым преломлением сущности человека, как сказал бы А. Ремизов, сущности жизни: «Вий — это сама завязь, исток и испод — живое сердце жизни, „темный корень“ жизни, земляная, неистовая, непобедимая сила, „вверху которой едва ли носится дух Божий“, слепая — потому что беспощадная и глазастая — потому что безошибочная в выборе, обрекая на гибель, из ея же зачатого на земле среди самого косного и самого совершенного, не пощадившая однажды и самое совершеннейшее»⁴¹. Так мифологизируется сам человек, открываются глубины его «Я». Так он помещается в новые измерения: между миром жизни и смерти, в мире природы, его жизнь сопоставляется с потенциальной жизнью на неведомых еще планетах. Он сравнивается с совершенными творениями своих рук, с машинами и роботами, как носитель функции и сама функция.

Не-человек не противопоставлен человеку, разъятому на отдельные части, ведь «личность не есть сумма элементов и из них не слагается»⁴². Не-человек выносит на поверхность скрытые желания и страхи человека. С его появлением мифологизируется, а следовательно, углубляется картина мира, в которой пребывает человек. «Содействие зверей в действии человеческом — театр обаятельный... А если еще кроме зверей действует какая сверхъестественная сила, черт ли, ангел ли, русалка или домовая, действие этой силы еще больше манит, т. е. расширяет и углубляет театральное существо пьесы»⁴³.

Примечания

¹ А. Mickiewicz. Dziady // А. Mickiewicz. Dzieła. Warszawa, 1955, т. 3, с. 133.

² Z. Krasiński. Komedia Nie-Boska // Dzieła Literackie. Warszawa, 1973, т. 1, с. 340.

³ А. Ремизов. Учитель музыки / Подг. к печ., вступ. статья и примеч. А. д'Амелия. Paris, 1983, с. 461.

⁴ Пр. Мериме. Души чистилища // Новеллы. М., 1953, с. 177.

⁵ А. Mickiewicz. Dziady, с. 260.

- ⁶ Z. Krasinski. Komedia Nie-Boska, s. 354.
- ⁷ А. К. Байбурин. Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993, с. 183.
- ⁸ Н. В. Гоголь. Портрет // Н. В. Гоголь. Собрание сочинений. М., 1949, т. 3, с. 71.
- ⁹ В. Н. Топоров. Несколько слов о книге к будущему ее читателю // М. Евзлин. Космогония и ритуал. М., 1993, с. 12.
- ¹⁰ Пр. Мериме. Души чистилища, с. 176.
- ¹¹ Славянская мифология. М., 1995, с. 154.
- ¹² Ф. М. Достоевский. Двойник // Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений. М., 1956, т. 1, с. 257.
- ¹³ Там же, с. 301.
- ¹⁴ Там же, с. 376.
- ¹⁵ Д. С. Лихачев. Смех как мировоззрение // Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. Смеховой мир Древней Руси. Л., 1984, с. 35.
- ¹⁶ В. Соснора. Дидактическая поэма / Октябрь, 1994, 2, с. 6.
- ¹⁷ Н. В. Гоголь. Портрет, с. 72.
- ¹⁸ Там же, с. 76.
- ¹⁹ Там же, с. 77.
- ²⁰ Там же, с. 76.
- ²¹ Пьесы любительских театров. Ранняя русская драматургия XVII — первой половины XVIII вв. М., 1976, с. 138.
- ²² В. Н. Перетц. Кукольный театр на Руси. СПб., 1895, с. 24–27.
- ²³ Там же, с. 26.
- ²⁴ Цит. по: П. П. Пекарский. Наука и литература в России при Петре Великом. СПб., 1862, т. 1, с. 474.
- ²⁵ Российский Феатр или Полное собрание всех российских театральных сочинений. СПб., 1790, ч. XXXIV, с. 4.
- ²⁶ Там же, с. 14.
- ²⁷ Там же, с. 8.
- ²⁸ Там же, с. 6.
- ²⁹ Там же, с. 30.
- ³⁰ Пр. Мериме. Венера Ильская, с. 245–246.
- ³¹ Пр. Мериме. Души чистилища, с. 177.
- ³² А. Ремизов. Крашенные рыла. Театр и книга. Берлин, 1922, с. 80.
- ³³ Славянские древности. Этнолингвистический словарь. М., 1995, т. 1, с. 216.
- ³⁴ Ф. М. Достоевский. Хозяйка // Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений. Т. 1, с. 443.

³⁵ А. *д'Амелия*. Примечания // А. Ремизов. Учитель музыки, ка-
торжная идиллия, с. 547.

³⁶ А. К. *Байбурин*. Ритуал в традиционной культуре, с. 39.

³⁷ Л. *Петрушевская*. Песни восточных славян // Новый мир,
1990, с. 13.

³⁸ Славянские древности, т. 1, с. 157.

³⁹ С. В. *Никольский*. Человек и псевдочеловек // Две эпохи чеш-
ской литературы. М., 1981, с. 227.

⁴⁰ С. В. *Никольский*. Роман К. Чапека «Война с саламандрами».
М., 1968, с. 11.

⁴¹ А. Ремизов. Учитель музыки, с. 469.

⁴² Л. П. *Карсавин*. Апологетический этюд // Путь, 1926, 3, с. 290.

⁴³ А. Ремизов. Царь Максимилиан // Театр Алексея Ремизова. Пг.,
1920, с. 97.

Кто вселяется в бесноватого?

В основе славянской демонологической системы лежит универсальная схема, включающая две категории персонажей: это, во-первых, реально существующие люди, обладающие сверхъестественными способностями, и, во-вторых, мифические существа, духи.

Каждая из этих групп может быть представлена в виде иерархии персонажей, расположенных в пространстве между крайними точками оппозиции «человек — не-человек». Для первой группы актуальной оказывается степень демонических признаков, свойственных разным людям (начиная с обычных людей, владеющих секретами ремесла, до полудемонических существ типа ведьм, колдунов, планетников). Для второй группы эта оппозиция приобретает форму «умерший человек — демон», т.е. персонажный ряд включает образы конкретных умерших людей, более абстрактные образы привидений и духов, не наделенных индивидуальными признаками конкретного человека или конкретного демона; наконец, крайнюю точку на шкале «человек — демон» образуют персонажи определенных демонологических классов (черти, водяные, домовые, лешие, духи болезней и т.п.).

Если говорить о персонажах, принадлежащих полюсу «человек», то к этой группе можно отнести, прежде всего, людей, обладающих неким сверхзнанием, т.е. владеющих секретами мастерства, приобретенного благодаря связям человека с нечистой силой (кузнецы, гончары, пастухи, мельники, музыканты и др.). Следующая категория — люди, ставшие жертвой воздействия злого духа, вселившегося в них: бесноватые, одержимые, кликухи, икотницы, юродивые и т.п. Их необычное поведение, загадочная, как бы не принадлежащая им речь, непонятные выкрики расценивались окружающими как знаки прорицательного значения, свидетельствующие о присутствии в человеке беса («не своего духа», нечистой силы), которого

старались изгнать из пострадавшего человека. Еще одну группу образуют люди, ставшие невольными оборотнями, т.е. на время превращенные в животное (волкулак) и затем вновь вернувшие себе человеческий облик, а также похищенные люди, побывавшие во власти нечистой силы и вновь возвращенные в сообщество людей. Наконец, к полюсу «человек» следует отнести людей, которые являются носителями демонической души, т.е. сознательно вступившие в связь с нечистой силой, отдавшие себя в ее распоряжение (ведьмы, колдуны).

Подобного рода демонологизация обычных людей была следствием разного рода связей человека с потусторонними силами. Например, в человека (по его желанию или против его воли) вселялся злой дух, бес, черт, душа умершего; или человек призывал на помощь нечистую силу с целью получения особых знаний, умения, мастерства (пастух заключал договор с лешим, рыбак и мельник — с водяным, колдун и ведьма вступали в контакт с чертом); либо сожительствовал с демоническим существом (например, к женщине летал змей-любовник); либо человек добровольно заключал сделку со злым духом в целях обогащения. Такие отрекшиеся от христианского Бога и перешедшие под покровительство нечистой силы люди становились, по народным воззрениям, полудемоническими существами. Их двойственная природа понималась как вид двоедушия, т.е. наличие в человеке двух душ: обычной человеческой и вселившейся в тело человека демонической души или злого духа, способного по ночам покидать тело человека-двоедушника, чтобы вредить остальным людям.

Так, в сербских поверьях о вештице широко распространен мотив о том, как, подозревая некую женщину в ведьмарстве, односельчане сообщают об этом ее мужу, который отказывается в это верить. По совету соседки он перекладывает ночью спящую жену ногами в изголовье и сторожит ее до зари. После первых петухов он видит, как в дом влетает черная бабочка и пытается проникнуть в тело спящей через открытый рот, однако на привычном месте находит не голову женщины, а ее ноги. Муж возвращает тело жены в прежнее положение, после чего бабочка проникает в спящую и та просыпается. Это событие убеждает мужа, что его жена действительно ведьма и что ее «нечистая» душа по ночам летает вредить соседям (Ђорђе-

виѣ, с. 7). Во многих местах южнославянской зоны люди верили, что если не дать бабочке-душе вернуться в тело спящей ведьмы, то та либо умрет, либо перестанет быть ведьмой.

Близкие к этому мотивы известны в полесских быличках. В с. Семцы Брянской обл. рассказывали следующее: заночевавший в доме ведьмы странник смог увидеть, как ее душа (не общается, в каком облике) вылетела ночью через трубу, а тело женщины осталось в доме. Странник перевернул спящую ногами на место головы. Вернувшаяся под утро душа ведьмы не могла войти в тело, тогда сын ведьмы стал просить вернуть прежнее положение спящей. Странник исполнил просьбу, но строго наказал проснувшейся женщине, чтобы та прекратила ведьмствовать (ПА).

Представления о том, что тело женщины-ведьмы служитместищем человеческой души, злого духа, в результате чего она становится опасной для окружающих двоедушницей, отмечены и в волынском Полесье. Согласно одной из типовых быличек, к мужику в дом приходят однажды ночью соседи и сообщают, что его жену только что видели отбирающей молоко у коровы хозяев, живущих по соседству. Мужик же показывает на спящую жену: «Вон моя жинка спыть у хати». Пришедшие убеждаются, что тело ведьмы осталось в доме спящим, однако они понимают, что ее демоническая душа в это самое время летает вредить людям: «То так спыть тулуб (оболочка), вона як бэсчужственна лежить. Тило ей спыть, а ей самой нэма!» (ПА, Красностав Владимиро-Волынского р-на Волынской обл.).

В западнославянской демонологии известны представления о том, что реальная женщина (или девушка) может даже не подозревать, что она родилась с двумя душами и что одна из душ, называемая зморой, по ночам покидает ее тело и летает вредить соседям (Baranowski, s. 68; Szyfer, s. 120). Согласно поверьям польской Силезии, если девочка родилась зморой, то во время сна ее душа выходит из тела через рот и летит по воздуху. Человек этого не осознает. Если в этот момент перевернуть спящую ногами в изголовье, то душа не может вернуться на прежнее место, и женщина может умереть (Gerlich, s. 96).

У восточных славян обычно считалось, что вторая, «нечистая», душа ведьмы покидает тело женщины в облике, повторяющем ее внешний вид, либо под видом насекомого (или мелко-

го животного). По некоторым южнорусским поверьям, по ночам летает по воздуху не сама ведьма, а ее дух, «который может принимать причудливые очертания: от бесформенной белой массы до облака в виде человека в белой одежде» (РДС, с. 75).

Популярный мотив о трудной смерти колдунов и ведьм связан именно с представлениями о том, что когда в момент смерти обычная душа покидает тело человека, то демоническая остается на месте, не давая возможности колдуну ни умереть, ни оставаться вполне живым, что и продлевает его агонию. Прекратить эти муки можно было лишь способом передачи кому-либо из присутствующих «своего духа», и тогда этот восприимчивый становился двоедушником, приобретшим сверхъестественные свойства.

Однако если по отношению к колдунам и ведьмам как к слугам дьявола, наносящим вред людям, урожаю и скоту, в социуме открыто выражалось осуждение и допускались определенные формы репрессий, то совершенно иным, сочувственным и участливым, было отношение к людям, в которых против их воли вселялась нечистая сила (т. е. к бесноватым, кликухам, одержимым), поскольку они выступали жертвами воздействия злого духа, проникшего в тело невинного человека. Белорусы считали, что если черти поселялись в человеке не по его собственной воле, то ему «карысци ад чорта жаднае не мае», наоборот, черт его мучает болями, отбирает разум, толкает на ссоры с людьми и т. п. (МБ, с. 88).

По свидетельству С. Максимова, когда в церкви происходят шумные припадки кликушества, на лицах прихожан появляется выражение сердечного участия и сострадания. «Это мягкое и сердечное отношение к кликушам покоится на том предположении, что не человек, пришедший в храм помолиться, нарушает церковное благочиние и вводит в соблазн, но тот злой дух, который вселился в него и овладел всем его существом» (Максимов, с. 91). Сами женщины, страдающие припадками истерии, твердо и непоколебимо убеждены, что это бесы вселились в их нутро, что они проникли через неперекрещенный рот во время зевоты или в питье и еде. «Дала мне колдунья вина, — сообщает „порченная“, — пей, говорит, зелено вино, здоровее будешь, а только я выпила, и стал у меня в животе кто-то сперва аукать, а из живота в рот перешел и стал выражать плохие слова, непотребно ругаться» (Максимов, с. 21, 94).

Таким образом, по народным представлениям, злой дух (бес, черт, дьявол) может иметь вполне определенный тип внешности с признаками зооморфно-антропоморфного существа (заросшего шерстью, с рогами, хвостом, копытами), но в то же время о нем говорили как о бесплотном невидимом духе, способном вселяться в людей, вызывая тем самым множество неудобств и недугов. Считалось, что бесы проникают в непокрытые и неблагословенные напитки и кушанья, в связи с чем повсеместным у восточных славян было требование крестить рот и пищу перед едой, а также прикрывать сосуды с питьевой водой крышками, тряпками или хотя бы двумя лучинками, положенными на ведро «крест-на-крест, чтобы черт не влез». Опасаясь проглотить незримую нечистую силу, люди избегали пить воду из ручья прямо ртом, крестили рот во время зевоты, «чтобы бес не заскочил» (РДС, с. 48). Запрещалось есть на ходу или переступая порог дома, а в полночь вообще нельзя было кушать в любом месте, так как это «бесовское время и нет возможности оградить пищу от беса» (РДС, с. 49). По этим же соображениям следовало непременно креститься во время раскатов грома, ибо во время грозы, как считалось, небесные силы стараются поразить молниями чертей, которые ищут убежища, скрываясь в человеке.

Одной из разновидностей кликушества в севернорусских областях считали так называемую икоту. Эта по преимуществу женская болезнь могла проявляться по-разному: человек либо лишался дара речи и начинал «ухать», кричать по-звериному, либо в нем начинал говорить «не свой» голос, т.е. больной против своей воли выкрикивал бранные слова, непонятные фразы, которые приписывались злему духу — виновнику заболевания.

По свидетельству русских старообрядцев, проживающих в Ветковском р-не Гомельской обл., икота появляется вследствие того, что в человека вселяется некое демоническое существо, бес, черт и живет в нем своей жизнью. Икота не может существовать сама по себе вне человека, или, во всяком случае, она испытывает потребность в нем поселиться. Этого незримого духа можно слышать и даже говорить с ним. Икота говорит голосом, отличным от голоса человека, в котором сидит. Нередко страдающая этой болезнью женщина при попытке заговорить начинала выть по-волчьи, куковать, петь петухом, лаять по-со-

бачьи (ЖС, 1996, № 1, с. 13). Духа икоты почти невозможно изгнать из тела человека, однако после его смерти она выходила и вселялась в очередную жертву из круга знакомых и родственников умершего. В некоторых местах считали, что не нашедшая своей жертвы икота может просуществовать самостоятельно не более 40 дней (Никитина, с. 15).

По-разному представляли себе носители традиционных верований конкретные места в теле человека, где обитал злой дух. Больше всего свидетельств, что таким местом была голова, реже назывались сердце, грудь, желудок. Иногда говорили, что дух блуждает по всему организму или постоянно вращается в человеке с током крови (Baganowski, s. 246). Изгоняющий бесов знахарь или священник специальными заговорами и молитвами старался принудить нечистого духа выйти из больного. По народным поверьям, бес мог выйти из тела человека тем же путем, каким он проник вовнутрь (например, через открытую ранку или порез на коже, через рот, ухо). В одном из русских свидетельств бес, изгоняемый из больного, спрашивает у священника, читавшего молитвы над одержимым: «Где мне выйти?» Тот ответил: «Откуда зашел, там и выходи». Пока таким образом отчитывали больного, опухоль стала спадать с его лица, тела, с ног и, наконец, с большого пальца ноги — здесь якобы и вышел бес из пострадавшего (РДС, с. 51).

Зримой ипостасью изгнанного из человека злого духа чаще всего, по народным поверьям, являются насекомые: бес якобы вылетает в виде мухи, жучка, мотылька, выползает пауком или червем. Один из информантов польского этнографа Б. Барановского рассказал ему о том, как его деда мучил и душил по ночам поселившийся в горле дьявол. По совету знахаря дед сумел изгнать нечистого, используя святую воду: из горла стал выходить гной и вместе с ним выскочил черный паук и забежал в угол. Дед попытался раздавить насекомое, но паук превратился в муху и вылетел из дома. С этого момента дед выздоровел, однако занемог его ближайший сосед, случайно проглотивший в это же время муху (Baganowski, s. 247).

Крестьяне Калужской губ. верили, что если кликуха не сможет освободиться от сидящего в ней беса до самой смерти, то он выходит из умирающей вместе с ее последним вздохом. По свидетельству очевидцев, у одной порченой перед смертью

началась рвота и вместе с нею выскочил черный лохматый червячок с палец толщиной и в четыре вершка длиной, который поспешил скрыться под печью. В тот же миг больная скончалась (РДС, с. 242).

Русские женщины-северянки, страдающие икотой, утверждали, что бес проникает в них, залетая в рот мухой. Даже если подобный факт не был замечен, пострадавшие уверяли, что перед тем, как дух вселился, человек якобы слышал жужжание мухи (РДС, с. 209). Самым же обычным способом проникновения нечистой силы в человека было неосторожное питье: пострадавшая «проглотила беса в виде водяного жучка из кувшина с водой, стакана с вином, квасом и т. д.» (РДС, с. 240).

В польских демонологических верованиях известны некие мелкие вредоносные духи, которых колдуньи передают людям с питьем или пищей со злонамеренными целями. В наименовании этих духов обычно используются либо личные имена (*Jurek, Kuba, Michałk*), либо названия насекомых и земноводных (*Mętel, Gadzina*), либо названия болезней (*Gościec, Macica*). Например, по кашубским поверьям, «Юрек» — это злой дух в виде червячка или волоса, которого ведьма передает человеку с едой; о бесноватом говорят: «*On ma Jurka*» (Sychta, 2, s. 112). Острые брюшные колики и спазмы желудка в польской народной терминологии определялись словом *macica*. Считалось, что это злой дух в виде червя с острыми когтями, поселившийся во внутренностях человека (Wisła, t. 6, s. 175). Некое демоническое существо в образе змеи, называемое «гадина», может якобы вселиться в ребенка, и тогда он становится вялым и его все время тянет спать где-нибудь возле озера или реки. Во время сна «гадина» выползает из него, купается в озере и вновь возвращается во внутренности ребенка. Если в этот миг мать успеет унести спящего домой, то вредоносный дух ищет себе другую жертву, чтобы в нее вселиться (Sychta, t. 1, s. 294–295).

Общераспространенными у славян были поверья о том, что через еду и напитки в человека проникают незримые духи болезней и в утробе превращаются в «гадов»: змей, жаб, лягушек, мышей (Афанасьев, т. 3, с. 520). Как результат действенного лечения или изгнания беса часто описывается ситуация, при которой из больного вылетают насекомые или выскакива-

ют мелкие животные. Например, при изгнании нечистой силы из кликухи у нее сначала задрожала рука, затем заломило большой палец, и из него вышел нечистый в виде бесхвостой крысы, которая тут же убежала в подпечье (РДС, с. 241). О женщине, страдающей икотой, рассказывали, что в результате успешного лечения она якобы родит какую-нибудь мелкую тварь типа лягушки или крысы (Никитина, с. 15).

По свидетельству Н. М. Гальковского, в русских лечебниках XVII—XVIII вв. постоянно упоминаются магические способы, с помощью которых можно изгнать змей и лягушек из человека. «Несмотря на всю странность этого явления, — пишет Н. М. Гальковский, — вера в такие случаи весьма распространена в народе». Далее он отмечает ряд свидетельств о том, что, по рассказам очевидцев, в госпитале одного больного якобы вырвало змеей; у еврея вышло рвотой 35 лягушек; в желудке солдата жили пиявки, — после чего с недоумением заключает: «относительно этих случаев мы собственного суждения не имеем» (Гальковский, т. 1, с. 283).

Между тем все эти данные свидетельствуют о большой живучести мифологических представлений о болезненных состояниях как следствии вселения в тело человека духов болезней или других вредоносных духов. Можно предположить, что и широко известный в славянских языках пласт фразеологических выражений, построенных по модели «мухи в голове», тоже является отголоском подобных верований. Замечательная коллекция подобных устойчивых выражений, проанализированных в статье О. А. Терновской, наглядно демонстрирует их связь с демонологическими верованиями.

Наиболее часто встречающиеся в славянских диалектах выражения этого вида моделируются на основе трех типовых формул: «человек с мухами», «мухи в голове» и «мухи в носу». Основное их значение — 'человек со странностями, с причудами, ненормальный, сумасшедший, дурак'. Вместе с тем в ряде языков отмечаются и демонологические интерпретации: «с мухой в носу — колдун», «баба з мухами — цэ ведьма», «у него дьявол (черт, бес) в носу» и под. По наблюдениям автора статьи, семантические колебания происходят в рамках оппозиции: дурак (идиот) — мудрец (знахарь, кудесник) (Терновская 1984, с. 125). Ср., например, выражения: укр. «У нього

муха в голові» — 'у него не все дома'; белорусск. «он трохі з мухамі» — 'ненормальный' или «з мухамі ў галаве — дурнаваты, бесталковы»; и наравне с этим.: чеш. «Теп má mušku v nose» — 'умный, хитрый, коварный, хитроумный'; полесск. «баба с мухамі, шо много знае» (Терновская 1984, с.120-124).

Фразеология подобного рода во всех славянских языках опирается преимущественно на энтомологическую лексику (помимо мух, упоминаются: мотыльки, муравьи, пауки, тараканы, хрущи, жуки, сверчки и т.п.) и раскрывает определенные связи с символикой души, духов. Реже используется лексика зоологического («мышь в голове», «заяц в голове») или орнитологического ряда («воробьи, сойки, совы — в голове»). Местами локализации насекомых в человеке, согласно этой фразеологии, являются: голова, нос, грудь, ухо, печень (ср. следующие примеры: полесск. «матыли ў печёнку залазять» — 'о дураке'; чеш. «Mít mouchu v uchu» — 'быть умным, хитрым'; «Hudci tu v prsiach hudu» — 'заболеть'). Последний пример позволяет отнести весь основной круг значений комплекса устойчивых выражений типа «мухи в голове» с поверьями о вселении вредоносного духа (в облике насекомого или хтонического животного) в человека, в результате чего он становится либо «знающим» (т.е. колдуном, ведьмой), либо больным, слабоумным, бесноватым.

Представления о том, будто в голове могут завестись сверчки, Н.М.Гальковский считал весьма древними, восходящими к древнерусским верованиям, зафиксированным в средневековых источниках: один человек якобы видел, как два ангела, разрезав язву на голове глухонемого, одержимого бесом, вынули оттуда насекомое, «яко скочка травнаго (т.е. кузнечика), его же на землю пометнувши и ногами претроста» (Гальковский, т.1, с.283).

Вообще верования о том, что в человека может войти нечистая сила, широко известны в религиозных источниках. Одно из древнейших польских упоминаний об этом находим в рукописи жития св.Яцека, датированной XIV веком (Baranowski, s.242). В житийной теологической литературе XVI-XVII вв. такие эпизоды стали общим местом. Вплоть до XIX века польские теологи доказывали, что, согласно официальным догмам католического Костела, надлежит верить, что в человека может вселиться злой дух. Изданная в середине XVIII века

«научная» энциклопедия ксендза Бенедикта Хмелевского включала специальный раздел под названием «Как узнать истинно бесноватого?», состоящий из 24 пунктов: «человек в течение 30 дней не может есть козлятины», «отказывается произносить некоторые молитвы», «на святые реликвии смотрит с ненавистью и не дает внести себя в храм божий», «скрипит зубами», «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 др. (Chmielowski, s. 217–218). Значительно позже изданная (1930 г.) книга ксендза Леона Пелловского «Мир ангелов и демонов» всерьез рассматривала ситуации, когда человеком завладевал бес, проникший в его тело (Baranowski, s. 242–243). В январе 1926 года на центральном вокзале Варшавы был задержан некий слабоумный бродяга, у которого была обнаружена справка, выданная ксендзом Ловицкого повета, о том, что человек «носит в себе дьявола». В протоколах средневековых ведовских процессов и в других польских религиозных источниках сохранились данные, что якобы при изгнании черта из одержимых и бесноватых злой дух выходил из них в виде черной птицы, летучей мыши, червяка, мотылька, мухи (Baranowski, s. 248).

На основании этих свидетельств можно заключить, что, судя по архаическим поверьям, бестелесный злой дух ищет себеместилище, вселяясь в тело человека, а не охотится за его душой, как это представляется в христианизированных интерпретациях мотива о взаимоотношениях человека с чертом.

Более редкими следует признать поверья о вселении нечистой силы в животных. Например, белорусы старались во время грозы выгнать из дома котов и собак черной масти, чтобы уберечь дом от молнии, ибо полагали, что в домашнее животное вселяется черт, пытаясь скрыться от ударов грома (Романов, с. 287). Опытные рыболовы, по белорусским верованиям, ни за что не оставят себе пойманную во время грозы рыбу, у которой слишком красные глаза, — это, несомненно, черт, спрятавшийся в рыбу (МВ, с. 92). Польские этнографы отмечали случаи, когда с помощью священнослужителей устраивались акты изгнания дьявола из коровы или лошади (Baranowski, s. 251).

Обладая способностью оставаться невидимым и бестелесным, злой дух тем не менее ищет для себя вместилище, телесную оболочку как защиту и как удобную форму существования. Связь с этой оболочкой оказывается иногда настолько прочной, что демон не покидает тело даже умершего человека, оставаясь в покойнике, в результате чего тот становится упырем, или «живым» мертвецом. Это происходит с теми людьми-двоедушниками, которые при жизни сознательно вступили в связь с чертом, занимаясь с его помощью колдовством и ведьмарством.

В карпатской демонологии «упырями» и «стригонями» называли людей, имевших при жизни две души: свою, крещеную, и вторую, нечистую. Эта демоническая душа, как считалось, покидает тело спящего и летает душить людей и пить их кровь, а после смерти двоедушника она остается в его теле и поднимает мертвеца из могилы (Етн. зб., 1898, т. 5, с. 216).

По восточнославянским верованиям, телом умершего колдуна или ведьмы полностью завладевал злой дух, в результате чего они после смерти становились «ходячими» покойниками. В Полесье широко известны былички о том, как умирающий колдун поучал сына, каким способом можно увидеть, как в его тело станут влезать черти: «Как только я умру, ты залезай на печь да возьми хомут, чтобы смотреть сквозь него». После кончины отца-колдуна сын так и сделал. И видит: появился злой дух и влезает в «шкуру» умершего. Домашние ничего этого не замечают, — обмывают, обряжают, оплакивают покойника. Тогда сын велит опарить его кипятком — и тут же все видят, как из тела колдуна рванулся под потолок черт, сорвал крышу с дома и исчез. Вместе с нечистым исчезло и тело колдуна, так что и хоронить было некого (ПА, варианты многочисленных быличек из Гомельской, Брестской, Ровенской, Волынской обл.).

По поводу суеверных рассказов о ночных посещениях умерших полешуки говорили: «Хиба ж то мэртвыи ходыть? Няжывый нэ ходыть, гэто нячыста сила ходыть» (ПА, Ласицк Пинского р-на Брестской обл.); «Это знахароў таскае чорт. Влезе ў середину, ў шкуру влезе — и ходит» (ПА, Замосье Лельчицкого р-на Гомельской обл.); «Колдун умер, душа его пошла, а той чорт вбывраеця в яго тулуб и ходит» (ПА, Озерск Дубровицкого р-на Ровенской обл.).

У славян известны многообразные формы магии, направленной на предотвращение превращения умершего человека в опасного вампира. Например, считалось недопустимым оставлять покойника без присмотра кого-нибудь из домочадцев: в ночное время не гасили свет, охраняли (т.е. «караулили») тело, чтобы в него не вселился черт, нечистая сила; следили, чтобы через умершего не перескочила кошка или курица; накрывали труп рыболовной сетью, натягивали над гробом ожажную цепь, мазали гроб чесноком, окуривали его тлеющей паклей, чтобы не смог подступиться злой дух.

Таким образом, как можно заключить на основе представленных поверий, вселяющийся в тело человека вредоносный дух терминологически определяется чаще всего как *бес*, *черт*, *дьявол*, но характеризуется рядом признаков, нетипичных для традиционных представлений о сатанинской рати. Духи, вселяющиеся в людей и животных, — незримые и бесплотные существа. Покидая свое вместилище (нутро живого существа), они принимают вид насекомого или хтонического животного либо являются в облике того человека, в котором обитают. Результатом их вселения в тело человека могут быть болезненные состояния и психические расстройства, либо человек приобретает определенные демонические свойства (владеет даром оборотничества, колдовства, пророчества и т.п.). Способность в ночное время отделяться от спящего человека и совершать полеты; преимущественная ипостась насекомого, особенно мухи и мотылька (черта, не характерная для типичных форм оборотничества беса), а также принимаемый злым духом облик двойника человека; локализация в пределах человеческого тела в голове, сердце, горле, желудке или в крови, — все это позволяет констатировать связь мифологических персонажей этой категории с символикой души. Можно предположить, что основой для поверий анализируемого типа послужили архаические представления о вредоносных душах умерших («заложных» покойников), лишенных возможности перейти в загробный мир (ср. запреты пить воду в доме, где находится умерший, чтобы не проглотить его душу).

Знаменательно, что весь основной круг значений, связанных со смертью, душой, духами предков, демоническими существами, духами болезней, отмечается в славянских народ-

ных названиях бабочек. Сюда включаются: термины родства (*бабочка, бабка, бабуля, бабушка* и под.), лексика, семантически связанная с душой (ср. русские названия бабочек: *душа, душечка*), демонологическая терминология бабочек, называемых: *видьма, босорка, стрига, вештица, чаровница, мора* и под. (Терновская 1989, с.151–155). Кроме того, бабочка может осмысляться и как образ духов болезней (чесотки, горячки, лишая, расстройства рассудка). Как справедливо было отмечено О. А. Терновской, сцепление семантических элементов 'смерть', 'душа', 'предок', 'злой дух' (в более архаической форме верований — 'умерший до срока', '«заложный» покойник'), связывающее мотылька с миром духов, является основанием для вовлечения сюда цепочки демонологических персонажей, какими оказываются и черт, бес, дьявол (Терновская 1989, с.155).

Эти данные позволяют сделать предположение о том, что архаической праформой духов, летающих по воздуху и обитающих в воде, способных вселяться в людей (равно как и в объекты живой и неживой природы), могут быть мифические существа, определяемые в древнерусских источниках как «навьи».

Литература

Афанасьев — А. Н. *Афанасьев*. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1865–1869, т.1–3. Репринт. М., 1994–1995.

Гальковский — Н. М. *Гальковский*. Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси. М., 1913, т.1.

Ђорђевић — Т. Р. *Ђорђевић*. Вештица и вила у нашем народном веровању. Београд, 1953.

Етн. зб. — Етнографічний збірник. Львів.

ЖС — Живая старина. Журнал о русском фольклоре и традиционной культуре. М., 1994–.

Максимов — С. В. *Максимов*. Нечистая, неведомая и крестная сила. М., 1989.

МБ — Міфы Бацькаўшчыны / Уклад. У. А. Васілевіч. Мінск, 1994.

Никитина — С. Е. *Никитина*. Устная народная культура и языковое сознание. М., 1993.

ПА — Полесский архив Института славяноведения РАН. Москва.

РДС — Русский демонологический словарь / Автор-составитель Т. А. Новичкова. СПб., 1995.

Романов — *Е. Р. Романов*. Белорусский сборник. Вып. 8. Быт белоруса. Вильна, 1912.

Терновская 1984 — *О. А. Терновская*. Ведовство у славян. 2. «Бзык» (мухи в голове) // Славянское и балканское языкознание: Язык в этнокультурном аспекте. М., 1984.

Терновская 1989 — *О. А. Терновская*. Бабочка в народной демонологии славян: 'душа-предок' и 'демон' // Материалы к VI Международному конгрессу по изучению стран Юго-Восточной Европы: Проблемы культуры. М., 1989.

Baranowski — *B. Baranowski*. W kręgu upiorów i wilkołaków. Łódź, 1963.

Chmielowski — *B. Chmielowski*. Nowe Ateny albo Akademia wszelkiej sciencyi pełna. Lwów, 1754.

Gerlich — *M. G. Gerlich*. Strachy: W kręgu dawnych Śląskich wierzeń. Katowice, 1989.

Sychta — *B. Sychta*. Słownik gwar Kaszubskich na tle kultury ludowej. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1967–1976, t. 1–7.

Szyfer — *A. Szyfer*. Zwyczaje, obrzędy i wierzenia Mazurów i Warmiaków. Olsztyn, 1975.

Wisła — Wisła. Polskie Towarzystwo Etnologiczne. Warszawa, 1887–1922, t. 1–22.

Представления о монстрах-полулюдях в народной традиции славян

Летописные и географические сочинения средневековой Европы, описывая устройство Вселенной, помещают на границах христианского мира зверообразных существ, «дивных людей». Основой для рассказов о полулюдях в славянской книжности служили античные источники (произведения Плиния и Геродота) и более поздние литературные сочинения («Александрия», «Сказание об Индийском царстве», «Сказание о человецех, незнаемых на восточной стране»). Древнерусские рукописные сборники, западнославянские хроники и энциклопедические своды пестрят статьями о диких народах, живущих на краю ойкумены, куда они были заброшены в наказание за свою вину перед Богом. «Описание о дивих людех» сообщает, что Бог, разгневавшись на строителей Вавилонской башни, не только лишил людей единого языка, но и отнял у некоторых человеческий облик¹. Недоумение и неприятие вызывает внешний вид «дивных людей» у составителя русского текста «Луцидариуса», своеобразной средневековой энциклопедии; при этом он отмечает, что природа «монстров» ему неизвестна — об этих существах не сообщает ни одна из авторитетных «божественных книг»: «Тамо же есть люди или рещи звери, понеже токмо имеют глас и зрак человеческий, <...> и аще единого с нами естества не мяю, понеже дивно и ужаса исполнена видети есть. <...> О сих же ни ветхая бытия книга что нам возвести или инии божественнии книги»². Проклятые народы, среди которых «у иных песи главы, а иные без глав а на грудех зубы, а на лактях глаза, а иные о двух лицах, а иные о четырех глазах, а иные по шти рог на главах носят, а у иных по шти перьстов у рук и у ног», все же осознаются человечеством как его кровная, неотъемлемая часть: «А все те люди на вселенную пошли от единого человека рекше от Адама, и за умножение грехов своих тако ся учиниша»³. Оказавшись «чужими поневоле», полулюди не были полностью отвергнуты ни книжной,

ни народной традициями. Мифические люди книжных сказаний явились прообразами некоторых персонажей народной мифологии.

Фольклорные легенды представляют целый ряд антропоморфных существ, в соседстве и противоборстве с которыми живет род человеческий. Полулюди народных преданий, подобно своим книжным прототипам, отличаются ненормальным человеческим обликом или сочетают в своей внешности черты человека и животного. В народной традиции славян наиболее распространены рассказы о чудовищах-людоедах, людях-рыбах и людях-зверях. «Цивилизованное человечество» старается вытеснить зверообразных соседей из «своего», освоенного пространства, выделяя им места для жизни «за морями», «на краю света», в горах, под землей или в иноэтнической среде, например «в Туретчині за Дунаем».

По украинским поверьям, людоеды *сироїди* имеют по одной руке, одной ноге, одному глазу⁴. В Белоруссии *дзікіе людзі* — существа с одним глазом во лбу, живут за морями, «лежат около дороги, убивают и едят людей»; известен также *дзі-ки наруд* — заморские жители, покрытые шерстью, с длинными хвостами и ушами, как у вола; они не умеют говорить, только пищат⁵. Сравним описание сатиров в древнерусских сборниках: «Есть люди глаголеми сатыри, жилище их в лесах, хождение их скоро, егда текут никтоже их может постигнуть. А ходят наги, а живут со зверми. А тела их обросли власами, а языком не говорят, токмо гласом кричат»⁶. Отсутствие «человеческой», членораздельной речи вообще отличает полулюдей от этнически близких соседей или единоверцев. При помощи писка общаются между собой и *ludy niedowiarki*. По представлениям поляков, они живут на краю света, имеют огромные стопы ног, коими и прикрывают голову от солнца, и один глаз, смотрящий вперед и назад одновременно⁷. Сходные описания находятся в письменных источниках — хрониках и азбуковниках: в «Татарских землях» обитают одноглазые, одноногие люди (*мономѣри, аримаспи, сципѣды*), а *монокули* «есть люди ноги у них таковы велики что от солнца лапою весь покроеся»⁸.

Отношения между людьми и их звероподобными заморскими соседями складываются порой очень драматично. Об этом

рассказывает одна украинская легенда. Человека, уцелевшего при кораблекрушении, спасает *людина*, *ціла в шерсті*; человек прожил год в ее норе, и у них появилось дитя, наполовину покрытое шерстью. Но вот человека подбирает проходящий мимо корабль. Увидев, что он уплывает, *людина* с горя убивает ребенка: *белю* половину она бросает в море вслед уходящему кораблю, а ту, *что в шерсті*, закапывает на берегу⁹.

От обычных людей полулюди отличаются и ритмом своей жизни. Существует русское поверье о том, что в далеком царстве Лукоморье люди умирают на зиму и воскресают весной. Период их «сезонной» смерти длится с осеннего Юрьева дня (26. IX ст.ст.) до весеннего Юрьева дня (23. IV ст.ст.), т.е. захватывает время между осенним «замыканием» и весенним «раскрытием» земли¹⁰, когда змеи и другие хтонические животные уходят в ирей. С этой точки зрения интересен фрагмент из «Хроники чудес» Конрада Ликостена (памятник сер. XVI в., на русский язык переведен с польского; русский текст известен только в рукописной традиции): «Люди, которые живут на высоких горах, над рекою Олба. Те люди на всякой год умирают, ноемвриа в 17 день, в которой день в руси празднуют святого Григория [17. XI ст.ст. — день св. Григория Неокесарийского]. А на весну паки те люди из мертвых встают, априллиа в 24 день, аки жабы»¹¹. Данный текст напрямую связывает поведение мифических людей с поведением земноводных, оживающих по прошествии Юрьева дня, когда «размыкается» земля. Так же проводят зиму *лісові люди* украинских легенд: они сидят неподвижно, примерзнув к земле сосульками, образуя миса из текущей у них из носов воды¹². Сходные описания необычного народа встречаются в записках иностранцев о России и в древнерусском «Сказании о человецех незнаемых на восточной стране» (кон. XV в.)¹³. Среди народов, населяющих восточные области России, «Сказание» упоминает и некую «самоедь <...> как и прочии человеци, но зиме умирают на два месяца, умирают же тако, как где застанет которого в те месяци, то ту той сядет, а у него из носа вода изойдет как от потока да вымерзнет к земли. И кто человека иные земли неведанием <...> съпхнет с места, ин умрет то уже не оживет. А не сопхнет с места та той оживет, и познает и речет ему: о че мя еси брате поуродовал <...> тако на всяк год оживають и умира-

ют»¹⁴. Рассказ об умирающих на зиму людях был внесен в один из азбуковников XVII в., где они были названы необычным именем *орионы*: «Орионы, люди есть таковы, как и прочие человецы, но в зиме умирают на два месяца...»¹⁵.

Эти легенды соотносимы также с распространенными как в славянской книжности, так и в фольклоре рассказами об умирающих на зиму и оживающих весной птицах. Согласно азбуковникам, птица *слука* (род кулика) «в зимний год шесть месяцев лежит мертва, возрастом невелика, перие у нея красно с желтию, ноги долгон'ки, обретается же ся и в руских странах в диких лесах где липник большой растет. Егда же тепло почует тогда и оживет»¹⁶. Рукописные сборники сообщают о зимовке ласточек: «Хоронятся в дуплеватые древа и перья з себя спущают и умирают, а на весну опять оживают»¹⁷; «Ластовица забьетса за короу и опуцает перье свое и паки облачитса»¹⁸. Источником этих сказаний послужило «Богословие святого Иоанна Дамаскина», а именно статья 54-я. Дамаскин пишет, что птица *моксос* «умирает» на полгода, а *фаса* (дикий голубь) — на 40 дней; ласточка же сбрасывает перья и проводит зиму, «за кору залезши», а весной оживает, являя собой символ воскрешения из мертвых¹⁹. По украинскому поверью, ласточки зимуют под водой, сцепившись лапками в длинные гирлянды²⁰.

Своеобразное отражение нашли в славянских народных легендах античные предания о *сиренах* (первоначально сирены — это полулюди-полуптицы, позднее также полулюди-полурыбы) и средневековый сюжет о *Мелюзине*. Наполовину рыбами (с рыбьим хвостом, рыбьим плавником вместо одной руки) представляются *морські люди*, *мелюзини*, *люзони*, *сирени*, *сарени*, *морські панни* украинских и белорусских легенд. Они отличаются красотой и прекрасными голосами, усыпляют пением моряков и топят корабли²¹. Чтобы умилостивить их, у лужичан существовал обычай бросать в воду животных — тогда *morsky pannu* или *wodny jungfry* (от нем. Jungfrau 'девушка') не преследуют корабль²². Иногда полурыбами становятся девушки, умершие перед венчанием, — это *люзони* в Галиции. Они выходят на берег, поют, читают молитвы и рассказывают сказки, которые люди перенимают у них²³. Украинцы считают, что именно *морські панни* научили людей песням и нотам. У белорусов то же рассказывают о *вадзяных каралеўнах*, *вад-*

зьяных мнишках и морских людях²⁴. Словенские *morske deklice* каждые 7 лет выходят на берег, чтобы петь²⁵. «Морские люди» — в основном женщины, упоминания о мужчинах редки. Существует украинская легенда о поимке морского человека, который был весь в чешуе, на груди имел «*пирья, як у риби*» и острый, как пила, хвост; выпущенный в море, он нырял, гоготал, бил в ладоши, но ничего не говорил²⁶.

Рассказывают, что в людей-рыб превратились утонувшие в Красном море воины фараона, преследовавшие Моисея и евреев во время бегства из Египта (Исход, 14: 23–28). Древнерусский лицевой летописец содержит фрагмент апокрифического сказания о том, что «в чермнем мори есть рыбы что были люди фараоновы <...> а у рыб главы человеческие, а тулова у них нет, токмо едина глава а зубы и нос человечесьи, а где уши туто перье, а где потылица тут хвост <...> а и кони их обратишася рыбами же а на коньских рыбах шерсть конская, кожа на них толста на перст»²⁷. Составитель сборника поместил здесь же изображение подводного жителя: человеческое лицо в профиль, волосы торчком встали вокруг головы. Славянские народные легенды называют людей, превращенных по воле Бога в рыб, *фараоны, фараонки, фальярони, фалорони*. Они будут пребывать в море до Страшного суда, поэтому всем встречным задают вопрос: «Скоро ли будет конец света?» Если люди отвечают, что скоро, морские жители поют (петь умеют только женщины *фараонки*) и хлопают в ладоши; если нет — плачут, ведь, только когда наступит конец света, они больше не будут жить в воде и вместо рыбьих хвостов обретут ноги²⁸. Время от времени морские люди напоминают живущим на земле свою историю. В Новгородской губ. верили, что из утонувших в *Чермном море* египтян образовались особые животные: голова и руки у них человечесьи, остальные члены рыбы. В ясную погоду они выскакивают из моря и кричат: «Царь Фараон на воде потонул!»²⁹ Люди-рыбы не всегда настроены миролюбиво: украинцы считали, что эти существа могут выходить на берег и съедать встречных людей³⁰. На Смоленщине рассказывали, что *фараоны аднаглазые* — это «ягипецкие цыгане, что за жидами гнались, у мори затанули да фараонами аднаглазыми заделались. Яны людяеды, чишуя на них рыббя <...> голыви и руки у их человечесьи, па аднаму глазу, а кара рыббя»³¹. Здесь в по-

дулюдей превращаются преследователи-инородцы; белорусский вариант того же рассказа иначе трактует факт превращения: некоторые *фараоны* (т. е. египтяне), примкнувшие к гонимым евреям, не нашли себе постоянного места в новой земле и стали цыганами³². Несмотря на противоречивое изложение, суть легенды остается неизменной: монстром или изгоем, т. е. «чужим» с точки зрения рассказчика, с большей вероятностью может стать инородец (иноверец).

В народной традиции люди-рыбы сближаются также с другим мифическим народом — *рахманами*, жителями блаженной страны. Украинцы Буковины представляют рахманов наполовину рыбами³³. В Татрах полулюдей-полурыб иногда называют *boginki*, соотнося их с женскими персонажами народной демонологии.

Всем славянам известны предания о людях с собачьими головами. На формирование представлений о *песьеглавах* повлиял образ циклопа Полифема и свидетельства античных авторов о людях-кинокефалах. В образе песьеглава, согласно греческо-славянским легендам, предстает св. Христофор; в древнерусской живописи песьеглавами обычно изображают полчища Гога и Магога. «Люди песьи головы» упоминаются среди других экзотических народов в «Сказании об Индийском царстве», в «Луцидариусе».

Украинские песьеглавы причудливо соединили в себе представления о циклопах и людоедах. Они высокого роста, с одним глазом во лбу, с одним рогом; живут в ямах, в «землянках», ловят и откармливают людей, которых потом съедают (сюжет известен и в Хорватии³⁴); песьеглавы знают целебные свойства трав, язык растений, места кладов³⁵. Колоритный облик имеют песьеглавы по представлениям гуцулов: «Песіголова — чоловік оброслий, з одним лицем чоловічим, а другим песім»³⁶. Несмотря на свои ведовские способности, песьеглавы не обладают смекалкой: человек, попавший к ним в плен, одолевает их хитростью, одевшись в овечью шкуру (вспомним ситуацию Одиссея и Полифема), или с помощью нечистой силы овладевает их богатствами³⁷.

Одноглазые песьеглавы могут выступать в народных легендах и как персонификации других мифологических персонажей. В некоторых рассказах одноглазый песьеглавец называется *змій*³⁸; если принять во внимание, что одноглазость —

типичный признак змеиной природы³⁹, то песьеглавцы могут быть соотнесены с образом мифического змея. В украинских сказках *Біда* предстает как *песиголовецъ з одним оком*⁴⁰, или как старуха с одним глазом, которую называют *сыроййд*, *сыроййдиха*⁴¹ (ср. укр. *siroid* 'одноглазый людоед'), или как ипостась Смерти⁴². Как и другие полулюди, песьеглавцы обитают за морем, на краю света, «біля Криму», под землей и потому в какой-то мере принадлежат потустороннему миру, имеют демоническую природу. Сближение песьеглавцев с демонами отразилось в трансформации укр. *песиголовці* в *бісиголовци*. «Як сонце дійде до кінця землі, опускається вивез під землю і свите тым людям, бисыголовцям, що там живуть» — такое поверье существует на Харьковщине⁴³.

У южных славян песьеглавцы — это не только легендарные персонажи, но и воплощение некоторых вредоносных духов. В Хорватии *pasoglav*, *pasoglavac*, *pasjoglavac* — это превращенный Богом в чудовище грешник⁴⁴. В Словении со словом *pesjoglavac*, *pesoglavac* связывается представление о черном волосатом чудовище-людоеде, а в Истрии *pesjanek* означает одноглазого великана⁴⁵. В Болгарии *песоглавец*, *псоглавец*, *цбглавец*, *цологлавец* означает и одноглазого людоеда, и чудовище, один глаз которого на лбу, а другой на затылке⁴⁶. Как песьеглавцы могут выглядеть родопские злые духи *буганци*, *караконджоли*, на святках по ночам хватающие людей⁴⁷. В Боснии и Черногории *псбглав* — это хтонический демон с собачьей головой, козьими или конскими копытами, железными зубами, одним глазом. Он обитает в пещерах, куда не проникает свет, боится воды, пожирает живых и мертвых людей⁴⁸. С *псоглавом* сходны известные в Хорватии демоны *soglavi* — они имеют песью голову и хвост, один глаз и пожирают мертвецов⁴⁹. В южнославянских легендах облик песьеглавца имеет король *Аттила*, *Norin kral*, *кряль Пасоглав*⁵⁰.

У западных славян отражением представлений об одноглазых собакоголовых может быть распространенное в зоне польско-словацкого пограничья (Подгалье, Ломница) название одноглазых людей *pesieoko*⁵¹.

Существа со звериными чертами могут рождаться и у людей. По украинскому поверью, если зачатие произошло в день великого праздника, то на свет может появиться получело-

век-полуволок или волк с человеческим разумом. В словенском предании говорится, что в наказание за некий грех у женщины родилось дитя-монстр с чертами собаки, свиньи и теленка⁵². В средневековой христианской культуре рассматривался вопрос о признании антропоморфных существ людьми и о возможности их крещения. Примером решения проблемы может служить статья «Ведати подобает о крещении дивов или чуд родящихся»: «Яко аще бы ся родило от жены пол-зверя, а пол-человека, то имат крещено быть под прилогом сицевым: „Аще есть сей человек, крещается раб божий“ <...> Аще ли рожденное не коего образа человека, не имат быти крещено»⁵³. Итак, при наличии хоть каких-либо человеческих черт существо причислялось к людям. Показательно также, что, несмотря на «злообразные виды» монстров, они почти всегда именуется «людьми» — *дивии люди, люди антиподские, человеци незнаемые, лесные люди, морские люди*. Их чудовищный облик объясняется совершенными прегрешениями, они несут на себе печать Божьего наказания, но в то же время у них, как у святого Христофора-кинокефала, остается возможность быть причисленными к человеческому роду.

Примечания

¹ Сборник смешанного содержания. РГАДА, XVII в., ф. 181, № 489/969, л. 128.

² «Луцидариус» собр. Общества любителей древней письменности. РНБ, XVII в., Q. 76, лл. 21–21об.

³ Сборник летописный собр. Т. Ф. Большакова. РГБ, XVII в., № 402, лл. 125–126.

⁴ Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Имп. Русским Географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собранные д. чл. П. П. Чубинским. СПб., 1872, т. 1, ч. 1, с. 212 (далее — *Чубинский*. *Op. cit.*).

⁵ *M. Federowski*. Lud białoruski na Rusi Litewskiej. Kraków, 1897, т. 1, s. 232.

⁶ Азбуковник. РГАДА, XVII в., ф. 181, № 249/451, л. 274.

⁷ *O. Kolberg*. Dzieła wszystkie. Wrocław; Poznań, 1963, т. 7, s. 38.

- ⁸ Азбуковник. РГАДА, XVII в., ф. 187, № 202, л. 147.
- ⁹ *И. Я. Рудченко*. Народные южнорусские сказки. Киев, 1869–1870, вып. 2, с. 19–20.
- ¹⁰ *Б. А. Успенский*. Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982, с. 146.
- ¹¹ Сборник смешанного содержания собр. Уварова. ГИМ, XVII в., № 5, л. 286.
- ¹² *Чубинский*. *Op. cit.*, с. 211.
- ¹³ *М. П. Алексеев*. Сибирь в известиях западноевропейских путешественников и писателей. Иркутск, 1932, с. 104, 110–111; *А. И. Плигузов*. Текст-кентавр о сибирских самоедах. М., 1993, с. 41.
- ¹⁴ Сборник смешанного содержания собр. М. П. Погодина. РНБ, XVI в., № 1572, лл. 113–113об.
- ¹⁵ Азбуковник собр. Д. В. Пискарева. РГБ, XVII в., № 197, лл. 108об–109.
- ¹⁶ Азбуковник собр. Московской Духовной Академии. РГБ, XVII в., № 199, л. 246.
- ¹⁷ Сборник смешанного содержания собр. В. М. Ундольского. РГБ, XVII в., № 635, л. 12.
- ¹⁸ Сборник служебно-учительный Епархиального собр. ГИМ, кон. XV — сер. XVI в., № 285, л. 248об.
- ¹⁹ Чтения в Имп. Обществе истории и древностей российских при Московском университете. М., 1877, кн. 4, с. 419–421.
- ²⁰ *Чубинский*. *Op. cit.*, с. 59.
- ²¹ *Чубинский*. *Op. cit.*, с. 209–211; *J. H. Máchal*. *Nákres slovanského bájesloví*. Praha, 1891, s. 118–119.
- ²² *Máchal*. *Op. cit.*, s. 142; *Wisła*; Warszawa, 1896, t. 10, s. 563.
- ²³ *Етнографічний збірник*. Львів, 1912, т. 33, с. XXIX–XXX (далее — ЕЗ).
- ²⁴ *А. Н. Афанасьев*. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1868, т. 2, с. 248; ЕЗ, т. 33, с. 197–198; *Federowski*. *Op. cit.*, s. 108–109.
- ²⁵ *Máchal*. *Op. cit.*, s. 142.
- ²⁶ *М. Драгоманов*. Малоросские народные предания и рассказы. Киев, 1876, с. 1.
- ²⁷ Летописец лицевой Основного собр. БАН, нач. XVII в., 24.5.32. лл. 97–98.
- ²⁸ *Federowski*. *Op. cit.*, s. 108–109.
- ²⁹ *Д. К. Зеленин*. Описание рукописей Ученого архива Имп. Русского Географического общества. Пг., 1915, вып. 2, с. 858.
- ³⁰ *Чубинский*. *Op. cit.*, с. 211.

- ³¹ В. Н. Добровольский. Смоленский этнографический сборник. СПб., 1891, с. 147.
- ³² Federowski. Op. cit., s. 231.
- ³³ Успенский. Op. cit., с. 146.
- ³⁴ G. Krek. Einleitung in die Slavische Literaturgeschichte. Graz, 1887, S. 736–737.
- ³⁵ Драгоманов. Op. cit., с. 2; Б. Д. Гринченко. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. Чернигов, 1895, вып. 1, с. 1–2; вып. 2, с. 2–4; В. Н. Ястребов. Материалы по этнографии Новороссийского края, собранные в Елисаветградском и Александрийском уездах Херсонской губернии. Одесса, 1894, с. 80.
- ³⁶ Матеріяли до українсько-руської етнології. Львів, 1909, т. 11, с. 138–139.
- ³⁷ Драгоманов. Op. cit., с. 384; Ястребов. Op. cit., с. 81; Рудченко. Op. cit., вып. 1, с. 71–72.
- ³⁸ Гринченко. Op. cit., вып. 2, с. 4.
- ³⁹ Успенский. Op. cit., с. 94; Б. А. Успенский. Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии // Studia Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest, 1987, v. 33, p. 65.
- ⁴⁰ Этнографическое обозрение. М., 1890, № 1, с. 94–95.
- ⁴¹ Ю. А. Яворский. Памятники галицко-русской народной словесности. Киев, 1915, вып. 1, с. 150–152.
- ⁴² Драгоманов. Op. cit., с. 2.
- ⁴³ Харьковский сборник. Харьков, 1888, вып. 2, с. 86.
- ⁴⁴ Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena (далее — ZNŽO). Zagreb, 1901, knj. 6, s. 142.
- ⁴⁵ U. Dikova. Die Bezeichnungen der Dämonen im Bulgarischen (3) // Балканско езиковзнание. София, 1985, № 2, с. 34.
- ⁴⁶ Н. Геров. Речник на българския език. София, 1975–1978, ч. 4, с. 25.
- ⁴⁷ Сборник за народни умотворения, наука и книжнина. София, 1890, кн. 3, с. 196.
- ⁴⁸ Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић. Српски митолошки речник. Београд, 1970, с. 249.
- ⁴⁹ ZNŽO, Zagreb, 1901, knj. 6, s. 142.
- ⁵⁰ ZNŽO, Zagreb, 1909, knj. 14, s. 129; 1901, knj. 6, s. 142; В. Чајкановић. Мит и религија у Срба. Београд, 1973, с. 362.
- ⁵¹ Lud. Lwów, 1912/1913, t. 18, s. 197.

⁵² Lud. Lwów, 1896, t. 2, s. 329; ZNŽO, Zagreb, 1905, knj. 10, s. 148.

⁵³ *Ф.И. Буслаев*. Сочинения. СПб., 1908, т. 1, с. 339.

Список сокращений

БАН — Библиотека Академии наук, Санкт-Петербург.

ГИМ — Государственный исторический музей, Москва.

РГБ — Российская государственная библиотека, Москва.

РГАДА — Российский государственный архив древних актов, Москва.

РНБ — Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург.

Контакты человека с демонами болезней: способы защиты и избавления от них

В народных представлениях славян почти всякая болезнь — это живое существо, с которым можно разговаривать, к которому можно обращаться с просьбами, приказами, угрозами. С болезнью ведут диалог, заключают договор, вступают в отношения побратимства, сватаются, ее обманывают, запугивают. К болезни обращаются с просьбой не приходить, не нападать (если человек здоров) и уйти, покинуть его (если человек болен).

Общение человека с болезнетворными демонами происходит как на вербальном, так и на акциональном уровне. При контакте с болезнью выделяются два главных момента: болезнь уже находится в человеке, она завладела им. Она пробила брешь в окультуренной зоне, нарушила границу, разделяющую мир человека и мир злых сил. Для того чтобы восстановить первоначальный порядок вещей, человек прерывает вынужденный контакт с существом, вторгшимся в его пространство, изгоняет болезни обратно в чужое, неосвоенное пространство, для чего использует все известные народной традиции способы лечения. Это отгон болезни, устрашение ее, заговаривание, забивание недуга (в дерево, в косяк двери, в половицу), сожжение, смывание, передача его другому лицу, растению, животному, отправление болезни на тот свет, закапывание в землю, пускание по воде (терли горохом лишай, после чего болезнь «топили» в колодце, считая, что там она перейдет в воду), по ветру (например, цветки боба, которыми потерли больное место, клали на подоконник, чтобы их унес ветер, и болезнь исчезала) и некоторые другие.

Болезнь угрожает человеку. В этом случае цель установления контакта — предупредить ее появление, предотвратить заболевание, не дать болезни перейти границу «своего» пространства, чему служат охранительные обряды (профилактика), широко распространенные у славян. В некоторых традициях они сохранились лучше, чем собственно лечебные акты, и совершаются до настоя-

щего времени. Многие превентивные меры, используемые в народной медицине, являются универсальными и входят в систему оберегов от всего злого вообще, например от персонифицированных стихийных явлений (ветер, вихрь, буря), от мифологических персонажей (МП) всех мастей, в том числе от тех, которые могут насылать болезни, порчу¹.

Среди мер, принимаемых для охраны от болезней, можно выделить обряды универсального характера, которые исполняются для сохранения здоровья и как оберег от всех болезней. Наряду с этим существуют обряды более частного порядка, они направлены на охрану от какого-то одного конкретного недуга. Назовем некоторые из них.

1. Омовение в реках, ручьях, у источников. Очистительные обряды совершались в определенные дни (Чистый четверг, Страстная пятница, канун Юрьева дня и др.) или окказионально: во время первой грозы, под ильинским дождем, т. е. во время дождя в Ильин день, росой утром Юрьева дня.

2. Соблюдение запретов, за нарушение которых предусмотрена кара — болезнь: запрет вторгаться в локус болезней, где они могут напасть на человека, проникшего на их территорию (нельзя спать под деревьями определенных пород, на берегу реки, долго пребывать на болоте, где живут многие болезни), беспокоить их (например, больного икотой окружают вниманием, не говорят неприятных слов, стараются предупредить все его желания, не дразнить икоты, боясь, чтобы она их самих не посетила), отказывать в просьбе (больному дают все, что он хочет, думая, что этого требует болезнь, живущая в нем), работать в неурочное время (в полдень в поле, пряхать поздно вечером, ткать, шить, золить белье по пятницам и средам) и др.

3. Почитание дней святых — покровителей болезней и защитников от них. У восточных славян отмечались пятницы — Спасовская, Ильинская, пятница перед праздником Усекновения головы Иоанна Предтечи — они охраняли от лихорадок, а Козьмодемьянская — от головной и зубной боли². Св. Сильвестр также изгонял лихорадки за семьдесят семь верст.

В южнославянских традициях многие календарные праздники отмечаются именно в честь разных болезней, например день св. Атанаса (Афанасия) празднуют потому, что именно в этот день рождаются болезни, а св. Харлампия чтут потому,

что он разносит болезни, т. е. бросает их на людей. Чтобы не болеть, в эти дни готовят обрядовую еду и не работают, боясь разгневаться святых³. Отмечая эти дни, человек надеялся тем самым умиловить, задобрить злых духов, предупредить их нежелательный приход.

Многие запреты на определенные виды работ также связаны с антропоморфизацией болезней. Славянская традиция демонстрирует устойчивую связь многих святых с болезнями. Они являются покровителями определенных недугов, но иногда и их распространителями. Ср. болгарское присловье: «Варвара заварява болестите, а Сава ги разсява». Эта взаимосвязь видна и в том, что за нарушение запретов на определенные виды работ — прядение, ткачество, стирку в неурочное время или в праздники — Люция, Пятница, Среда, Варвара наказывают, насылая болезни на провинившихся. Люция поражает головной болью того, кто не празднует ее день, не готовит ей угощение. В подчинении Марии Магдалины находится холера. Святая наказывает тех, кто не ходит в церковь в ее день, не молится, заражая их этой страшной болезнью. За непочитание мстит и Параскева-Пятница: она причиняет головную боль, вкладывая пряже кострицу от конопли, льна ей в голову, насылая ломоту, беспамятство. Как видно, святые могут быть не только заступниками, но и проводниками болезней. Болезнью наказывает св. Варвара тех, кто работает в ее день и не почитает ее. Кто работает в среду, наказывает Среда: прявшей, ткавшей в запретный день женщине насылает боль головы, колики в груди.

Болезни передвигаются в пространстве — они приходят к человеку из тех мест, где живут, со снежных гор, из пещер, лесов, болот, разбегаются по белому свету, тощие и заморенные, и с жадностью набрасываются на человека. Считалось, например, что 2 января Мороз или Зима выгоняют лихорадки вместе с нечистой силой из ада и они ищут себе пристанища по теплым избам. Чтобы преградить вход в дом незванным гостям, утром этого дня обмывают наговорной водой притолоки у дверей.

Обратимся к контактам человека с духами болезней, которые наиболее ярко высвечивают антропоморфный облик этих существ в верованиях славян.

Защитные обряды народного целительства имеют коммуникативную направленность. Человек идет на контакт с болезнью до

того момента, как она начала действовать. Этот шаг опасен, но он необходим. Уже в номинации болезней выражено желание заручиться благорасположением демона. Недуг называют ласковыми именами (серб. *добрица*, рус. *оспица*, болг. *шарчинка*), именами собственными (рус. *Афанасьевна*, *Марья Иродовна* 'лихорадка', *Воспа Восповна* 'оспа'). С этой же целью используют оценочные эпитеты, характерные для этой терминологической системы вокативы (болг. *сладки-медени*, *благ*, *живи-здрави* — названия всех опасных болезней типа оспы, чумы, холеры), термины родства (рус. *сестрица*, *тетя*, *кума* 'лихорадка', болг. *леля* 'чума', *баба Шарка* 'оспа', 'корь'), почтительно-возвеличивающие названия (рус. *князь*, *барин*, чеш. *rápek*, серб. *богине*). Подобные названия употреблялись и в тех случаях, когда нельзя было произносить настоящее имя болезни (во время эпидемий, при детских болезнях)⁴. В качестве оберега могли выступать и добрые приветствия, и бранные слова. Впрочем, даже зная повадки болезни и правила поведения при столкновении с ней, не всегда можно распознать ее — ведь болезнь принимает облик человека. Это обстоятельство часто приводит к тому, что человек, не поняв, что перед ним болезнь, вступает с ней в контакт — начинает разговор, отвечает на ее вопросы, откликается на ее зов, и она овладевает им.

Подобные мотивы нашли отражение в поверьях, быличках, легендах о лихорадках. В поверьях, записанных в витебской Белоруссии, отмечается, что лихорадка пристаёт к человеку, если он откликнется на призрачный зов. Поэтому существует правило: не следует отзываться, пока не убедишься, что тебя окликает человек, а не призрак⁵. У русского населения Сибири существует поверье, что именно во сне лихорадка задает человеку вопросы, и если он на них ответит, тотчас заболит, если же промолчит — останется здоровым⁶. В Сургутском уезде Тюменской губ. бытовало поверье о лихорадке, которая, придя в баню, где парится больной, вызывает его на разговор. Главное — не отвечать на ее вопросы и выпады (на это и рассчитывает болезнь) — тогда есть надежда на выздоровление⁷. Белорусская легенда рассказывает о лихорадке, принявшей облик худой девушки, сидевшей на заборе. Она попросила шедшего мимо крестьянина дать ей попить березового сока. Он исполнил ее просьбу, девушка попила и исчезла, а он заболел лихорадкой⁸. Ср. подобные мотивы в украинских быличках о

чуме. Приехав в село, она подходит к дому и спрашивает: «Есть чума в доме?» — и если слышит отрицательный ответ, пробирается в дом, где все заболевают и умирают. Измучив одного, лихорадка переходит к другому. Она целует свои жертвы, от ее прикосновения человек заболевает. «Его поцеловала лихоманка», — говорят про того, у кого обметаны губы⁹.

Часто в легендах выступает мотив разговора сестер-лихорадок, которые договариваются между собой о том, как проникнуть в человека, чтобы начать его трясти и мучить. Человек, услышав это, ловит одну из лихорадок, заключает ее в мешок (завязывает в узелок) и вешает в печную трубу, где лихорадка бьется, задыхаясь от жара. По одним версиям, лихорадка погибала, но ее сестры оставались на свободе и продолжали изводить род людской. По другим вариантам, человек, поддавшись уговорам духа, отпускал лихорадку, и она тут же набрасывалась на него. Иногда человек заключал с ней договор о том, что он ее выпустит, но с условием — она не будет трогать ни его, ни его семью¹⁰.

Одним из приемов изгнания болезни было ее устрашение. В Олонецком крае записана быличка: колдун решил напугать лихорадку и сказал, что будет пороть больного розгами. Испуганная предстоящей экзекуцией, лихорадка удалилась¹¹.

Лихорадку обманывали, уходя из дому задом, пятясь и прячась где-нибудь. Сбитая с толку направлением следов и думая, что ее жертва дома, она входила, искала человека, а не найдя его, уходила. Или, уйдя из дому, человек прятался под корыто во дворе. Лихорадки, подойдя к корыту, думали, что человек лежит в гробу, т. е. уже мертвый, удовлетворялись и уходили¹².

В России, Чехии, Польше верили в результативность обмана болезни, для чего уходили из дома тайком, написав на двери, что такого-то нет дома, например: «Марья Иродовна, приходи вчера» или «Дома нет, приходи вчера», полагая, что лихорадка, прочитав эти слова, уйдет и не вернется. На Куйвах перед приступом озноба больной лихорадкой прятался в конюшне, а кто-нибудь из домашних писал на дверях: «Nima Wojtka w domu». Там же записан такой разговор больного, влезшего в печь или в трубу на крыше, с лихорадкой: «Ty mnie szukasz, a ja tu»¹³. А чехи писали на дверях избы: «Zemnicel (лихорадка) nechod' k nam; Jeník (имя больного) není doma — šel na hory».

В Смоленской губернии во время падежа скота надписывали на воротах, что на дворе нет ни коров, ни овец, ни лошадей¹⁴.

В Сибири лихорадку обманывают иным способом. Главное — не быть узнанным, для этого больные чернят лицо, переодеваются в чужое платье. Подобным образом пытались спрятаться от холеры в Меленковском уезде Владимирской губернии: нужно было запачкать одежду дегтем и притвориться умершим¹⁵.

Обманывали и чуму. Например, на Украине для этого вынимали оконные рамы, показывая, что здесь никто не живет и заглядывать в этот дом незачем. С этой же целью не зажигали в домах свет. Были случаи, когда во время эпидемий люди покидали дома, уходили целыми селениями в леса, в горы, где переживали опасное время. Так же поступали и в Болгарии.

Широкому распространению легенд и поверий о лихорадках способствовала и книжная культура. Были широко известны так называемые ложные, или апокрифические, мотивы, в которых перечислялись лихорадки, дочери Иродовы. Да и в иконописи до конца XVII в. было распространено изображение двенадцати трясавиц, т. е. лихорадок к виде женщин, нередко обнаженных, с крыльями летучей мыши — символом ночи. Все они изображались разными красками: одна белая, другая желтая, красная, синяя, зеленая (т. е. лесная)¹⁶.

Вмешательство болезнетворных демонов человек пытается нейтрализовать определенными ритуальными действиями. Их отстраняют посредством принесения жертвы, ритуальным кормлением. Эти акты совершают дома или вне его: рядом с колодезем, на берегу реки, за границей села, на перекрестке дорог, на кладбище, на месте, где когда-то была часовня.

Ритуальное кормление у русских происходит так: семидесяти семи лихорадкам приносят семьдесят семь зерен ячменя или угощают кашей, пирожками, хлебом, хлебом с солью. Принесенное кладут на землю, произнося при этом словесные формулы, в которых выражена просьба взять дар и оставить человека в покое. После этого спешат уйти домой, убежать скорее от этого места, чтобы болезнь не успела вновь войти в человека. Своеобразный способ угощения-кормления лихорадки записан в Белоруссии. Больной идет в корчму, заказывает и оплачивает две рюмки водки, одну выпивает и, уходя, говорит: «Siudy majá ciotka zaraz prydzie, to hetu haroielku wypje»¹⁷.

В Болгарии ритуальное кормление совершалось в дни, посвященные определенным болезням, и состояло из нескольких актов. Например, в день св. Харлампия во многих местах северо-западной Болгарии для чумы пекли специальные хлебцы, называемые *благ*, *пресни* или *чумени питки*, мазали их медом и раздавали родственникам и соседям, чтобы задобрить чуму. В некоторых местах этот праздник так и назывался — Чуминден¹⁸. То же делают в день св. Харлампия и в северо-восточной Болгарии, сопровождая раздачу лепешек словами: «Подавам ти за сладка и медена». Самую маленькую лепешку оставляют на чердаке, приговаривая: «За лелино здраве» (*леля* 'чума')¹⁹.

Для охраны от оспы пекли хлебцы в форме кукол, на них делали 40 дырочек, имитируя следы, оставляемые оспой на теле больного. В то же время у болгар Молдавии лепешку не накалывали вилкой, как обычно, чтобы на теле ребенка в случае болезни не оставались рубцы от оспы. По этой же причине не разрешали в этот день пользоваться острыми предметами, иголкой²⁰.

При контактах с демонами, вызывающими недуги, учитывались их привычки, образ жизни (чума и холера любят путешествовать), семейное положение. Их пытаются задобрить. Зная, что чума любит чистоту, к ее приходу, например в день св. Харлампия, для нее и ее ребенка готовят теплую воду, мыло, мочалку, а так как она наказывает нерях, то в эти дни в доме, на дворе и во всем хозяйстве наводят порядок.

Болгары считают, что в нечистые дни (с 20. XII или 24. XII до 1. I или 7. I) в село приходят среди прочих и демоны болезней. В Добрудже верят, что чума вечером накануне Нового года обходит все дома, поэтому к ее появлению тщательно готовятся: около очага кладут половик, чтобы она могла обогреться и посушить одежду.

Для изгнания духа обратно в чужое пространство или для недопущения пересечения им границы двух пространств прибегают к помощи посредника, медиатора. Чаще всего это знахарь, человек, наделенный сверхзнанием, имеющий связь с чужим миром. Он осуществляет акты изгнания болезни или делает невозможным ее приход²¹.

Отличительная черта духов болезней — их непосредственный контакт с человеком, проникновение в человека и овладе-

ние им. Духи болезни стремятся поселиться рядом с человеком и даже в нем самом. Чаще других человек видит именно антропоморфных демонов болезней. Как правило, болезнь нападает молча. Но иногда она вступает в разговор, просит ее подвезти до села, до дома. Иная подходит к избе, под окно с вопросом и в зависимости от ответа вторгается, заражает человека или уходит ни с чем, получив неудовлетворительный ответ, не решаясь нарушить границу, разделяющую ее и человека. По народным представлениям, голос, плач, рыдания болезни имеют ту же силу, что и ее непосредственный контакт; все пространство, охваченное этими звуками, является зараженным — кто слышит, тот заболевает.

Персонификация духов болезни является отражением стремления человека найти себя в мире, обозначить в нем свое место и место всего, что его окружает, что так или иначе на него воздействует, вступает с ним в контакт даже против его воли, а следовательно, влияет на его жизнь.

В теме «человек и болезни и их взаимоотношения» ярко высвечивается противостояние человек — не-человек. Мифологическая природа персонифицированных болезней прослеживается не только в тех представлениях, которые сложились в народной культуре. Эта природа четко отразилась в заговорной традиции, в которой образы антропоморфных существ сложились в целую систему психотерапевтического воздействия на человека.

Примечания

¹ Причиной недомогания может стать встреча (контакт) с полудницей, лесной девой, бесом. Опосредованный контакт с МП также грозит бедой: вторжение (непреднамеренное) в локус самодивы, случайное причинение ей вреда или нарушение запрета появляться в месте, где собираются самодивы, самовилы, где они отдыхают, играют, танцуют, может вызвать тяжелейший недуг, считающийся в народе неизлечимым. Самодивы, самовилы лишают человека зрения, речи, ума, вызывают паралич, смерть (*самодивска болест, рувалска болест, полудяване*). И. Георгиева. Българска народна митология. София, 1983, с. 126). В то же время сербская вила может врачевать раны, так как хорошо знает свойства целебных трав. Самодива может наслать болезнь или ее отогнать (см.:

Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая. Материалы к сравнительной характеристике женских мифологических персонажей / Материалы к VI Международному конгрессу по изучению стран Юго-Восточной Европы. Проблемы культуры. М., 1989, с. 104, 100).

² Г. Булашев. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Космогонічні українські народні погляди та вірування. Київ, 1993, с. 229–230.

³ Пирински край. Етнографски, фолклорни и езикови проучвания. София, 1980, с. 479.

⁴ Опасные эпидемические и некоторые другие болезни вызывают у человека такой страх, что, согласно глубоко врезавшемуся суевенному присловью-наказу «не буди лиха» (Nie wywołuj wilka z lasu), народ остерегается не только называть их по именам, но даже думать о них достаточно определенно. Это могло стать причиной изменения их первоначальных наименований: одни названия могли быть заменены другими, в результате чего многие общеславянские термины исчезли (К. Мосзыński. Kultura ludowa Słowian. Warszawa, 1967, t. 2; Kultura duchowa, cz. 1, s. 178, 181).

⁵ Н. Я. Никифоровский. Простонародные приметы и поверья, суевенные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах. Витебск, 1897, с. 258, № 2034; А. Н. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. М., 1869, т. 3, с. 83.

⁶ Н. А. Миненко. Живая старина. Будни и праздники сибирской деревни. Новосибирск, 1989, с. 123. В украинских поверьях также отмечен мотив о появлении лихорадки во сне. Это отвратительная морщинистая костлявая старуха. Ее присутствие человек ощущает: она его трясет, бросает то в жар, то в холод (Г. Булашев. Указ. соч., с. 216).

⁷ И. Я. Неклепаев. Поверья и обычаи Сургутского края (Отдельный оттиск из Записок Западно-Сибирского отделения РГО). Омск, 1903, с. 205.

⁸ Легенды і паданні. Мінск, 1983, с. 189.

⁹ А. Н. Афанасьев. Указ. соч., с. 82.

¹⁰ Г. Булашев. Указ. соч., с. 216.

¹¹ Г. Куликовский. Похоронные обряды Обонежского края / Этнографическое обозрение 1890, № 1, с. 48.

¹² Н. А. Миненко. Указ. соч., с. 124; И. Я. Неклепаев. Указ. соч., с. 206.

¹³ *O. Kolberg*. Dzieła wszystkie. T. 3. Kujawy. Wrocław; Poznań, 1962, s. 96–97.

¹⁴ *А. Н. Афанасьев*. Указ. соч., с. 84.

¹⁵ Быт великорусских крестьян-землепашцев. Описание материалов Этнографического бюро кн. Тенишева. СПб., 1993, с. 143.

¹⁶ *А. Н. Афанасьев*. Указ. соч., с. 94.

¹⁷ *M. Federowski*. Lud białoruski na Rusi Litewskiej. Materiały do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877–1905. T. 1: Wiara, wierzenia i przesady ludu z okolic Wołkowyska, Słonima, Lidy i Sokółki. Kraków, 1897, s. 406.

¹⁸ *Д. Маринов*. Жива старина. Русе, 1891, кн. 1, с. 113.

¹⁹ *Э. И. Зеленина*. Из болгарской пчеловодческой терминологии // Славянское и балканское языкознание. Язык в этнокультурном аспекте. М., 1984, с. 105.

²⁰ Устное сообщение Е. Сорочяну.

²¹ *Т. Дяков*. Народният календар. Празници и вярвания на българите. София, 1993, с. 94.

**«Рыжая девушка»,
или о цвете волос
как знаке принадлежности
к иному миру в ирландском фольклоре**

В ирландских и, что практически одно и то же, в северошотландских фольклорных текстах разной жанровой принадлежности цвет волос того или иного персонажа является зачастую главной или даже единственной характеристикой, позволяющей отнести его к определенному классу — группе инфернальных существ, носящих обобщенное название «сиды».

Особое внимание к цвету волос, наряду с цветом глаз, плаща, рубашки, а также ряда элементов одежды и вооружения, было необычайно характерно и для ирландской эпической традиции в целом¹, однако, обобщая, мы можем сказать, что яркие цветовые описания в ней служат в первую очередь для идентификации каждого отдельного персонажа, но ни в коей мере не для введения его в какой бы то ни было класс, будь то социальный, психологический, мифологический, физиологический или иной. И если в отдельных случаях мы можем сказать, что в плащ пурпурного (corcra) цвета обычно одет король, а короткий зеленый (glas) плащ является «знаком посла», мы должны отметить при этом, что, во-первых, в обоих случаях возможны исключения, а, во-вторых, упоминание о том или ином цвете плаща дается для идентификации конкретного персонажа, а не для узнавания в нем представителя класса королей или послов. С точки зрения адресата король Конхобар появляется в пурпурном плаще, потому что он король, но не наоборот: его можно отнести к классу королей, потому что на нем пурпурный плащ, — адресату текста это обычно известно заранее. Кроме того, эпический текст ориентирован в первую очередь на индивидуальную личность, а не на обобщенный коллективный образ, и поэтому описания в тексте призваны идентифицировать каждый отдельный персонаж, но ни в коем случае не отнести его к какой бы то ни было группе (королей, послов, воинов, богов, красивых женщин и т. д.). Цвет плаща в данном случае играет роль не знака, но признака.

То же можно сказать и о волосах. С одной стороны, мы находим достаточное количество примеров того, что цвет волос, обозначаемый как *buí* ('желтый'), *bán-bhuí* ('бледно-желтый') или *óir* ('золотой'), традиционно входит в описание персонажа, отмеченного физической красотой (будь то мужчина или женщина), а цвет волос, обозначаемый как *dubh* ('черный, темный') или *liath* ('серый, седой'), является скорее признаком внешнего безобразия или злого нрава. Однако, с другой стороны, введение данного цветового маркера носит характер чисто орнаментальный и псевдоидентифицирующий. Кроме того, упоминание цвета волос встречается всегда в сочетании с другими элементами традиционного цветового описания, уже упоминавшимися нами, и призвано скорее воссоздать яркий портрет персонажа, чем послужить для адресата (как текста, так и самого описания) знаком принадлежности данного персонажа к той или иной маркированной группе.

Последний тезис (о принципиальной незнаковости упоминания о цвете волос в эпическом тексте) подтверждается и необычайным разнообразием описаний волос в сагах, что должно исключить наличие у них иных функций, кроме чисто орнаментальных. Например: «...тонкие, гладкие, темно-коричневые волосы падали ему на лоб²..., ...тонкие седые волосы были у него..., ...у него темные, коротко стриженные волосы..., ...волосы его желтые со множеством завитков..., ...рыжие волосы его острижены..., ...светло-золотистые волосы были у него и светлая борода со множеством завитков у подбородка..., ...волосы у него светло-золотистые, коротко остриженные, вьющиеся, прекрасно уложенные..., ...три золотые пряди были у той девушки уложенными вокруг головы, а четвертая свисала вниз до самых колен..., ...голова его вся в волнистых ярко-золотых и алых волосах, что сдерживает бронзовая сетка, чтобы не падать им на лицо. ...Две косы цвета золота лежали на ее голове, и в каждой было по четыре пряди с бусинами на концах... Острижены его жесткие черные волосы. Если бы мешок диких яблок вывалить ему на волосы, ни одно не упало бы на пол... Размером с корзину золотистая копна его волос, доходящих до бедер и вьющихся, словно шерсть у барана... Плачет тот юноша, трехцветные волосы у него — зеленые, красные и золотистые, думается мне, что опечален он цветом, в который окрасились его волосы..., ...у него ярко-рыжие волосы...». И так далее.

Кроме того, следует отметить, что в текстах эпических цвет волос, как правило, является лишь одной из многих характеристик, при помощи которых воссоздается портрет персонажа, и почти никогда не упоминается изолированно. Приведенные выше примеры были искусственно надерганы нами из описаний, гораздо более пространных. Например: «Красный волнистый плащ с серебряной бахромой был на той женщине и чудесное платье, а в плаще золотая заколка. Белая рубаша с длинным капюшоном была на ней, гладкая и прочная, с узорами красного золота. На груди и плечах с каждой стороны скрепляли рубашу золотые и серебряные пряжки с диковинными ликами зверей. Солнце освещало женщину, и всякий мог видеть блеск золота на зеленом шелке. ДВЕ КОСЫ ЦВЕТА ЗОЛОТА ЛЕЖАЛИ НА ЕЕ ГОЛОВЕ, И В КАЖДОЙ ВЫЛО ПО ЧЕТЫРЕ ПРЯДИ С БУСИНАМИ НА КОНЦАХ. Цвета ириса в летнюю пору или красного золота были ее волосы. Так стояла она, распустив волосы для мытья и продев руки в вырезы платья. Белее снега, выпавшего в одну ночь, мягкими и гладкими были ее руки, а щеки женщины краснели ярче наперстянки. Чернее спинки жука были ее брови, белыми, словно жемчужный поток, были ее гладкие зубы, голубыми, словно колокольчики, были ее глаза. Краснее красного были ее губы. Высоки были ровные, нежные, белые плечи той женщины...»³. Или: «...увидел я мужа, что прекраснее любого ирландца. Был он в пурпурном плаще. Белее снега одна из его щек, а другая красна, словно ягода. Голубее колокольчика один из его глаз, другой же чернее жука. РАЗМЕРОМ С КОРЗИНУ ЗЛОТИСТАЯ КОПНА ЕГО ВОЛОС, ДОХОДЯЩИХ ДО БЕДЕР И ВЬЮЩИХСЯ, СЛОВНО ШЕРСТЬ У БАРАНА»⁴. И так далее.

Совершенно другую картину мы встречаем в текстах фольклорных, в которых упоминания цвета волос персонажа являются, как правило, изолированными, краткими и, что главное, вводящими его в особый класс представителей ирландской низшей мифологии (то есть сюжетно функциональными). В противовес эпическому разнообразию в текстах фольклорных цветовые характеристики волос данной группы персонажей сводятся к прилагательным *rua(dh)* или *de(a)rg* — оба слова, являясь отчасти синонимами, обозначают цвет волос, который по-русски можно было бы передать как «рыжий». Например:

Услышав шум в хлеву, хозяин идет туда и видит маленького голого человечка, который чистит коров. «Его голова была такого же размера, как и его тело, и у него были спадавшие вниз по спине длинные рыжие волосы» (Bhí a cheann as a bheag ar aon mheid lena chorp, agus bhí gruag fhada rua a sileadh síos ar a dhroim) — № 27⁵.

Человек строит дом и использует для покрытия крыши дерн с соседнего холма. Наутро к нему приходит маленький рыжий человечек (feag beag guadh) и говорит, что у него теперь протекает крыша. Хозяин дома сразу понимает, с кем имеет дело, и поспешно кладет дерн на место — № 30.

Во время свадьбы в дом неожиданно входит рыжеволосый парень (buachaill beag guadh) и начинает играть на скрипке. Ему предлагают поесть и выпить, но он отказывается (!) и уходит. Вскоре после свадьбы невеста умирает — № 33.

К хозяйке дома приходит маленькая рыжая женщина (bean bheag guadh) и просит одолжить муки. В благодарность через год она же приходит и говорит, что корова завязла в болоте — № 58.

Некий Шон, гуляя по пустоши, встречает рыжеволосую девушку (cailín rua) и пытается овладеть ею. Та со смехом отвечает: «В другой раз» — и исчезает. Вскоре Шон идет через холм, проваливается и исчезает навсегда — № 72.

Одиноким крестьянин встречает рыжеволосую девушку и просит ее стать его женой. У них рождается дочь, и обе женщины отличаются, кроме цвета волос, тем, что не едят соли. Как-то раз дочь приносит крестьянину обед на берег моря. Увидев вдалеке корабль, она делает ямку в песке, кладет туда щепку и топит ее. Корабль тут же тонет. На вопрос, кто научил ее это делать, она отвечает: «Так всегда делает мама». Крестьянин в ужасе проклинает и мать, и дочь. Они исчезают — № 73.

Священник едет к умирающему, чтобы отпустить ему грехи. Вдруг он слышит мужской голос, который прекрасно поет. Он слушает и не может двинуться дальше. Когда песня кончается, он видит маленького рыжего человечка, который злобно смеется: умирающий уже успел умереть, а священник так и не отпустил ему грехи — № 96.

По ночам к крестьянину приходят маленькие рыжие человечки и крадут у него пшеницу. Он решает найти их днем и отнять украденное. По дороге он встречает бледного черново-

лосого человека, который предупреждает его о том, что в доме этих человечков он ни в коем случае не должен есть и пить. Благодаря этому совету пшеницу удастся вернуть — № 114.

Молодой человек приходит в пивную и встречается там Краснобородого Диармайда (Diarmuid na Feasóige Deirge). Тот предлагает сыграть в карты, и в результате герой проигрывает сам себя. Диармайд велит ему через год найти его в «Приходе, которого нет» (sa Ph'roiste Ná Fuil Ann). Благодаря собственной находчивости и помощи дочери Диармайда герою удастся вернуться живым⁶.

Рыбаки, которые ночью ловят рыбу, видят на берегу группу всадников с красными волосами на красных конях. Понимая, что это демоны, рыбаки замирают, чтобы не привлечь к себе внимания. Вскоре «воздушное войско» (Sluagh Aerach) пронесется мимо⁷.

Крестьянин копает дерн на поле. Вдруг перед ним появляется рыжеволосая девушка, которая говорит, что принесла ему обед. Крестьянин ест, девушка уходит. Вскоре перед ним появляется другая девушка с обедом. Удивленный, крестьянин отвечает, что он уже обедал. Оказывается, что первая девушка была сидой и он, таким образом, съел еду «инога мира». Вскоре после этого крестьянин умирает⁸.

Рыбак вылавливает в море вместо рыбы маленького мальчика с волосами «как лисий хвост». Он хочет усыновить его, но местный священник требует, чтобы он выбросил его назад в море⁹.

Список примеров подобного рода с легкостью можно было бы продолжить.

Тот факт, что в ирландской фольклорной традиции сиды, как правило, имеют красно-рыжие волосы, является далеко не случайным и восходит к архаическим представлениям о красном цвете — как о цвете смерти и Иного мира. Ср. в сагах:

описание призрачных всадников, появление которых предвещает близкую гибель короля — «Три красных плаща на них были, три красные рубахи, три красных копья да три красных щита в руках, три красные копны волос да три красных коня. С ног до головы были красными их тела, волосы и платье, кони и они сами... — Устали наши кони, — сказали они, — хоть мы и живы, а все же мертвы...»¹⁰;

описание богини войны и смерти Бодб — «Тут увидели они и саму колесницу, запряжена в нее была только одна лошадь

красного цвета. На колеснице сидела красная женщина. У нее были красные брови, красный плащ и красное платье»¹¹.

Кроме того, следует вспомнить, что в эпических текстах часто встречаются упоминания о животных белой масти с красными ушами (собаки, лошади, коровы), которые, как правило, исполняют функции медиаторов между этим миром и миром сидов (в сагах слово «сид» употребляется в значении 'чудесный холм, обителище богов', это же слово в более поздней традиции стало обозначать самих обитателей холма).

Таким образом, рыжие волосы сидов являются своего рода знаком отнесенности их к Иному миру, по которому человек, встретивший подобное существо, может безошибочно квалифицировать его соответствующим образом. Исключение составляет лишь так называемая банши (banshee) — женщина-демон, которая появляется возле дома, где кто-то болен, и обычно является предвестницей близкой смерти¹². Цвет волос банши, как правило, не маркирован, так как идентифицирующим фактором в данном случае являются громкие стоны и вопли, которые она издает. Не будучи релевантным, цвет волос этого фольклорного персонажа, как и персонажей эпических, отличается относительным разнообразием. Банши может изображаться как женщина с длинными рыжими волосами в красном платье и с красным капюшоном; женщина с белом плаще, в красных башмаках и с длинными светлыми волосами; высокая женщина с длинными золотистыми волосами; женщина небольшого роста, в красном платье, с распущенными каштановыми волосами, и проч.

Нам также ничего не известно о цвете волос другого представителя ирландской низшей мифологии — лепрохана (leirgeacháin), так как он всегда изображается в шапке или колпачке. Однако «красный — излюбленный цвет лепрохана»¹³, поскольку он всегда носит одежду именно этого цвета.

Ассоциация красного (рыжего) цвета волос (одежды, шапки, масти коня и др.) с Иным миром для ирландской фольклорной традиции является необычайно стойкой и представленной как на нарративном уровне, так и в разного рода поверьях и приметах. Так, например, встретить на дороге рыжеволосую женщину считается дурным знаком, особенно «если у нее волосы темно-медного оттенка»¹⁴. Рыжих мужчин и женщин

очень неохотно берут в прислуги, так как считается, что они могут навести порчу на скот и даже украсть ребенка. Их, как правило, не приглашают быть крестными или свидетелями на свадьбе, так как это может принести несчастье. Рыбаки остерегаются брать с собой в море людей с рыжими волосами, так как считается, что это может вызвать не только неудачу, но и гибель, и, более того, во время рыбной ловли запрещается произносить само слово «красный» (*guadh*)¹⁵.

Подобное последовательное недоверие к рыжеволосым мужчинам и женщинам прослеживается и в нарративном фольклоре, в текстах, которые условно могут быть названы нами быличками: описанные в них герои обычно встречают существо, маркированное в рассказе определенным цветом волос, и, как правило, узнают в нем представителя Иного мира (как в приведенном нами рассказе о рыбаках и «красных всадниках» и ряде других примеров). Строго говоря, в текстах подобного типа сам факт опознания представителя Иного мира по цвету его волос не предполагает непременно уклонения от любого контакта с ним, так как при определенных обстоятельствах этот контакт может быть не только не опасным, но даже благоприятным для человека (помощь в разного рода хозяйственных делах, мудрый совет и пр.). Однако даже бесконфликтный контакт с представителем Иного мира требует от человека совершения ряда ритуальных действий (договор, обмен дарами и др.) или соблюдения определенных запретов, призванных оградить человека от сил, которые в любую минуту готовы предстать перед ним как силы Зла.

Естественно, для того чтобы совершить все эти действия и соблюсти все необходимые запреты, необходимо вовремя идентифицировать представителя Иного мира, и наличие у него рыжих волос является здесь своего рода знаком, легко опознаваемым как адресатами текста, так и его действующими лицами. С точки зрения как тех, так и других, задержка в опознании может привести героя к неизбежным губительным последствиям (ср. приведенный нами пример со священником, который не видел поющего и поэтому, и только поэтому, не смог распознать его злонамеренность. В тексте говорится, что в дальнейшем в этой деревне исполнять эту балладу — «Девушка, доившая корову» — было запрещено).

Однако в нарративных фольклорных текстах, которые по своему типу могут быть отнесены нами к волшебным сказкам и которые складываются и функционируют в той же среде, что и тексты типа быличек, как это ни странно, подобное мгновенное опознание представителя Иного мира по цвету его волос, как правило, не происходит, и герой, встречая рыжеволосую девушку или «краснобородого парня», обычно не только не избегает контакта с ними, но, напротив, стремится к нему, что, естественно, влечет за собой соответствующие последствия.

Отчего же это происходит? Неужели, в категориях современной логики мышления, герой волшебной сказки оказывается настолько глупым, что не догадывается о том, что несомненно для героя былички: одинокая рыжая девушка, встреченная им в лесу, — это не человек, а сида, и контакт с ней опасен или даже губителен. Как нам кажется, дело здесь не в «глупости» героя волшебной сказки, но в его последовательной установке на нарушение запрета, который, как в данном случае, может быть и не выражен эксплицитно. Как пишет В.Я. Пропп о функциях II и III (Запрет и Нарушение запрета), «функции II и III составляют парный элемент. Вторая половина может существовать без первой. Царевны идут в сад, они опаздывают домой. Здесь отсутствует запрет опаздывания»¹⁶. Мы полагаем, что в подобных ситуациях «запрет опаздывания» (как и иной запрет) не столько отсутствует, сколько присутствует в пресуппозиции, что должно быть в равной степени понятно как адресатам текста, так и действующим в нем персонажам. Так, во фразе «Он проехал на красный свет» также содержится нарушение пресуппозиционального запрета, однако понятно это будет лишь представителям общества, в котором действует соответствующая система дорожных знаков. Столкновение различных национальных культур и (на уровне текстов) различных эпох неизбежно влечет за собой невольное нарушение системы запретов, функционирующей в одном обществе и неизвестной представителю другого.

Однако в нашей ситуации мы не имеем дела со столкновением разных общественно-культурных систем, и рыжий цвет волос должен явиться своего рода «красным светом» как для персонажа былички, так и для героя волшебной сказки. Почему же в последнем случае этого не происходит? По мнению В.Я. Проппа, неременное нарушение запрета в волшебной

сказке носит чисто жанровый характер и призвано в первую очередь способствовать развитию действия. Ср.: «Отец или муж, уезжая сам или отпуская дитя, сопровождает эту отлучку запретами. Запрет, разумеется, нарушается, и этим вызывается какое-нибудь страшное несчастье <...> С катастрофой является интерес, события начинают развиваться...»¹⁷

На наш взгляд, данное объяснение справедливо лишь отчасти. Опираясь на глобальный вывод самого же В.Я. Проппа о том, что волшебная сказка уходит своими корнями в обряд инициации, мы можем представить все переживаемое героем «приключение» как временную смерть, к которой он должен чувствовать особое стремление и подвергнуться которой он должен добровольно. Но, выходя за рамки фольклористики и этнографии, мы находим то же самое универсальное влечение к смерти (Танатос), которое неизменно сопутствует стремлению к продолжению рода (Эрос). Воплощенная в разных терминах и по-разному формулируемая, идея единения влечения к смерти и сексуальному наслаждению может быть названа достаточно универсальной. Таким образом, герой волшебной сказки, нарушая запрет (эксплицитный или имплицитный), что неизбежно приводит его к временной смерти, стремится на самом деле к обретению сверхценного эротического опыта. Как в свое время писал, по сути, об этом же З.Фрейд в своей работе «По ту сторону принципа удовольствия»: «Принцип удовольствия находится в подчинении у влечения к смерти: он сторожит вместе с тем и внешние раздражения, которые расцениваются влечениями обоого рода как опасности (запрет! — Т. М.)»¹⁸. Интересно, что попытка приложить к анализу волшебной сказки другое философско-психологическое учение, а именно теорию архетипов К.Юнга, приводит, по сути, к тем же выводам. Как пишет в своей книге «Тень и Зло в волшебной сказке» последовательница К.Юнга М.Л. фон Франц, «прекрасная невеста, *anima* героя, является одновременно его возможной смертью, поэтому она и задает ему сложные задачи, исполнение которых представляет угрозу для его жизни»¹⁹.

Итак, к нарушению запрета героя волшебной сказки толкает одновременно сексуальное влечение и стремление к смерти. И если в случае с «маленьким Ивашечкой», который выходит за ворота, пока его родители уехали на ярмарку, этот мощный психологический импульс оказывается в достаточной степени

завуалированным, в ситуации с Шоном, пытающимся овладеть в лесу рыжеволосой красавицей, он более чем очевиден.

Примечания

¹ См. об этом нашу работу «„Кто там в малиновом берете...“, или О функции цвета в ирландских эпических и фольклорных текстах» // Атлантика. Записки по исторической поэтике. Вып. 1, 1995. В настоящее время цветовой терминологией в ирландских сагах занимается *H.A. Lazar-Meyn* (США), см.: *Colour Terms in Táin Bó Cúailnge // Ulster Cycle Conference. Belfast, April, 1994.*

² Здесь и далее нами в беспорядке цитируются переводы ирландских саг, помещенные в изданиях: *Предания и мифы средневековой Ирландии. М., 1991* (пер. С.Шкунаева), и *Похищение быка из Куальнге. М., 1985* (пер. Т.Михайловой и С.Шкунаева).

³ *Разрушение дома Да Дерга // Предания и мифы средневековой Ирландии, с.102.*

⁴ Там же, с.118.

⁵ Здесь и далее приводятся номера, под которыми соответствующие тексты помещены в издании: *Siscealta o Thír Chonaill — Fairy Legends from Donegal / Coll. by S.O'hEochaidh. Dublin, 1977.*

⁶ *Bealoideas, 1929, vol.II.*

⁷ *Ibid., p.211.*

⁸ *Bealoideas, 1937, vol.VII, p.90.*

⁹ *Folktales of Ireland / Ed.S.O'Sullivan. Chicago, 1966, p.188.*

¹⁰ *Разрушение дома Да Дерга, с.107.*

¹¹ *Похищение коровы Регамны // Похищение быка из Куальнге, с.80.*

¹² См.: *P.Lysaght. Irish banshee tradition // Bealoideas, 1974-1976, vol.42-44, p.97-100.*

¹³ *D.O'Giollan. The Leipreachan: a comparative study // Bealoideas, 1984, vol.52, p.119.*

¹⁴ *A.Ross. The Folklore of the Scottish Highlands. London, 1976, p.99.*

¹⁵ *Bealoideas, 1928, vol.I, p.246.*

¹⁶ *В.Я.Пронн. Морфология сказки. М., 1969, с.31.*

¹⁷ *В.Я.Пронн. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986, с.37.*

¹⁸ *З.Фрейд. Психология бессознательного. М., 1990, с.425.*

¹⁹ *M.L. von Franz. L'Ombre et le Mal dans les contes de fées. Paris, 1990, p.119.*

Волк в южнославянской народной культуре: Человеческое и демоническое

С целым рядом животных в народной культуре связаны различные мифологические представления. Среди них волк занимает, пожалуй, особое место по числу и многообразию верований, создающих его мифологический образ. Будучи животным, с которым человек сталкивается наиболее часто и представляющим для него реальную опасность, обитая в лесу, традиционно воспринимаемом как «чужое» пространство, населенное различными демонами, волк также осмысливается как демонологический персонаж, а взаимоотношения человека с ним регламентируются многочисленными обрядами и верованиями.

Первым и наиболее очевидным аспектом отношений человека с волком представляется защита от него домашних животных и самого человека. В Болгарии, Македонии, спорадически в Боснии и восточной Сербии отмечались «волчьи» праздники (*вълчи празници, вучји светац, вучји празник*). Эти праздники были приурочены к дням св. Мартина (12–14 ноября); св. Трифона (*Трифунци* — 1–3 февраля), св. ап. Филиппа (14 ноября), кроме того, в Болгарии обрядовые действия в целях защиты от волков совершались в некоторые другие дни, не носившие названия волчьих праздников: в праздник Собора архистратига Михаила (*Рангелов-ден* — 8 ноября), в окрестностях Тырнова¹ — на Введение (в Шипке и Твырдице этот праздник назывался *Вълчата Богородица*)², в день св. Димитрия Солунского (*Митровдан* — 26 октября) — в Болевацком срезе в Сербии³; повсеместно, и не только в южнославянском регионе, защитные действия совершались на святки.

Все эти дни приходятся на зимний период, когда волки особенно опасны для домашнего скота и человека, и с ними связано множество запретов касающихся большей частью пользования колющими, режущими и вообще острыми предметами, напоминающими волчьи зубы или пасть, а также разных видов женской работы, в первую очередь связанной с шерстью, то есть со ско-

том. Так, на Трифунци в Болгарии запрещалось открывать ножницы; в Сербии, в окрестностях Болевца, на Димитрия Солунского запрещалось открывать ножницы для стрижки овец⁴; в болгарских селах Литаково, Рясен, Алтимир, Лопян они в закрытом виде вешались высоко, так, чтобы дети не могли их достать (если ребенок достанет ножницы, волк нападет на стадо)⁵; в селах Литаково, Лесидрен, Кнежа на «волчьи» праздники перевязывали чесалку для шерсти (*дарака*), чтобы связать волку пасть на год⁶; в окрестностях Охрида волкам «связывают пасть» (*вѣрзват устата*) несколько иначе. Для этого собирают гребни и соединяют их вместе, просунув зубья одного между зубьями другого⁷. С этой же целью (запереть волкам пасть) в Македонии прогоняли скот между двумя гребнями, а в Болгарии, чтобы «запить» волкам уши, глаза и пасть, зашивали подолы юбок⁸, закрывали квашни⁹; существовали запреты на многие виды домашней работы: нельзя было прясть, ткать, шить, подметать дом, рубить дрова, собирать гостей и т. п. — считалось, что человека, нарушившего какой-либо запрет в эти дни, задерут волки; та же участь ожидала того, кто носит одежду, изготовленную на «волчьи» дни¹⁰. В Хомоле на Введение запрещалось брать в руки ножи, серпы, косы, ножницы и т. п.¹¹. Производились также некоторые действия с очагом: запирали очажную цепь, в окрестностях Тырнова 8 ноября на закате самая старая женщина в семье мазала очаг навозом, смешанным с грязью. При этом вторая женщина спрашивала: «*Какво мажеш, бабо (майко, стрина...)?*» — на что та отвечала: «*Мажа на дивеча очите да не види, ушите да не чуе и устата да не хапе*»¹². В Сербии, в Болевацком срезе, в Димитриев день запрещалось кормить скот, переставлять загон для овец, вычищать оттуда навоз, брать скот из стада для продажи или на убой и т. п.¹³. В Словении, в Зильской и Каналской долинах, совершались обряды, рассчитанные на отпугивание волков: в канун праздника Трех королей (*Tri kralji*) дети обходили село с козьими колокольчиками. Такая процессия могла ходить по деревне в течение всего дня до поздней ночи¹⁴.

Другие обряды, совершаемые в это же время, позволяют говорить о своего рода культе волка, которому приносятся жертвы. В те же дни выпекался специальный хлеб. В болгарских селах Чупрене, Стакьовци, Вылкова-Слатина это были лепешки, на которых делалось символическое изображение овец в загоне, пастуха

и волков, а в Ручпосе на Васильев вечер (31 декабря) варили фасоль и пекли два хлеба (*колак*): один для медведей, другой для волков. Эти хлеба преломляли со словами: *През морето лягало Жер му в устата; Господь да му заковава уста, Със железни пирони, И да гу заслепева и закъорява*¹⁶. В Болгарии, в Башче-Махала, в Трифонов день на площади делали из сосен арку, на которую вешали чучело волка, набитое соломой, распростертого орла, топор, лопату, кирку, садовый нож, сухой виноград и принесенную из церкви икону. Затем на площади закалывали и варили корову. Тут же происходили соревнования борцов¹⁷. Чучело волка появлялось в распространенных в Сербии, Боснии, отчасти Хорватии и Македонии обходах *вучар'ов*, большей частью также приуроченных к зимнему периоду народного календаря, в первую очередь к святкам или периоду от Рождества до заговенья на Великий пост (Косово, Граница, Босанска Краина, окрестности Задра, Лесковацкий край и др.). Эти процессии отчасти напоминали процессии колядников и состояли из пяти-семи человек, один из которых нес набитое соломой чучело волка. *Вучари*, одетые в лохмотья или белую одежду, в масках или с лицами, вымазанными сажей, плясали и бесчинствовали, стараясь подчеркнуть, что волк жив, и прося ему подаяния. Иногда разыгрывалась сценка, где два участника обряда, *дедије*, защищали третьего, одетого в женскую одежду и изображавшего невесту (*мланеста*), от нападения остальных. Иногда (в Боснии и других регионах) волка изображал человек, один из вучаров, при этом он мог быть одет в волчью шкуру или просто в длинную белую одежду и иметь платок на лице. Вучари исполняли песню, в которой просили для волка угощения, а получив его, уходили к следующему дому. Затем полученные дары поедались на совместной трапезе или делились между участниками¹⁸.

Подобным же образом ряженный волк, чучело или шкура волка могли появляться и в обходах колядников: волк — один из самых распространенных персонажей святочного ряжения (интересно заметить, что в гродненских деревнях на святки запрещалось называть волка волком, а для его обозначения использовался эвфемизм «колядник»¹⁹; ср. польскую поговорку *Biega «с чем-либо» by z wilczą skórą po kołędzie*²⁰). На святки же существовал обычай зазывать волков на ритуальный ужин, аналогичный зазыванию мороза или дедов: в далматинской Буковице на

Бадњи дан, когда в дом вносился *бадњак* и ужин был уже готов, понемногу от каждого блюда выносили на помойку у дома со словами: «*Вујо мој, не кољи ми овчице, ево тебе сочнице! Ево тебе твоје, а миру у моје!*» В Боснии ужин, *вукова вечера*, оставлялся волкам на перекрестке со словами: «*Ево, вуче, вечерај код мене, и немој више никада!*» По дороге назад нельзя было оглядываться. На Косове волков и других животных зазывают на ужин так: «*Вуци, мечке, лисице, зајци, творови, пси, људи и сви који нам зломислите, дођите на вечеру. Ако сад не дођете на вечеру а ви за годину дана немојте долазити у наш обор, јер ћете бити пишман*»²¹.

Ряд запретов и предписаний, направленных на защиту от волков, соотносится с аналогичными запретами и предписаниями, не связанными с этими животными: название волка табуируется (как и названия демонологических персонажей, а также змеи, медведя); в Хомоле (Сербия) существует запрет в определенные дни выносить из дома мусор и давать что-либо взаймы из боязни, что волк задерет скотину²² (ср. запреты выносить мусор ночью, в отсутствие или в день отъезда кого-либо из домашних, давать взаймы различные вещи в связи с боязнью порчи). Само зимнее время (в особенности святки) исполнения обрядов, направленных на защиту от волков, совпадает со временем активизации нечистой силы (*некрштени дани*), тогда же появляются сезонные демоны — караконджулы. Это позволяет рассматривать волка не только как опасного хищника, но и как персонажа, связанного с иным, «чужим» миром. Волк соотносится с разными демонологическими персонажами и сам может восприниматься как облик, ипостась некоторых из них. По болгарским верованиям, вештица иногда принимает облик волка²³, в сербохорватском регионе в волчьем облике появляется леший, которого иногда называют *вучји пастир*²⁴. Там же вместо табуированного названия этого зверя используется эвфемизм *камењак*, такой же, как и для обозначения вештицы, — *каменица*²⁵. Широко распространены верования в волколаков (серб.-хорв. *вукодлак*, слов. *volkolak*). Под этим названием могут пониматься различные персонажи. В Словении волколак — особый демонологический персонаж, обладающий двумя обликами, человеческим и волчьим, и способный менять их, причем это может быть как собственно демон, так и человек, превращенный в волка, например вследствие материнского проклятия

или брани. В последнем случае обратное превращение связано с некоторыми трудностями. Волколак, принимая человеческий облик, может сожительствовать с людьми и даже иметь от них детей, которые могут родиться как с нормальной внешностью, так и косматыми, с хвостом. По некоторым сведениям, словенские волколаки днем имеют человеческий, а ночью волчий облик, они могут нападать на людей и есть их²⁶. По указанию В. Караджича, волколак — это вампир, который обычно не имеет волчьей внешности (вампиры-волколаки особенно активны зимой, начиная со святок, то есть в то же время, когда совершались различные обряды, посвященные волкам)²⁷, в Боке, Черногории и Герцеговине вампиров называли волками (*вук*), а в племени Кучи существовало верование о способности каждого вампира превращаться в волка²⁸.

Из сербохорватских верований о волколаке видна его связь с загробным миром. То же можно усмотреть и в следующих болгарских верованиях: при закладке мельницы необходимо принести человеческую жертву, для чего в стену замуровывают мерку, которой была тайно смерена тень какого-либо человека. Этот человек вскоре должен умереть, а его душа становится демоном *таласъм* и остается охранять мельницу. В полночь *таласъм* появляется в облике волка, собаки или зайца и нападает на прохожих²⁹. К умирающему грешнику приходят бесы в виде волка или медведя³⁰.

Эвфемизмы, которые используются для обозначения волка (*поган, курва, каменьак, непоменик*), могут быть использованы и как эвфемизмы вештиц, змей. Связь с последними, а также с черным цветом (могилу волколака можно распознать при помощи черного, без единого пятна, коня, который не может переступить через нее³¹) указывают на хтонизм этого зверя. Прослеживается также связь волка с огнем и градом: в Болгарии, в Рупчосе, «волчьи» праздники одновременно были посвящены и огню: считалось, что у нарушившего в эти дни запреты сгорит дом³² (см. также приведенный выше обычай мазать навозом очаг в целях защиты от волков); о градобойных тучах сербы говорили: «*Вук иде брдима*»³³.

Волк может выступать как оппонент Бога, который, сжалившись над человеком, сделал так, что в определенные дни у волка скованы челюсти и он не может нападать на скот и людей (Болгария, Тетевенская и Ловчанская области)³⁴.

Вместе с тем волк может иметь покровителей — святых Савву (*вучји пастир*; волки — *хрти светога Саве*), Георгия (интересно, что юрьевская песня из Турополя, исполняемая во время обходов зеленого *Јурја*, почти дословно совпадает с вучарскими: <...> *Дошел је, дошел Јурај зелени* <...> *Дарујте га, дарујте Јурја зеленога! Дајте Јури меса, Да вам не бедеса, Дајте Јури соли, Да вам Бога моли* <...> *Дајте Јури сира, Да вам лепше свира* <...>³⁵; ср. вучарскую: *Дајте вуку гра, Да ви неје стра. Дајте вуку брашно, Да ви неје страшно. Дајте вуку сланину, Да не слазе с планину*³⁶). Волк выступает и как противник других демонологических персонажей. Так, по сербским верованиям, волки нападают на вил и пожирают их³⁷, при упоминании вештицы, вампира или просто нехорошего человека сербы говорили: «*Вук му пут пресекао!*» — что синонимично другому проклятию: «*На путу му број и глогово трње*»³⁸ (*марена* — *број* — и боярышник — *глог* — известны как сильные обереги от нечистой силы). Видимо, в силу этого волк и отдельные части его тела могут выступать как обереги от нечистой силы и болезней. В сербохорватском ареале в семьях, где дети часто умирают, чтобы избежать этого, новорожденным даются имена, содержащие корень *вук*: *Вук, Вукашин, Вукац, Вукман (Вукоман), Вукмиљ, Вуковоје, Вукша, Вукота, Вукосав, Вуксан, Вукач, Вукоје, Вукас, Вучина, Вуле, Вулета, Вучко, Вукмир, Вуча, Вујо (Вујко), Вучан (Вучен), Вучан (Вујак), Вујица* и т. д. Как обереги от порчи или сглаза используются волчья голова, пасть, зубы, шерсть, сердце, глаз, сушеное волчье мясо, особенной магической силой обладает шапка, сшитая из волчьей шкуры. Кроме того, при лечении некоторых болезней используются растения, названия которых связаны с волком: слов. *volčja jabolka* (цикламен), *volčji mleček* (молочай)³⁹.

Волк, таким образом, может быть не только враждебен, но и дружелюбен по отношению к человеку. Вообще, контакты человека и волка, связь между ними прослеживаются в самых разных сферах. Так, они могут актуализироваться во всех трех *rites de passage*: в связи с родинами, свадьбой и похоронами. Параллель волк/человек видна в распространенном в Болгарии, Сербии, Черногории и Герцеговине обычае, когда сразу после родов старшая в этом доме женщина выбегала на улицу и кричала, что волчица родила волчонка⁴⁰. В Сербии беременной женщине запрещалось есть мясо животного, убитого и недоеденного волком

(измече), поскольку это грозило тем, что у ребенка на теле появятся раны (вукоједина)⁴¹.

Показательна связь волка со свадебной обрядовостью. В Боснии сватов или особую группу гостей, которые приходят на свадьбу и устраивают разнообразные бесчинства, называли *вукови*. Они продолжали бесчинствовать, пока не получали вознаграждения. Эти же *вукови* во время брачной ночи ходили вокруг комнаты, где спали молодые, стучали в двери и кричали: «Около, вуче, чувај младу! Момче, чувај овцу, да ти је вуци не изију!»⁴² В Мотнике (Словения) про разладившуюся помолвку говорили: «*Je šel volk skuz*»⁴³. В сказке «*Лисица је осветила вуку*», напечатанной в сборнике В. Караджича, рассказывается о том, как лиса обманом заманила волка на свадьбу, где тот был избит гостями⁴⁴.

Параллель волк/человек видна и в том, что волку некоторые человеческие свойства: в Сербии верят, что волк любит приписываются т музыку (Урошевац) и боится змей. У племени Кучи считается, что от волка можно спастись, побратавшись с ним. В Урошевце также в целях безопасности можно было побрататься с волком, сказав: «*Побратиме, уклони ми се с пута*»⁴⁵. В ряде сербских пословиц о волке говорится как о человеке: *Крсти вука, а вук у гору; Ако су у селу ајдуци, у пољу су вуци*; бранное: *Јebo те вук*.

Рассмотренные верования и обряды показывают как бы двойственную сущность волка, который сочетает в себе демонические и человеческие черты. Эта особенность, а также контакты волка с загробным миром могут указывать на связь волка с душами предков.

Примечания

¹ Д. Маринов. Народна вяра и религиозни народни обичаи // Сборник за народни умотворения и народопис, кн. XXVIII. София, 1914, с. 520.

² Ibid., с. 521, 523.

³ Т. Ђорђевић. Природа у веровању и предању нашега народа, књ. 1 // Српски етнографски зборник, књ. 71. Београд, 1958, с. 520.

⁴ Ibid.

⁵ Маринов, op. cit., с. 140.

⁶ Ibid., с. 138.

- ⁷ Ibid., с. 438.
- ⁸ К. Moszyński. *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, cz. 1. Warszawa, 1967, s. 291–292.
- ⁹ Маринов, *op. cit.*, с. 572.
- ¹⁰ К. Moszyński, *op. cit.*, с. 572.
- ¹¹ Т. Ђорђевић, *op. cit.*, с. 214.
- ¹² Маринов, *op. cit.*, с. 520.
- ¹³ Т. Ђорђевић, *op. cit.*, с. 214.
- ¹⁴ V. Möderndorfer. *Verovanja, uvere in običaji Slovencev*, kn. 2. Prazniki. Celje, 1948, s. 154.
- ¹⁵ Маринов, *op. cit.*, с. 358–359.
- ¹⁶ Ibid., с. 336–337.
- ¹⁷ М. Арнаудов. Кукери и русалии // Сборник за народни умотворения и народопис, кн. XXXIV. София, 1920, с. 241–242.
- ¹⁸ О вучарах см.: Н. И. Толстой. Южнославянские вучари — обходы с убитым волком // Балканские чтения — 2. М., 1992; III. Кулишић. Вучари // III. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић. Српски митолошки речник. Београд, 1970, с. 84; V. Belaž. Običaj vučara u južnih slavena i pokušaj njegova interpretiranja // Zbornik za narodni život i običaje južnih slavena, knj. 49. Zagreb, 1983.
- ¹⁹ К. Moszyński, *op. cit.*, с. 572.
- ²⁰ О. Kolberg. *Przysłowia*. Warszawa, 1977, s. 197.
- ²¹ Л. Вуксановић. Вучли трагови. Нови Сад, 1987, с. 33.
- ²² Т. Ђорђевић, *op. cit.*, с. 213.
- ²³ Маринов, *op. cit.*, с. 213.
- ²⁴ К. Moszyński, *op. cit.*, с. 683.
- ²⁵ Ibid., с. 302.
- ²⁶ Bajke in pripovedke iz slovenskega ljudstva / Uredil Jakob Kelemina. Celje, 1930, s. 114–119.
- ²⁷ В. Караџић. Српски рјечник. Београд, 1969, кол. 88–89.
- ²⁸ Вуксановић, *op. cit.*, с. 31.
- ²⁹ Маринов, *op. cit.*, с. 151.
- ³⁰ Ibid., с. 225.
- ³¹ В. Караџић, *op. cit.*, кол. 89.
- ³² Маринов, *op. cit.*, с. 513.
- ³³ Вуксановић, *op. cit.*, с. 11.
- ³⁴ Маринов, *op. cit.*, с. 77.
- ³⁵ М. Gavazzi. *Godina dana hrvatskih narodnih običaja*. Zagreb, 1991, с. 45–46.

³⁶ М. Васиљевић. Народне мелодије Лесковачког краја. Београд, 1960, с. 203.

³⁷ К. Moszyński, *op. cit.*, s. 570.

³⁸ В. Караџић. Српске народне пословице. Београд, 1969, с. 72.

³⁹ V. Möderndorfer, *op. cit.*, s. 218, 294. Неке болести такође имају назив, образоване од назива волка, — *volčes* — болест вымени у коров — *ibid.*

⁴⁰ К. Moszyński, *op. cit.*, s. 276.

⁴¹ М. Милићевић. Живот Срба селяка // Српски етнографски зборник, књ. 1. Београд, 1894, с. 189.

⁴² Вуксановић, *op. cit.*, с. 34–35.

⁴³ V. Möderndorfer, *op. cit.*, с. 34–35.

⁴⁴ В. Караџић. Српске народне приповијетке. Београд, 1969, с. 218.

⁴⁵ Т. Ђорђевић, *op. cit.*, с. 212–213.

К вопросу об одной мистификации, или Гоголевский Вий при свете украинской мифологии

Круг проблем, связанных с народными истоками повести Н. В. Гоголя «Вий», можно разделить на две категории. К первой относится проблема сюжета, ко второй — вопрос о самом литературном персонаже, давшем название повести. Вопрос о связи сюжета гоголевской повести с распространенным мотивом украинских быличек об умершей ведьме и парубке, послужившем причиной ее смерти и проведеншем три ночи около ее гроба (Аарне, Томпсон 307), можно считать давно решенным (см. хотя бы: Сумцов 1892, с. 472–479; Петров 1937).

Нерешенной остается проблема генезиса Вия как литературного персонажа, однако едва ли не единственным источником возникновения этой проблемы можно считать утверждение самого Н. В. Гоголя о том, что «Вий — есть колоссальное создание простонародного воображения» и что «таким именем называется у малороссиян начальник гномов, у которого веки идут до самой земли». Поскольку подвергнуть сомнению слова Гоголя до сих пор не решался никто, а мифологический персонаж с таким именем и с такими признаками в украинской мифологической системе не обнаружен, у исследователей оставался один путь — «перерыть» всю украинскую мифологию в поисках персонажей, хотя бы по отдельным признакам соответствующих Вию. Поэтому все попытки установить связь Вия с существами украинской демонологии строились по одному принципу: брался один из мотивов гоголевского описания Вия и ему подыскивались соответствия в народной культуре, чаще не только славянской (ср., например, гипотезу В. И. Абаева о родстве гоголевского персонажа с осетинским богом смерти *Vayı*, Абаев 1958, с. 303. Интересно, знал ли сам Гоголь о существовании этого осетинского демона?). Традиция считать Вия персонажем *народной* славянской мифологии настолько сильна, что статья о нем попала в последнее издание Мифологического словаря (М., 1991, с. 123).

Мы исходим из того, что мифологический персонаж в народной традиции представляет собой пучок устойчивых, релевантных признаков, скрепленных именем. Очевидно, что признать Вия созданием украинского «народного воображения» можно только в том случае, если в украинской традиции будет обнаружен персонаж с набором тех же, что и у Вия, признаков или хотя бы большей их части. Персонаж гоголевской повести приземистый, косолапый; с жилистыми, как крепкие корни, руками и ногами; весь в черной земле; с железными пальцами и лицом; подземным голосом; длинными веками, опущенными до земли. Его появление предваряется волчьим воем. Основная функция — необычайная способность видеть, преодолевая взглядом апотропеические преграды, недоступные зрению обычных демонов.

Большинство из указанных признаков в отдельности встречается у самых разных славянских персонажей. Приземистость, маленький рост — отличительная черта многих, преимущественно западнославянских, мифологических существ (ср. пол. *krasnoduki*, словац. *pikuliki* и др.). Железные части тела — не слишком характерная черта славянских демонов: согласно вологодским поверьям, у банника железные руки (Зеленин, 1, с. 263), железными зубами обладают севернорусские *шуликуны*, сербские *вилы* и *караконджулы* (ср. одно из сербских названий караконджула *gvozdenzub*; Moszyński, s. 671); железными грудями полесская традиция наделяет русалок. Однако такая деталь, как железное лицо, которым наделил Гоголь Вия, по крайней мере в восточнославянских традициях нам неизвестна. Засыпанность землей — признак, указывающий на загробное происхождение персонажа (что справедливо отмечалось во многих исследованиях), — в народной украинской традиции в прямом виде не отмечен. Возможны некоторые косвенные аналогии с южнославянским образом вампира. Но можно предположить, что эта деталь была придумана самим Гоголем, как и совершенно неестественное для славянской народной мифологии сочетание в одном персонаже железа и земли. Заметим, что Гоголь несколько противоречит сам себе, когда сначала говорит о засыпанных землею руках и ногах Вия, а позже упоминает его железный палец.

Что касается волчьего воя, сопровождающего появление персонажа, то прямых параллелей в народной традиции нам

обнаружить не удалось, однако, согласно древнерусским летописям, такая особенность приписывалась половцам. В частности, в одной из летописей говорится о половецком хане Боняке, который пришел на помощь Давиду Волынскому и галицким князьям в их борьбе против угров: «и воставъ Боняк отъѣха отъ рати, и поча выти волчьски и отвыся ему волкъ, и почаша мнози волци выти; Бонякъ же приѣха повѣда Давыдови, яко побѣда ны есть на Угры» (цит. по: Кузьмичевский, 1887, т. 8, с. 677–678).

Более подробного рассмотрения заслуживает вопрос о глазах Вия и функции его зрения, неоднократно затрагивавшийся в научной литературе (историю вопроса и исчерпывающий перечень индоевропейских персонажей, обладающих патологией зрения, см. в: Иванов 1973). В повести Гоголя Хома Брут окружен магическим кругом, делающим его не только недосыгаемым для нечистой силы, но и невидимым. Это полностью соответствует общеславянским, в том числе и украинским, верованиям в то, что апотропеический круг представляет для нечистой силы что-то типа непроницаемой стены и лишает ее возможности видеть человека. Согласно тексту повести, Вий нужен не для того, чтобы убить Хому (с этим могла бы справиться и сама панночка, если бы знала, где он), а исключительно для того, чтобы его увидеть. Заметим, что Хома умирает не от взгляда Вия, а от собственного страха: «Бездыханный грянулся он на землю, и тут же вылетел дух из него от страха» (цит. по: Гоголь 1959, с. 193). Взгляд Вия не смертоносен, а всевидящ, а его главная функция — видеть то, что неподвластно другим демонам.

В украинских быличках с аналогичным сюжетом эту функцию выполняют разные персонажи, никак не напоминающие Вия: киевская ведьма, самая старая ведьма, старший черт и под. Обычно былички не содержат указаний на их внешний вид, но в этом нет и особой нужды — это своего рода персонажи-«клише», чей облик без напоминаний хорошо известен всем носителям данной традиции. Упоминается только их функция — видеть невидимое: «Дивка (аналог панночки. — Е. Л.) шарила, шарила — нема. Накликала ведьм. Шукають — не найдуть. Послали за киевской — „Он на прывалочку коло стовпа сыдыть“» (полт. лубен., Милорадович 1896, с. 46). Описания других представителей не-

чистой силы, пытающихся погубить главного героя, стереотипны и полностью соответствуют традиционным шаблонам мифологических персонажей: ведьмы оборачиваются «белыми сучками» (сумск., Гринченко 1, с. 69), черт является в облике «ротного командира» (харьк., Гринченко 2, с. 325–326), мертвые, которыми командует умершая ведьма, едут «на сывых конях» (полт. лубен., Милорадович 1896, с. 47) и под. Таким образом, в народных быличках роль Вия выполняют достаточно распространенные в восточнославянской мифологии персонажи, которые в большинстве случаев наделены общей с ним функцией, но внешний облик которых, судя по традиционным описаниям, даже отдаленно не напоминает Вия.

В повести Гоголя демоническое сверхвидение Вия сопряжено с характеристикой его необычных глаз, закрытых длинными ресницами, которые он не может поднять без посторонней помощи (ср. в связи с этим этимологию слова, связанную с укр. *via* 'ресница', предложенную О. Н. Трубачевым; см.: Трубачев 1965, с. 42–43). Согласно наблюдениям Мошиньского (Moszyński, s. 606–608), длинные, до носа брови — признак ведьмы или колдуна, Моры / Зморы (серб., хорв., чеш., луж., Зап. Польша), а также вурдалака (подол., волын.); у русских глаза с такими бровями называли «волчьими» (Афанасьев, 1, с. 171–173). Среди известных нам материалов персонажи с подобной патологией глаз (но не взгляда!) встречаются в трех русских источниках (Афанасьев, № 137, 233, Зеленин, № 100), в одном белорусском (Романов 1887, с. 259), в семи украинских (Мендельсон 1897, с. 1–21; Кузьмичевский 1887, с. 224–226; Жебровский 1851; Вагилевич 1843; Киевская старина, 1891) и в одном румынском (Кузьмичевский 1887). Во всех перечисленных источниках сочетание двух мотивов (глаз, закрываемых длинными ресницами, которые поднимают помощники, и взгляда, способного видеть невидимое другим) встречается всего два раза. В волынской сказке-легенде о *шелудивом Буняке* — он единственный из всех женихов царевны узнает в страшном звере вошь, которую царевна выкормила до размеров кабана: «Наконец появился шелудивый Буняк, дивное создание, которого глаза имели такие веки, что двое человек поднимали их вилами, если он хотел что-нибудь видеть, и

тогда он все и всюду видел на сто миль. Пришедши к царице Елене и приказав поднять себе веки вилами, взглянул он на зверя в стеклянной банке и сказал: „Вот так диво! Да это ж вошь!“ (Кузьмичевский 1887, с. 224–226). В румынской сказке о невыполнимой задаче отец царевны подымает себе глаза костылями, чтобы *найти* ее жениха, спрятавшегося у него в бороде (там же). В остальных случаях мотив длинных век, поднимаемых вилами, сочетается с другим по функции взглядом. В пяти источниках герои, обладающие подобными веками, просят окружающих поднять их им, чтобы просто посмотреть, увидеть то, что видят все. Так ведут себя старик, царь-лев и Идол-Идолыц в русских сказках (Афанасьев, № 137, № 233; Зеленин, с. 300–303), цар Пражор в белорусской (Романов 1887, с. 259), св. Касьян в полтавском поверье (Мендельсон 1897, с. 1–21).

В остальных случаях герой с такими веками обладает взглядом, уничтожающим все живое. Этот мотив в украинской традиции связан с двумя персонажами — св. Касьяном и шелудивым Буняком (Солодовым Буньо), прототипом которого, по мнению исследователей, был предположительно хан Батый. Св. Касьян в одном из полтавских поверий поднимает ресницы 29 февраля, «на что он тогда взглянет, все погибает» (Мендельсон 1897, с. 1–21), предводитель орды Буняк из неустановленной летописи, на которую ссылается Жебровский, уничтожает город силой своего взгляда (Подолье, Жебровский 1851). Ср. сообщение Начальной летописи под 6604 (1096 г.) о приходе Боняка к Киеву: «Приде второе Боняк безбожный, шелудивый отай хыщникъ к Киеву внезапно и мало в градъ не въехаша половци, и зажгоша болонье около града...» (Цит. по: Вагилевич 1843, с. 163). Способностью сжигать города своим взглядом обладает и Солодовый Буньо. Согласно галицкому народному преданию, когда князь Роман Галицкий срубил Солодовому Буньо голову, «стала голова котити ся. Брови у той голови були таки довги, що очи скризь них дивити ся могли. То як раз пидняла железними вилами ти брови на стятій голови, и голова подивила ся из Могилак на Городище, то циле те мисто запалило се» (Р. Л. Н. 1891, с. 299–304, ср. также: Жебровский 1851, № 7). Об особенностях взгляда галицкого полудемона, называемого *Szetudywy Buniak*, никаких сведений

не содержится (Вагилевич 1843, с. 163). Необходимо подчеркнуть, что все перечисленные персонажи, обладающие «патологией глаз», в украинской традиции ни разу не встречаются в быличках с сюжетом типа (Аарне — Томпсон 307), положенным в основу повести Гоголя.

Обратимся к демоническим существам, окружающим Вия, которых Гоголь называет «гномами». Общеизвестно, что гномы — персонажи западнославянских мифологий (вероятно, элемент влияния немецкой традиции) — в украинской мифологии не встречаются. Внешний вид «гномов» в повести Гоголя (см.: ПСС 1957, с. 574) несомненно свидетельствует о принципах конструирования демонических существ, характерных для европейских и русских романтиков, изображающих страшное и «иномирное» как совмещение несоединимых деталей и предметов (прямая параллель гоголевским «гномам» — пушкинская «шайка домовых» из сна Татьяны, созданная по тому же романтическому принципу (ср.: Лотман 1980, с. 272–273). Второй принцип изображения «иномирности» в романтической школе — нагромождение, избыточность количества деталей, из которых конструируется персонаж. В народной культуре принципы иные: 1) отсутствие в антропоморфном облике мифологического существа необходимых частей тела, его физическая ущербность, неполноценность (отсутствие спинного хребта, костей, хромота, кривизна и под.); 2) гипертрофированность частей тела (головы, половых органов); 3) у персонажей с зооморфными чертами — бинарное соединение реальных живых существ (фараонка — полуженщина-полурыба; вампир — человек с собачьей головой; водяной — человек с копытными копытами и под.).

Под конец хотелось бы высказать одну гипотезу, объясняющую, на наш взгляд, эстетическую необходимость замены Вием соответствующих персонажей народных быличек. Было бы неппростительной наивностью рассматривать романтические повести «Вечеров на хуторе...» и «Миргорода» как учебное пособие по украинской этнографии. О сильной зависимости Гоголя от европейского романтизма в период его работы над «Миргородом» и о несоответствии изображаемых им «украинских» картин реальному укладу и традициям украинского крестьянства писали многие (см. хотя бы: Шевырев 1835, с. 396–411; Кулиш 1861; А. К. и Ю. Ф. 1902, с. 641).

Зависимость от европейских романтиков касается и выбора сюжетов для повестей, к примеру, сюжет повести «Страшная месть» заимствован из повести Людвиг Тика «Пьетро Аноне» и «приправлен» карпатским колоритом (А. К. и Ю. Ф. 1902, с. 641). В связи с этим можно сделать осторожное предположение, что первоначальным толчком к созданию «Вия» послужили не соответствующие украинские былички, а романтическое литературное произведение. Имеется в виду баллада Роберта Саути «The witch of Berkley», переведенная В. А. Жуковским в 1814 г. на русский язык под названием «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди». В этой балладе Саути использует сюжет английской народной легенды о ведьме, которая велела положить себя после смерти в окованный железом гроб и поставить в церкви, где священники должны служить по ней панихиду в течение трех ночей. Но, несмотря на принятые меры, труп ведьмы был унесен дьяволом из церкви. Сюжет этой легенды является западноевропейским вариантом восточнославянских быличек о парубке и ведьме. Можно предположить, что баллада Саути в переводе Жуковского, генетически восходящая к западноевропейским вариантам сюжета типа Аарне — Томпсон 307, явилась для Гоголя своеобразным романтическим «клише», на которое наложился сюжет хорошо ему известной украинской былички, «родственницы» английской легенды. Основанием для такого предположения служат многочисленные перифразы из баллады «о старушке» в тексте «Вия», особенно в той части повести, где говорится о ночных «ужасах» в церкви. Если эта гипотеза верна, перед нами уникальный случай, когда источниками литературного произведения являются два генетически родственных варианта одного общеевропейского фольклорного сюжета, взятые из двух разных традиций — украинской и английской, при этом английский вариант, пропущенный через «горнило» двойной литературной обработки (Саути и Жуковского), привносит в родственный украинский сюжет эстетику европейского романтизма. Именно она отличает произведение Гоголя от украинской былички. А это в свою очередь определяет и образ главного героя, конструирование которого неизбежно происходит по законам романтического изображения «иномирного» — какая-нибудь заурядная, «привешаяся» всем киевская ведьма явно была бы не

способна решить главную эстетическую задачу произведения — создание атмосферы романтического ужаса.

Хочется обратить внимание еще на одну деталь, говорящую в пользу изложенной гипотезы о заимствовании, — в украинских народных быличках парубок (солдат, молодой священник и под.) почти всегда выходит победителем над нечистой силой благодаря правильному использованию апотропеических средств и советов старшего помощника. В балладе Саути, согласно законам романтического гротеска, чернец не в силах противостоять дьяволу (ср. финал «Вия»). Интересно, что перевод Жуковского был запрещен цензурой «как пьеса, в которой дьявол торжествует над церковью, над Богом» (Жуковский, 1, 592).

Изложенный выше материал позволяет сделать некоторые выводы:

1) Персонаж с набором признаков, приписываемых Гоголем Вию, ни в украинской, ни вообще в славянской мифологической системе не обнаружен, при том, что большинство отдельных мотивов с разной степенью частотности встречается в народных традициях у разных персонажей.

2) Есть все основания считать образ Вия творением не «простонародного воображения», а авторской фантазии Николая Васильевича, сконструировавшего своего героя из реальных мифологических мотивов, встречающихся в славянской традиции, но по законам романтической эстетики. Способы выражения «иномирности» в народной традиции отличаются от принципов описания демонических персонажей в авторской литературе, поэтому декларацию Гоголя о «колоссальном создании простонародного воображения» следует считать блестяще удавшейся литературной мистификацией, дьящейся вот уже полтора века.

Литература

Аарне — Томпсон — *A. Aarne, S. Thompson. The Types of the Folk-Tale. A Classification and Bibliography. Helsinki, 1961.*

Абаев 1958 — *В. И. Абаев. Образ Вия в повести Н. В. Гоголя // Русский фольклор. М.;Л., 1958, т. 3.*

А. К. и Ю. Ф. — *А. К. и Ю. Ф. «Страшная месь» Гоголя и повесть Тика «Пьетро Аноне» // Русская старина, № 1-3.*

Афанасьев — *А. Н. Афанасьев*. Русские народные сказки в трех томах. М., 1957, т. 1-3.

Афанасьев, 1 — *А. Н. Афанасьев*. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1865, т. 1.

Вагилевич, 1843 — *И. Вагилевич*. Венок русинам на обжинки // Biblioteka naukowego zakładu Ossolińskich, 1843, t. 6.

Гоголь 1959 — *Н. В. Гоголь*. Собрание сочинений в шести томах. М., 1959, т. 2.

Гринченко, 1-2 — *Б. Д. Гринченко*. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. Чернигов, 1895, 1897. Вып.1-2.

Жебровский 1851 — *Т. Жебровский*. Идол Святослава // Отечественные Записки. 1851, № 7.

Жуковский, 1 — Зарубежная поэзия в переводах В. А. Жуковского. М., 1985, т. 1.

Зеленин — *Д. К. Зеленин*. Народные сказки Вятской губернии. Пг., 1915.

Зеленин, 1 — *Д. К. Зеленин*. Описание рукописей ученого архива Русского Географического общества. Пг., 1914, т. 1.

Иванов 1973 — *Вяч. Вс. Иванов*. Категория «видимого» и «невидимого» в тексте: еще раз о восточнославянских фольклорных параллелях к гоголевскому «Вию» // Structure of Texts and Semiotics Culture. Hague; Paris, 1973.

Кузьмичевский 1887 — *Кузьмичевский*. Шелудивый Буняка в украинских народных сказаниях // Киевская старина, 1887, № 8, 10.

Кулиш 1861 — *П. А. Кулиш*. Об этнографических неточностях в повестях Гоголя // Основа, 1861.

Лотман 1980 — *Ю. М. Лотман*. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980.

Мендельсон 1897 — *Н. М. Мендельсон*. К поверьям о св. Касьяне // Этнографическое обозрение. 1897, № 1.

Милорадович 1896 — *В. Милорадович*. К вопросу об источниках «Вия» // Киевская Старина, 1896, кн. 9.

Петров 1937 — *В. П. Петров*. Комментарий // Полное собрание сочинений Н. В. Гоголя. М., 1937, т. 2.

ПСС, 1957 — *Н. В. Гоголь*. Полное собрание сочинений в 12 томах. М., 1957, т. 2.

Р. Л. Н. 1891 — *Р. Л. Н.* К рассказам о шелудивом Буняке // Киевская старина, 1891, № 8.

Романов 1887 — *Е. Р. Романов*. Белорусский сборник. Витебск, 1887, т. 3.

Сумцов 1892 — *Н. Ф. Сумцов*. Параллели к повести Н. В. Гоголя «Вий» // Киевская старина. 1892, т. 3.

Трубачев 1965 — *О. Н. Трубачев*. Из славяно-иранских лексических отношений // *Этимология-1965*. М., 1966.

Шевырев 1835 — *С. П. Шевырев*. О зависимости Гоголя от немецких романтиков Тика и Гофмана // *Московский наблюдатель*. 1835, т. 1.

Moszyński — *К. Moszyński*. Kultura ludowa Słowian. Warszawa, 1968, t. 2, cz. 2.

Иконы, написанные св. Лукой

Почитание Богородицы занимает в христианстве особое место. Подобно тому как Богородицу называют посредницей между горним и дольным мирами, так и прославление ее происходит то в образах вполне земных, повествовательных, часто восходящих к типам, выработанным предшествующими христианству культурами, то поднимается в область иносказания, подобия и символа, без которых невозможно обойтись, трактуя понятия нематериальные, внеисторические и вневременные. История земной жизни Богородицы, связывающая в единую цепь события Ветхого и Нового Завета, определяет границу, проходя сквозь которую преломляются и трансформируются понятия древности о космосе, бытии, добре и зле, истории человечества и других подобных дефинициях, составляющих христианское представление о мире. Здесь заканчивается история мира, в котором иррациональное стараются приручить, обозначить его знакомыми образами, уподобить себе и окружающим реалиям, создать о неизвестном представление, которое теперь мы называем мифом, спроецировать необъяснимое на явное и понятное. Но приручения не происходит, мир оказывается больше и значительнее созданного о нем мифологического построения. Вполне очевидно, что переломным или преломляющим моментом истории является Божественное Воплощение — непостижимое в своей благодатной силе чудо, открывшее новую картину мироздания. Чудо воплощения Бога свидетельствует о его всемогуществе и всепричинности в мире. Реальная сила этого чуда, проявившаяся в рождении Христа, раз и навсегда устанавливает способ явления миру божественной воли и, одновременно, способ постижения миром божественной сущности — только посредством чуда земной мир узнает о божественном. Чудо есть часть реальности, входящей в наш мир из недоступного нам высшего мира. «Ни индуизм, ни даже магометанство не изменятся существенно, если мы вычтем из них

чудеса. Из христианства их не вычтешь — христианство и есть история великого Чуда», — пишет Клайв Стейплз Льюис¹. Чудо рождения Христа, чудеса, творимые Им во время земного существования, Воскресение, наделение благодатной силой апостолов, святых и т. д., чудеса, происходящие по божественной воле, не прекращаются и в наши дни. К какому бы историческому отрезку или обособленному событию, лежащему в пределах христианской культуры, мы ни обратились, всякий раз мотивом, удержавшим это событие в исторической памяти, окажется чудо, приоткрывшее христианам тайну божественной власти над миром.

Весь мир находится во власти Господа, и чудеса реализуются повсюду: с помощью сил природы, птиц и зверей, через откровения пророкам и святым, но особое место здесь занимают чудотворные иконы Христа и Богородицы, рассеянные почти по всему христианскому миру и прославленные разнообразными чудесами. Это иконы, помогающие избавиться от бедствий, защищающие от врагов, исцеляющие или утешающие. Количество их от начала христианства к Новому времени возрастает подобно генеалогическому дереву и в наши дни исчисляется сотнями. Особое положение икон по отношению к земному миру и к чудесам, происходящим посредством обращения к этим иконам, заключается в том, что все они, за исключением первого изображения Христа на плате св. Вероники — Нерукотворного образа, созданы человеческими руками и являются изначально тем, что мы называем теперь портретами или их повторениями-копиями, как, в частности, и интересующие нас изображения Богородицы, написанные св. Лукой. Поклонение образам Бога — иконам, созданным людьми, неоднократно оспаривалось в христианской догматике, запрещалось во времена иконоборчества, но истории многочисленных чудотворений, происходивших от икон, прекратили иконоборческие гонения, восстановили почитание и заставили задуматься о природе чудесного и мистического, происходящего от рукотворных повторений образа Божьего. Догматические основы почитания икон определил Иоанн Дамаскин в своих изъяснениях о святых иконах, относящихся ко временам восстановления иконопочитания², но некоторые стороны восприятия мистической сущности икон, связанные с церковным преданием, с повседневно-

ной практикой общения с иконами, остались в стороне от догматического объяснения, и в наше время такие незафиксированные в письменных источниках моменты ускользают от внимания историков культуры, изучающих христианское Средневековье. Попытаемся восстановить некоторые из них, касающиеся почитания икон Богоматери.

Наиболее существенную роль в прославлении той или иной иконы играют два фактора: собственно изображение Богоматери (икона) и предание, повествующее о чудесах, происходивших от данной иконы (текст). Интересно проследить взаимоотношение иконы и текста хотя бы в некоторых аспектах. Многие древнейшие иконы имеют отличающиеся друг от друга иконографические типы и особые истории чудотворений, но существует одно общее для многих прославленных образов обстоятельство, которое указывает на взаимосвязанность их почитания, на зависимость культа икон Богоматери от одного источника. Такие непохожие изображения Богоматери, как Одигитрия, Владимирская, Смоленская, Тихвинская, Ченстоховская, Федоровская, Хахульская, Влахернская и др., считаются написанными св. Лукой. Настойчивое повторение приема обозначения авторства по отношению к разновременным и индивидуальным по иконографии памятникам иконописи выглядит довольно странно и требует объяснения прежде всего потому, что иконы, написанные св. Лукой, согласно историческому преданию³, были созданы при жизни Богоматери и являются одними из первых в полном смысле слова икон, то есть образов, сходных с оригиналом, портретных в современном смысле этого слова. Но в отличие от обычных портретов они наделены чудесной силой божественной благодати и посредством этой силы передают волю Бога в мир, к человеку. Также очевидно, что древнейшие памятники, от которых в настоящее время начинается отсчет иконографической традиции изображений Одигитрии, Владимирской или Тихвинской икон, не относятся к раннехристианскому времени и не близки ко времени жизни Богоматери на земле (среди них самыми ранними оказываются, например, икона Богоматери Владимирской XI–XII вв., хранящаяся в Третьяковской галерее, и икона Богоматери Одигитрии-Влахернской-Теоскепастос XIII в. из собрания музеев Московского Кремля)⁴. Таким образом, традиционные ме-

тоды истории искусства не могут помочь при разрешении вопросов, которые в рамках данной темы напрашиваются сами собой: какая же из икон самая древняя, какая написана св. Лукой и сколько икон было им написано? Ввиду отсутствия реальных древних подлинников очевидно, что вопросы эти следует поставить не столь прямолинейно, учитывая прежде всего неизбежные искажения исторических знаний об удаленных от нас на несколько столетий временах и неполноту этих знаний; можно говорить только об условной реконструкции того, какие иконографические типы среди известных нам икон Богоматери могли бы являться прямым воспроизведением первообраза или нескольких первообразов. Наиболее актуальным и интересным становится при этом вопрос, относящийся к существующей в настоящее время традиции иконопочитания: христианское богословие допускает существование многих иконографических типов, история которых возводится к первообразу, но есть ли для этого основания, сколько же было первообразов?

Все сведения об истории появления и чудесах того или иного почитаемого образа известны нам по письменным источникам, которые в свою очередь сохранились так же неполно, как и сами иконы, и, подобно иконам, в своих поздних списках имеют множество искажений и дополнений. Попытаемся, однако, выделить среди текстов наиболее ранний, содержащий упоминание о св. Луке. Вероятнее всего, что таким текстом следует назвать греческое Сказание об иконе Богоматери Римлянины, которое упоминается среди обязательных чтений, положенных по церковному уставу для прочтения после богослужения в храме, в одном из самых ранних сохранившихся до наших дней уставов — уставе Евергетидского монастыря XI века⁵. Это Сказание — не единственный из существовавших в византийской традиции текстов об изображениях Богоматери — может тем не менее стать для нас отправной точкой исследования, так как из него следует, что св. Лука написал одно изображение Богоматери при ее жизни и по ее желанию: некий портрет Девы Марии с Младенцем, получивший позже название Римской иконы. Сама Богородица наделила его чудотворной силой, и, следовательно, речь может идти только об одном первообразе, а не о многих. Этот же текст устанавливает очень важную для православной традиции иконопочитания преемст-

венность силы чудотворений, переходящую от первообраза к позднейшим спискам иконы.

Сказание, текст которого был исследован В. Кулаковским⁶, состоит из разновременных фрагментов, частично сопоставимых с текстами в ранних византийских хронографах. Пространное повествование излагает длинную историю изображений Богоматери, начинающуюся чудом о явлении нерукотворной иконы на каменном столбе в храме Лидды, а затем рассказывает о портрете, созданном св. Лукой, и о появлении его списков. Но описание портретного изображения в тексте столь кратко и схематично, что трудно сопоставлять изложенное с определенным иконографическим типом, можно только утверждать, что была изображена Богоматерь с Младенцем, сидящим у нее на руке. Очевидно также, что все последующие списки иконы, написанной св. Лукой, повторяли образ достаточно точно, в соответствии со сложившимися еще в апостольские времена представлениями о необходимости строго сохранять обычаи христианской церкви, церковное предание, завещанное апостолом Павлом. На апостола Павла ссылается Иоанн Дамаскин в своем изъяснении об иконах: он называет их частью церковного предания, которое необходимо: «так как не все знают грамоту и не все имеют свободное время для чтения, то Отцы усмотрели, чтоб это, подобно тому как некоторые подвиги было рисуемо на иконах... Ибо, как мы говорили... честь воздаваемая изображению переходит на первообраз. Это же предание — из числа незаписанных в Священном Писании, подобно тому как и касающиеся поклонения на восток и поклонения Кресту, и другого весьма многого»⁷. Неизвестной остается нам только степень точности повторения иконы-образца, которая по мере исторической удаленности от момента ее создания не могла не претерпеть изменений, ведь в отношении многого другого, принадлежащего сфере церковного предания, нам хорошо известны различия.

Имеющийся в нашем распоряжении текст называет икону-первообраз Римской иконой или Римляниной, но среди древних почитаемых византийских икон образ с таким названием появляется только в традиции более поздней, чем хронологические рамки интересующего нас Сказания. Из текста Сказания следует, что это название является не более чем эпитетом, обо-

значающим определенную границу хронологического периода в истории чудотворений иконы, после которой она становится константинопольской святыней, и, следовательно, название иконы может быть дополнено другим эпитетом или совсем замещено каким-то другим названием. Единственным фактологическим материалом, на основании которого можно попытаться понять, о какой же иконе или списке иконы идет речь, остается для нас сама история чудотворений и исторические реалии, в ней заключенные. Обратимся же к тексту Сказания об иконе Богоматери Римлянины.

Сила чудотворений, согласно Сказанию, переходила на все повторения первообраза, и вскоре после первых чудес от иконы Богоматери, написанной св. Лукой, появилось множество списков этого первого изображения, но с наступлением времен иконоборчества большинство из них было уничтожено. Сказание повествует о том, что от гонителей икон спаслась некая икона Богоматери, принадлежавшая патриарху Герману, противнику уничтожения икон. Была ли эта икона первообразом или одним из его списков, из текста неясно, хотя обе возможности не исключаются, так как предшествующий текст рассказывает о том, что патриарх Герман делал сам список иконы с первообраза, следовательно, мог обладать обеими иконами. Ради спасения от иконоборцев икона патриарха Германа (неясно, список или первообраз) была брошена в море, но не утонула, а чудесной силой была перенесена по морю в Рим. Место ее нахождения было открыто во сне папе римскому Григорию II, который отыскал икону и поставил в церкви. До конца гонений на иконы это изображение Богоматери сохранялось в Риме, а когда императрица Феодора восстановила в Константинополе почитание икон, образ Богородицы чудесным образом поднялся со своего места в римской церкви и перенесся по морю обратно в Константинополь, где был торжественно встречен, пронесен с молитвами и похвалами через город и поставлен в Халкопратийском храме. Чудо перенесения образа было подтверждено папой римским Климентом, который узнал в вновь явленной константинопольской иконе римский образ, приплывший к папе Григорию. Это чудесное возвращение иконы отмечалось в Константинополе по указу императрицы Феодоры еженедельными церемониями торжественного вынесения ико-

ны из храма — литиями, происходившими по вторникам, и вспоминалось в день праздника Торжества Православия уставным чтением — Сказанием об иконе Богоматери Римлянины.

Сказание о римской иконе заканчивается на восстановлении иконопочитания в Византии, и дальнейшая история существования иконы в Константинополе с его помощью не может быть прослежена, однако из описаний паломников, посещавших святыни византийской столицы, известно, что процессии по вторникам, во время которых выносили из храма икону Богоматери в очень тяжелом каменном киоте, сохранялись в константинопольском монастыре Одигон вплоть до падения Византийской империи⁸. Очевидно, что место проведения церемоний изменилось по сравнению с указанным в древнем источнике Халкопратийским храмом, но никаких промежуточных сведений по этому поводу мы не имеем. Ничего не известно из послеиконоборческих источников и о почитании иконы «Римской» в Константинополе. Собственно, для нас важно отметить, что в Сказании об иконе Богоматери Римлянины эпитет «Римлянина» используется только в заглавии текста, но не в самом повествовании, и, следовательно, значимость его для определения конкретной иконы не носит императивного характера; эпитетов может быть несколько, они могут заменяться и забываться или переходить на списки иконы, прославленные в каких-то конкретных местах. Интересно в связи с этим одно косвенное свидетельство, связывающее икону из монастыря Одигон с именем св. Луки. Эта икона была так тяжела, что поднять ее могли только очень сильные люди, специально служившие при храме и, очевидно, принадлежавшие в одному роду. «Сей же иконе служит племя Лукино» (т. е. потомки св. Луки, написавшего первообраз)⁹ — так отмечается это обстоятельство в короткой заметке об иконе Богоматери Одигитрии в Еллинском летописце второй редакции. Эта заметка, которая, вероятно, повторяет неизвестный нам греческий источник, оказывается необыкновенно важной для воссоздания представлений современников об иконе Богоматери Одигитрии из монастыря Одигон. Из нее совершенно определенно следует, что данная икона почитается как икона, написанная св. Лукой, что подтверждается присущей ей чудотворной силой (она творит чудеса исцеления каждый вторник), и неважно, первообраз это или один

из его списков. Средневековая логика выдвигает здесь на первый план понятие о чуде: безграничность и неисчерпаемость силы чудотворений не находится в зависимости от материального существования того или иного изображения, с одной стороны, а с другой — не может позволить исчезнуть тому, что должно быть сохранено. Существовали ли неизвестные нам теперь факты, подтверждающие древность и первенство иконы монастыря Одигон, или не существовали, в данном случае не принципиально; можно предположить, что если до наших дней сохранилась история создания первообраза и его важнейших чудотворений, но была утрачена история перемещений иконы, то последняя мало интересовала современников. Для византийцев XIV столетия достаточным аргументом в пользу подлинности образа оказывалось устное предание, связывающее именно с этой конкретной иконой необыкновенную силу чудотворений в настоящий момент их жизни. Паломники отмечают, что литии с Одигитрией по вторникам собирали множество больных, калек и других несчастных людей, которые пытались получить от иконы исцеление и помощь. Очевидно, именно эта церемония являлась одной из важнейших в почитании Богоматери. Выходы с иконой производили на путешественников сильное впечатление своей многолюдностью и эмоциональностью, так как в редком описании Константинополя не упоминается об этом.

Изображения константинопольской литии почти обязательно включаются в циклы, иллюстрирующие строфы торжественного песнопения в честь Богоматери — Акафиста, распространившиеся в православных странах в XIII—XV вв.¹⁰ Гимн Акафист имеет свою историю, рассказывающую о чуде от иконы Богоматери, которая известна так же хорошо, как и Сказание об иконе Богоматери Римлянины, включена в число уставных чтений с древних времен и связывается с празднованием Субботы Акафиста. Этот праздник был установлен в память о чудесном освобождении Константинополя от осады персов и аваров, которое совершилось после обращения жителей города с молитвой к иконе Богоматери и обнесения иконы по стенам вокруг Константинополя; вскоре на море у стен города поднялась великая буря, потопившая большую часть вражеских кораблей. Интересно отметить, что в Повести об Акафисте, так же как и в Сказании об иконе Богоматери Римлянины, нет ни-

каких фактов и деталей, указывающих на конкретную икону, совершившую чудо. Более того, текст вновь состоит из фрагментов, рассказывающих о разновременных чудесах, и главной целью повествования в каждом из них является прежде всего демонстрация совершившегося действия — чуда, а детали, такие, как местонахождение чудотворной иконы, особенности ее композиции или драгоценного убранства (как оклад, венцы и т. п.), опускаются за их незначительностью. Не найдем мы в описании весьма драматических событий византийской истории и многих других, присущих, например, античным или позднейшим авторам XV–XX веков деталей повествования — таких, как беды осажденных жителей города, хитрости нападающих, рассказы об отдельных замечательных личностях, описания природы, местности, погоды и пр., — все это второстепенно по сравнению с необъяснимостью чудесного избавления. И нужно особо подчеркнуть, что речь идет не столько об иконе — материальном носителе благодатной силы, сколько о постоянном соприсутствии отдельным или, может быть, всем богородичным иконам самой Богородицы, творящей чудеса. Это ощущение соприсутствия рождается посредством уже упомянутого выше художественного приема — сопоставления разорванных во времени событий, рассказывающих о сходных чудесах.

Ощущение постоянного соприсутствия Богородицы является, очевидно, главным мотивом, на фоне которого появляются иллюстрации к последним строкам Акафиста, представляющие процессию с иконой Богородицы Одигитрии. Только эти иллюстрации конкретизируют для читателей или слушателей Повести об Акафисте икону, совершившую чудо освобождения города. Вновь повторяется ситуация, когда исторические источники не могут прояснить детали, а церковное предание соединяет великое чудо с самой прославленной иконой, обладающей наибольшей силой чудотворений, создавая тем самым новую историческую реальность. Хотя с позиции рационального знания нет оснований связывать икону Богородицы Одигитрии из монастыря Одигон с празднованием Субботы Акафиста или считать ее первообразом, написанным св. Лукой (скорее речь может идти об одном из списков), для церковной традиции очевидное действие благодатной силы, творящей реальные чудеса не только в древности, но и в момент жизни создателей иллю-

страций Акафистов XIII–XV веков, оказывается важнейшим аргументом. В этой связи особое значение имеет фрагмент текста из Повести об иконе Богоматери Римлянины, в котором речь идет о наделении образа благодатной силой. Этот момент выделен среди прочих цитированием слов Богоматери, обращенных к иконе: «Благодать моя с тобою». Слова Богоматери заставляют вспомнить сходные события из истории Нового Завета и позднейшей истории церкви, являющиеся прообразами этого действия, такие, как Благовещение, Сошествие Святого Духа на апостолов, наделение их даром языков, передача благодати священства и т. д., в ряду которых этот сюжет приобретает догматический характер. Подобно тому как незримой божественной силой наделяются апостолы и принимающие священство епископы, так и иконы равно наделены благодатью, и это обстоятельство упраздняет неравенство различных списков первообраза даже относительно самого первообраза, делает невозможным их сравнение по рациональным критериям. Более того, первостепенность силы чудотворений для иконы отодвигает на второй план важность абсолютного сходства списка с первообразом, создавая свободное пространство для творческих поисков иконописца.

Большинство чудотворных икон, связанных с именем св. Луки, повторяет иконографию константинопольской Одигитрии (Смоленская, Виленская, Тихвинская и др.), поэтому справедливо будет предположить, что такие иконы являются списками константинопольской иконы, почитавшейся как первообраз Богоматери, но существует при этом ряд прославленных икон совершенно другого иконографического типа. Возвратимся к предыдущему положению о том, что для византийской культуры понятие изначального первообраза со временем размывается, и важной мерой подлинности и почитаемости иконы становится сила ее чудотворений. Как следствие этого процесса в XIII–XIV столетиях появляется множество новых чудотворных икон под различными именами-эпитетами, подобными Богоматери Паммакаристос-Всеблагодой, или Зоодоксос Пиги-Живоносного источника, или Перивлелпты-Прекраснейшей и сходными с ними. Эти образы постепенно получают собственную историю посредством фиксации происходящих именно с ними событий, начинают пользоваться особым почитанием, но при этом оста-

ются независимыми от истории иконы первообраза. Сосуществование иконы Богоматери Одигитрии и новых византийских чудотворных образов в одном культурном пространстве византийской столицы объясняет сохранение между древней реликвией и новыми некоторой дистанции, обусловленной их исторической удаленностью и устойчивостью традиционного почитания древнего образа. Но иначе обстоит дело за пределами того культурного ареала, для которого почитание иконы Богоматери Одигитрии непреложно связано с историей Римской иконы и Акафиста, с чтениями на праздники Торжества Православия и Субботы Акафиста, то есть там, на периферии византийского православия, где нет еженедельных церемоний вынесения тяжелого киота с иконой и еженедельных чудотворений.

В этом отношении интересно обратиться к истории почитания иконы Богоматери Владимирской. Текст сказания о чудесах этой иконы создавался в несколько приемов, его древнейшая часть, относящаяся к XII веку, не имеет никаких упоминаний о св. Луке, хотя и говорит о происхождении древней иконы из Константинополя¹¹. В конце XIV — начале XV столетия, после чудесной защиты Москвы Владимирской иконой от нашествия Тимура, создается новый текст о чудесной силе иконы — Повесть о Темир-Аксаке — который существует сначала самостоятельно¹², но позже, при составлении во второй половине XVI века Лицевого летописного свода, соединяется с древнейшей частью и получает новую редакцию. В тексте редакции XVI столетия и появляется впервые ясное сообщение о том, что образ Владимирской Богоматери написан св. Лукой. Однако те несколько строк, которые посвящены моменту написания иконы, оказываются здесь несамостоятельными. Они заимствованы из русского перевода греческого текста Сказания об иконе Богоматери Римлянины, относящегося к началу XV века. (Сходным образом цитируется тот же текст и в сказаниях о Смоленской и Тихвинской иконах.) Чтобы понять, почему такая цитата появляется только в XVI веке при редактировании текста, составленного значительно раньше, необходимо вернуться к первоначальным повестям начала XV века, посвященным избавлению Москвы от Темир-Аксака.

Чудо сохранения Москвы от татарского нашествия произошло, подобно спасению Константинополя от персов и аваров, после

обращения жителей Москвы к заступничеству Богоматери: в Москву из Владимира была перенесена древняя прославленная икона Богоматери и перед ней совершены моления. Два чудесных спасения от войны с иноверными, произошедшие после обращения к иконам, наделенным благодатной силой, оказались типологически сходными в самом существенном моменте своей истории. Поэтому все, что было связано с установлением памяти о самом значительном из чудес Владимирской иконы, было уподоблено культу константинопольской святыни. Но уподоблено не как копия, а лишь типологически, в общих чертах, допускающих создание новых, самостоятельных форм. Так, например, для написания текста Повести о Темир-Аксаке были переведены греческие тексты Сказания об иконе Богоматери Римлянины и Повести об Акафисте, но использованы они не для прямого цитирования или компиляции в русском историческом сочинении, а для обучения благородной древней стилистике, композиционным формам и, конечно, для ознакомления с традицией догматического обоснования произошедшего чуда. В русской Повести о Темир-Аксаке упоминаются сходные чудеса, которые выстраиваются в хронологическую цепь от истории Ветхого Завета до константинопольского спасения, что делает совершившееся историческое событие на Руси следующим звеном этой цепи и, подобно им, явлением божественной воли, схождением благодати. Относительно интересующего нас вопроса о написании св. Лукой Владимирской иконы нужно заметить, что в самой ранней редакции Повести о Темир-Аксаке, которая сохранилась в Типографской летописи, св. Лука не упоминается. Однако уже в вариантах этого текста, относящихся ко второй половине XV века, появляются очень краткие указания на его авторство, подобно списку Московского свода 1479 г., где упоминание о св. Луке находится в заглавии и кажется случайным, незаметным. Определеннее выглядит сходное упоминание св. Луки в так называемых списках редакции А Повести о Темир-Аксаке¹³, находящихся в различных рукописных сборниках XV–XVI веков, в которых в конце текста ясно говорится «сия же чудная икона святыя Богородица написана бысть от руки святого апостола и евангелиста Луки...». Дальнейшее развертывание этого утверждения в XVI веке нам уже известно. Таким образом, авторство апостола Луки в отношении иконы Владимирской Богоматери утверждается не сразу, а посте-

пенно, в течение полутора веков, что говорит нам о существовании некоей инерции, тормозящей такое превращение.

Поскольку текст Повести о Темир-Аксаке создавался во времена митрополита Киприана в его греческом окружении, то очевидно, что в момент его создания различие между историей чудотворений константинопольской иконы Одигитрии и русской иконой Владимирской Богоматери ясно осознавалось и два культа не смешивались, хотя утверждение новой московской святыни происходило по подобию константинопольской. Можно было бы долго перечислять сходные детали в текстах историй чудес обеих икон, но мне хотелось бы обратить внимание на различие более общего свойства. В Повести о Темир-Аксаке, сопровождающей установление почитания Владимирской иконы в Москве, отсутствуют предыстория образа и историческая мотивировка обращения именно к заступничеству Владимирской иконы, то есть та часть позднейшего Сказания редакции Лицевого свода XVI в., которая восходит к текстам XII века. В греческом же тексте о Римской иконе история образа составляет основную часть повествования, а сведения о написании иконы св. Лукой — основу основ. В соответствии с традицией XIV столетия опускать исторические реалии ради акцентирования моментов действия благодатной силы той или иной иконы, ради демонстрации присущей ей божественной энергии, в русском Сказании о Владимирской иконе совершившееся чудо спасения Москвы представлено равным по силе и значению спасению Константинополя. Однако после пршества полувека от исторического события, во второй половине XV столетия, когда связи с византийской столицей ослабевают, а Москва начинает возвышаться среди православных государств, происходит новое обращение к истории чуда 1395 года, которое теперь становится свидетельством особого покровительства Богоматери русским землям и одним из важнейших доказательств богоизбранности русского государя и его столицы Москвы — Третьего Рима. В связи с этим появляется необходимость в новой редакции текста, утверждающей с большей основательностью историю почитаемого образа, заключающего в себе силу и величие Московского княжества. Тогда происходит новое обращение к византийскому тексту, но уже с иных позиций. Более не требуется доказывать чудотворную силу Влади-

мирской иконы, необходимо только упорядочить историю ее древнего происхождения. (Важно заметить, что Константинополь после захвата его турками утратил свою святыню; икона монастыря Одигон была спрятана или утеряна.) Греческий текст об иконе Богоматери Римской, или Одигитрии, используется в этом случае так же, как в иконописи иконографический образец, — повторяются основные значимые элементы, и в частности начальное описание момента создания иконы св. Лукой. Смещение этой реалии от иконы Римской к Владимирской происходит почти незаметно, подобно тому как через иллюстрации Акафиста соединяется первообраз и чудо освобождения Константинополя. Вновь мы можем видеть, как реальность исторических фактов отступает на второй план перед реальностью чуда, перед реальностью соприсутствия благодатной божественной силы конкретной иконе.

Именно такое, отличное от современного рационального мировосприятия, ощущение реальности в средневековой культуре православного мира как реальности, определяемой божественной волей, реальности, способной изменяться посредством чуда, мне и хотелось показать в данной работе. Факт существования в мире множества икон, написанных св. Лукой, и происходящие от них чудеса являются прекрасной иллюстрацией такого ощущения жизни.

Примечания

¹ *Льюис Клайв С.* Чудо. М., 1993. С. 67–68.

² *Св. Иоанн Дамаскин.* Три защитительных слова против отвергающих святые иконы // Полное собрание творений. Т. 1. СПб., 1913, с. 347–442.

³ *Л. А. Успенский.* Богословие иконы православной церкви. Б/м., 1989.

⁴ *Н. П. Кондаков.* Иконография Богоматери. Пг., 1914–1915. Т. 1–2.

⁵ *В. П. Виноградов.* Уставные чтения (проповедь книги). Вып. 1. Уставная регламентация чтений греческой церкви. Сергиев Посад, 1914.

⁶ *С. Кулаковский.* Состав Сказания о чудесах иконы Богоматери Римлянины // Сборник статей в честь академика А. И. Соболевского. Л., 1928, с. 470–475.

⁷ Св. Иоанн Дамаскин. Указ. соч.

⁸ R. Janin. La géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantine. Première partie. T. III. Les églises et la monastères. Paris, 1969; «Хождение Стефана Новгородца» // Памятники литературы Древней Руси. XIV–сер. XV века. М., 1981, с. 32–35.

⁹ О. В. Творогов. Древнерусские хронографы. Л., 1975, с. 147–150.

¹⁰ Е. Б. Громова. Проблемы иконографии Акафиста в искусстве Византии и Древней Руси XIV века. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. МГУ им. М. В. Ломоносова. Ист. ф-т., 1990.

¹¹ Сказание о чудесах Владимирской иконы Божией Матери / Изд. В. О. Ключевский. М., 1849.

¹² В. О. Ключевский. Сказание о чудесах владимирской иконы Божией Матери. Спб, 1878. (изд. ОЛДП № 30). И. Л. Жучкова. Сказание о чудесах владимирской иконы Божией Матери // Словарь книжников и книжности Древней Руси. XI — первая половина XIV века. Л., 1987, с. 416–418.

¹³ Е. Б. Громова. Указ. соч.

«Антропология» русского заговорного универсума*

Общеизвестно и уже не вызывает особых научных дискуссий то обстоятельство, что для традиций без собственных оригинальных мифологических первичных текстов (к их числу относится и славянская) некоторые основные мотивы и сюжеты могут быть обнаружены и сформулированы только в результате реконструкции на основе вторичных (обычно фольклорных) источников. Для славянской мифопоэтической традиции наиболее важным результатом реконструкционной работы можно считать обнаружение так называемого основного мифа о поединке бога-громовника с его хтоническим противником. Основной миф состоит из ряда взаимосвязанных фрагментов; его подробное описание содержится в многочисленных работах В. В. Иванова, В. Н. Топорова¹ и их последователей.

Реже предпринимались попытки реконструкции общеславянского космогонического и теогонического мифов. Первым из них трудно вычленим не только из-за отсутствия первичных материалов, но и из-за влияния христианской (или псевдохристианской) традиции (ср. *Голубиную книгу*, богемильские космогонии и т. п.²). Вторым не может быть реконструирован до завершения полной реконструкции общеславянского пантеона, которая будет в состоянии предложить ре-

* Предварительные материалы см.: Н. Михайлов. Человек: Не-человек (К антропологии русских заговоров) // Миф и культура: человек — не-человек. М., 1994, с. 37–40. Ср. на эту же тему отдельные разделы в статьях: Н. Михайлов. К реконструкции отдельных фрагментов славянской космологии на основе фольклорных источников // *Književna istorija*, 1994, XXVI, 94, с. 325–327, с. 333–336; он же: К реконструкции отдельных космогонических и «антропологических» фрагментов славянской модели мира на материале русских заговоров // *Studies in Slavic Folklore and Folk Culture*, v. 2. A. Arkhipov, I. Polinskaja (ed.). Berkeley Slavic Specialities. Okland, California, 1997, pp. 57–76.

шение проблемы совмещения и возведения к общим архетипам восточнославянских богов и богов балтийских славян. В этой области уже немало сделано (ср. гипотезы об эпитетности имен божеств балтийских славян, отдельные реконструированные «генеалогические» фрагменты «основного мифа» — Мокошь — жена Перуна, или отрывочные данные позднейших, но все же достаточно древних источников: ветры — Стрибожьи внуки, Боян — Велесов внук, Сварог — Сварожич и др.), однако ясно, что исследования еще не доведены до конца. Очередной задачей ученых-мифологов должна стать реконструкция славянского антропогонического мифа.

Антропогония — следующий за космогонией и теогонией этап развития мифопоэтической вселенной. Возникновение Человека знаменует собой появление третьего «серединного» измерения, центрального локуса, своего рода «субъективной» точки отсчета по отношению к верхнему и нижнему мирам. Поэтому важно определить, во-первых, кто есть Человек в мифопоэтических моделях мира разных традиций, а во-вторых, где проходит граница между областью человеческого и нечеловеческого (сверхъестественного, сакрального — небесного или хтонического и т. п.)³, иными словами, что включает в себя понятие «нечеловек».

Структура ограниченного мифопоэтического пространства, в которое помещен Человек, повторяет и отражает структуру всего космоса в целом. Нельзя забывать и то, что космологические описания в так называемых малых фольклорных текстах часто даются как бы *sub specie anthropologiae*, т. е. через отождествление различных частей универсума с частями человеческого тела⁴. Общеизвестно, что на типологическом уровне создание Человека идентично космогоническому акту, а его смерть является как бы «мини-вариантом» эсхатологии. Все основные процессы, происходящие в космосе, тоже обычно сообщаются (людям!) Человеком и даются в его собственном «человеческом» восприятии. Уже это должно предполагать изначально нейтральность, объективность и необходимое для этого центральное положение Человека в мифопоэтической вселенной. И действительно, по мифологическим данным, Человек обитает в среднем мире и на временной шкале существует в настоящем времени. Будучи исходно нейтральным, такой Че-

ловек потенциально может быть носителем как положительного («хороший Человек»), так и отрицательного знака («плохой Человек»).

Однако в большинстве мифопоэтических традиций Человек нейтрален лишь в самом начале. Его создают боги-демиурги, или он рождается от богов⁵, имеет все возможности быть подобным богам, но затем происходит некий инцидент (антропогоническое недоразумение, вмешательство в антропогонию хтонических сил, нарушение первочеловеком божественного запрета и т. п.), меняющий статус Человека, переводящий его из верхнего мира в средний, наделяющий его и хтоническим началом. В этом состоянии Человеку противопоказано вмешиваться в деятельность богов, он (для своей же пользы) не должен пытаться дестабилизировать космическое равновесие. Всякая попытка нечто изменить с его стороны или со стороны самодеятельных «филантропов-культуртрегеров» приведет к трагическим последствиям для человечества (ср. миф о Прометее или библейский миф об изгнании людей из рая). Поэтому изначально — по замыслу своих создателей — нейтральный, Человек в процессе своего развития больше приближается к миру хтона, имея больше возможностей стать нарушителем запретов, грешником, «трансгрессором», чем божеством⁶. Человек в принципе является наиболее слабым элементом мифопоэтического универсума. Он подвержен болезням, грешен, смертен, по своим качествам и свойствам наименее стабилен по сравнению с представителями верхнего и нижнего миров⁷.

Следовательно, Нечеловек, рассматриваемый буквально как антоним-антипод Человека («не человек», т. е. существо, не являющееся человеком, однако поддающееся сравнению с ним), может по логике принимать один из двух знаков (плюс или минус) по отношению к первоначальному критерию нейтральности⁸. Антипод Человека, существующего «посередине» и в настоящем, может находиться как «внизу» (в нижнем мире) и в прошлом, так и «наверху» (в верхнем мире) и в будущем. В первом случае Нечеловек — бывший «плохой человек» (ср. «люди/нйлюди») — оборотень, грешник, становящийся хтоническим существом, — души умерших, нави, вели, вурдалаки, привидения, злые духи и т. п., а во втором — Нечеловек — бывший «хороший человек» (герой, становящийся божеством

или обретающий бессмертие, праведник, мученик, становящийся святым, добрые духи и т. п.). Итак, надо иметь в виду, что Нечеловек может быть двух видов по отношению к нейтральному Человеку («положительным» и «отрицательным»), занимать иное пространственное положение (низ/верх) и, являясь почти всегда б ы в ш и м человеком (исключение — первые люди, «недолюди» = еще не люди в некоторых антропологических мифах), относится в зависимости от своих характеристик или к прошлому, или к будущему.

В связи с такой позицией Человека представляется интересным рассмотреть «антропологию» заговорного универсума. При этом не только из-за предельной концентрированности последнего и его представленности различными персонажами, но и из-за особой значимости заговора как ритуала именно для Человека⁹. Действительно, заговор произносится в критический момент, когда существование Человека или его статус находятся под угрозой (болезнь, трудное предприятие, искушение и др.), когда притяжение хтона настолько велико, что требуется обращение к представителям верхнего мира. Иными словами, когда Человеку угрожает переход некоей границы, равнозначный превращению в Нечеловека отрицательной ипостаси.

Представленный в русских заговорах мир густо населен на разных уровнях. При этом надо учитывать его диахроническую эклектичность — сосуществование дохристианских и христианских элементов. При анализе достаточно легко выделяются три группы основных представителей, существующих в заговорном универсуме¹⁰. На верхнем уровне это 1) небесные силы — обычно персонажи христианской традиции (Бог, Богородица, Христос, апостолы, святые Николай, Михаил, Георгий, Илья-пророк, Иоанн Креститель и др.); 2) представители срединного мира — люди (мужчины, женщины, дети, крестьяне, священники, верные и неверные и т. п., и прежде всего сам Имярек — объект/субъект заговора); 3) хтонические существа, принадлежащие как к христианской традиции, так и к языческой (сатана, черт, водяной, леший, персонифицированные болезни, злые духи, океанский царь, Страх-Рах, стра-тим-птица и др.). Все три группы, населяющие заговорный космос, встречаются в центре мира (на острове Буяне, у камня Латыря, под дубом-краколистом, на священной горе, в хра-

ме и т. п.), в момент его достижения объектом/субъектом заговора (т. е. представителем среднего пространства). Персонажи, часто называемые «представителями потустороннего мира»¹¹, принадлежат к верхнему или нижнему миру, т. е. отличному от среднего, характеризуемого локальными пространственными индексами и населенного людьми. Называние (= наделение именами) отдельных персонажей, важное уже само по себе, оформляется в своего рода список-каталог, описывающий и классифицирующий состав заговорного универсума. Многие из этих персонажей являются «бывшими людьми» — святые, с одной стороны, персонифицированные болезни (ср. ниже *Огнея, Гнетяя, Знобея, Ломея, Пухлея, Скорохода, Трясуха, Дрожуха, Говоруха, Лепчея, Сухота* и *Невея* и т. п.), злые духи, водяные и пр. — с другой. В отдельных заговорах в «резюмированном виде» представлен весь состав мира. Часто приводится подробное описание обитателей среднего мира — «антропология» с максимальным количеством возможных оппозиционных соотношений, описывающих расклад сил в заговорном космосе на разных уровнях. Ср. некоторые примеры из классического и, на наш взгляд, достаточно репрезентативного сборника Майкова *Великорусские заклинания (ВЗ)*¹²:

ВЗ, 28: «...и приду я... к Черному морю, и встану я... на морской берег, и посмотрю я... в морскую пучину, и увижу в той морской пучине лежащий белый Латырь камень; на том белом Латыре камне сидящую царицу... и двенадцать дочерей: Огнея, Гнетяя, Знобея, Ломея, Пухлея, Скорохода, Трясуха, Дрожуха, Говоруха, Лепчея, Сухота и Невея...»;

ВЗ, 33: «...В чистом поле бежит река черна, по той реке черной ездит черт с чертовкой, а водяной с водяновкой...»;

ВЗ, 44: «...на углу стоит храм св. Климента, папы римскаго; на нем поставлен крест златой; на кресте написан Сам Господь Иисус Христос и четыре Евангелиста: Лука, Марк, Иоанн, Матвей. Помолюся я... и стану отговариваться от колдунов, от колдуньи, от шептуна, от шептуньи, от старца и старицы, от всякаго злаго человека, от рабов и рабынь, от верных и неверных...»;

ВЗ, 104: «...вначати святой и великий Иоанн Пророк и Предтеча, Креститель Господен; а с ним идут святые отцы: Зиновей, Филипп и Огафей, святые евангелисты: Марко, Матфей, Лука и Иоанн Богослов... Бысть в Черном море тринадцать жен... И вопрошиша их святые отцы: „Что есть вам имена?“ И рекоша: „1) Вефоя, 2) Ивуя, 3) Рушьша, 4) Дофелея, 5) Снея, 6) Мартуша, 7) Чадлея, 8) Гтея, 9) Хампоя, 10) Кисленя, 11) Знобица, 12) Трясовица“» (ср. также ВЗ, 103);

ВЗ, 211: «...Михаил архангел туги луки натягивает... выбивает из раба Божия все притчища и урочища, худобища и меречища... напущенные от мужика, от волхуна, от кария, от чорныя, от черешныя, от бабы самокрутки, от девы простоволоски, от еретников, от клеветников, от еретниц, от клеветниц, от чистых и нечистых, от женатых и неженатых, от глухих, от слепых, от красных, от черных, от всякаго рода Русских и не Русских, от семидесяти языков...»;

ср. заговоры из Вятского края¹³: «...на Лазаре на камне сидит бабушка Соломатьюшка. ...Она машет и отмахивает, говорит и отговаривает от уроков, от призоров, от зубов, от переполох, от ломоты, от шепоты, от потяготы, от раба божья (имя), от 12 болей, от 12 скорбей, от 12 ломот, от 12 щепот, от раба божья (имя), от мужика, от клеветника, от бабы-клеветницы, от колдуна, от колдунихи, от порту, от портихи, от двоезубого, от троезубого, от однозубого, от двоеженого, от троеженого, от одноженого, от черноволосого, от русоволосого, от беловолосого, от черноволоски, от русоволоски, от беловолоски, от черноглазки, от сероглазки, от белоглазки, от мужика, от космача, от бабы от косматки, девки-простоволоски»;

ср.¹⁴: «И так бы на человеке, на рабе божьем, не держались ни уроки, ни прироки от злого человека, от двоезубого, от троезубого, от двоеглазого, от троеглазого, от двоеволосого, от троеволосого. Злому человеку соли в глаз».

Как можно заметить уже на основе только этих примеров, граница между представителями верхнего мира, с одной стороны, и представителями среднего и нижнего миров, с другой, выражена достаточно отчетливо (оппозиция: положительный Нечеловек [святые] / Человек [Имярек], отрицательный Нечеловек [болезни, духи, колдуны и др.]). Гораздо менее ясна граница между Человеком и отрицательным Нечеловеком. Пораженный болезнью Имярек (раб Божий) находится на пути к нижнему миру, к изменению своего статуса. Он рискует превратиться в Нечеловека. Здесь проявляется большая незащищенность Человека перед силами хтонического мира, велика вероятность его контаминации с ними. Человек в заговоре представлен как персонаж, который из теоретически нейтрального становится негативным. Старец и старица, рабы и рабыни, черноволосые, русоволосые и беловолосые и др. формально могут быть нейтральными фигурами, однако, поскольку от них надо «отговариваться», они приобретают отрицательный знак. Тринадцать же н (т. е. существ, терминологически относящихся к группе «Человек») оказываются болезнями (хтонические существа, представители группы «Нечеловек» = бывший плохой Человек). Колдун/колдунья, шептун/шептунья (ср. параллельно представленность в заговорной антропологии оппозиции мужской/женский) также представляют образ Человека, переходящего в состояние Нечеловека. Равным образом баба-самокрутка, дева-простоволоска, баба-косматка, мужик-космач, еретники, клеветники и др. или уже Нелюди и, следовательно, персонажи нижнего мира, или находятся на пути к окончательному изменению своего статуса. Не случайно вводятся оппозиционные фигуры, своего рода критерий-индикатор нормального состояния Человека: чистые (норма)/нечистые (отклонение), верные (норма)/неверные (отклонение); Русские (норма)/Нерусские («аномалия») ¹⁵ и т. п. Одновременно эти оппозиции предлагают всю заговорную антропологию в ее бинарности (т. е. все люди делятся на чистых и нечистых, верных и неверных, Русских и Нерусских; или: все люди делятся, с одной стороны, на чистых = верных = Русских, а с другой — на нечистых = неверных = Нерусских). Ср. в вятском заговоре (№ 498) «для надежности» при отговаривании названо все человечество: черноволосый-русоволосый-беловолосый (мужская

полвина) и черноволоска-русоволоска-беловолоска (женская половина). Любое человеческое существо попадает в одну из этих категорий.

Одной из основных задач заговора и является не допустить перехода заданной оппозициями границы, т. е. предотвратить превращение Человека в хтонического Нечеловека.

Примечания

¹ См. прежде всего: *В. В. Иванов, В. Н. Топоров*. Исследования в области славянских древностей. М., 1974. Более подробная библиография приведена в: *Н. Михайлов*. К реконструкции отдельных космогонических...

² Ср. сборник фольклорных материалов по восточнославянской космогонии и космологии: *Золотослов. Поэтический Космос давньої Русі*. Київ, 1988, с подробной историей вопроса, изложенной в предисловии *М. Москаленко*: *Фольклорний алфавіт давньоруського космосу*, с. 6–46.

³ Ср.: *Ль. Раденковић*. Место истеривања нечисте силе у народним бајањима словенско-балканског ареала // *Гласник Етнографског Музеја у Београду*. Београд, 1986, књ. 50, с. 201–222; *В. И. Харитонова*. Заговорно-заклинательная поэзия восточных славян. Конспекты лекций. Львов, 1992, с. 55–58.

⁴ См. об этом: *М. Eliade*. Il sacro e il profano. Torino, 1992, p. 109–113. Об этом тождестве в заговорах и в других малых текстах разных традиций см., например: *В. Н. Топоров*. К реконструкции индоевропейского ритуала и ритуально-поэтических формул (на материале заговоров) // *Труды по знаковым системам*. Тарту, 1969, 4, с. 9–42; *он же*. О ритуале. Введение в проблематику // *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*, с. 7–60, с. 12; *он же*. Об индоевропейской заговорной традиции (избранные главы) // *Исследования по славянской духовной культуре. Заговор*. М., 1993, с. 3–193, с. 57–68; *он же*. О мифопоэтическом пространстве // *Studi slavi*. Pisa; Genova, 1994, No 2, с. 117–118 (библиография по данной теме); *О. Пашина*. Похороны кукушки и проводы русалки // *Мифологические представления в народном творчестве*, М., с. 27–49, 29.

⁵ *В. В. Иванов*. Антропологические мифы // *Мифы народов мира*. М., 1991, т. 1, 2-е изд., с. 87–89. Об антропологии для славянской

традиции ср. недавно: В. Я. Петрухин. Антропogонические мифы // Славянская мифология. М., 1995, с.34–35 — без упоминания известных словенских антропogонических сказок из Менгеша и Шишке; о них см.: I. Grafenauer. Bog-daritelj, pra-slovansko najvišje bitje, v slovenskih kosmoloških bajkah // Etnolog, 1941, 24, s.59–97, s.72–87; I. Grafenauer. Prakulturne bajke pri slovincih // Etnolog, 1942, 14; I. Grafenauer. Narodno pesništvo // Narodopisje slovencev. Ljubljana, 1952, II, s.12–85, s.50–60; I. Grafenauer. Ali je praslovanska beseda 'Bog' iranska izposojenka? // Slovenski etnograf, 1952, letnik V, s.237–250.

⁶ О потенциальной хтоничности человека ср.: Л. Н. Виноградова. Человек как вместилище демонической души // Миф и культура: человек — не-человек, с. 5–9.

⁷ О нестабильности человека ср.: Л. А. Софронова. Миф в культуре: человек — не-человек // Миф и культура: человек — не-человек, с.3–5.

⁸ Такая проекция действительна для диахронии, т.е. она отражает эволюцию или деволюцию человека после его создания, описывая трансформацию Человека в Нечеловека. В синхронии же Нечеловек — любое существо, не являющееся человеком, т.е. божество, полубог, демон, животное и т.д.

⁹ См. статьи в уже цитированном сборнике: Исследования по славянской духовной культуре. Заговор. М., 1993. Прежде всего — о структуре заговорного космоса и о максимальной наполненности заговора сакральным содержанием: В. Н. Топоров. Об индоевропейской заговорной традиции (избранные главы), с.3–103, а также о пространстве в заговоре: С. Г. Шиндин. Пространственная организация русского заговорного универсума, с.108–129.

¹⁰ См. также классификацию всех компонентов заговорного универсума в: В. Л. Кляус. Персонаж, его локус и действия в заговорах южных и восточных славян // Истоки русской культуры (археология и лингвистика). Тезисы докладов. М., 1993, с.48–50.

¹¹ С. Г. Шиндин. Пространственная организация, с.121.

¹² Цит. по: Л.Н. Майков. Великорусские заклинания. СПб.; Париж, 1992.

¹³ Цит. по: Вятский фольклор. Заговорное искусство. Котельнич, 1994, № 498.

¹⁴ Там же, № 502.

¹⁵ К этому конкретному случаю ср.: Т. А. Агапкина. Чужой среди своих // Миф и культура: человек — не-человек, с.15–18. К противопоставлению свой/чужой по «национальному признаку» ср. часто

встречающиеся: «как жи ды Христа распинали, так...», «как Христа ты от жидов спасла, так меня спаси...» и под. // Вятский фольклор..., № 497, 500.

Миф. Национальный. Индивидуальный. (Опыт экзистенциальной культурологии)

26.IV.94. Грядет конференция «Миф и культура». Я объявил тему: «Национальный миф и культура». Надо тезисы набросать.

1. В «доброе старое время» культуры XIX века полагали Миф преодоленной логосом формой сознания, плюсквамперфектом примитивного и античного мышления. Триумф рационализма — в Науке; история = Прогресс Разума; мир = Космос. (Употребляя отвлеченные понятия с большой буквы, я мифологизирую, возвожу их в ранг сверхидей. — 16.09.95.) Но что под Космосом «Хаос шевелится» — ошеломляюще прорвалось в XX веке, в течении его истории и формах сознания. Иррациональной представшая действительность если чем и берется, заклинается и организуется, то — Мифом: он способен ее обуздать (и в душе человека: справиться с прорвой и бездной поползновений рассыпчатых, собрать его «я» воедино; а снаружи — направить течение событий в Историю в данный ее момент) и снабдить нас неким Пониманием, но не Знанием (на что претендует Наука). Миф, таким образом, не прошлое, а вечная форма в Духе, постоянно действует и творится — в том числе и в нашем веке.

Отчего возникает потребность в Мифе? Мы обитаем в бесконечности всего. Все понятия, к каким приходим, рассуждения, какие строим, — не само-держатся, но опираются на соседнее, предшествующее; а то — на свое рядом, на другое — в причинной цепи «почему?» и в целевой: «зачем?», «к чему?». Дурная бесконечность (термин Гегеля): все проваливается в эту бездну. Разум охватывает уныние.

Миф же — такая форма сознания, что самоопорна, самодержится, как *causa sui*, причина самого себя, что есть свойство Божества. Потому что в нем сочетанны понятие-образ-дело. Миф — твердое тело в пływучести сознания, в воз-Духе: как планета в небе. В нем воля быть и красота. Не доказатель-

ность, а убедительность. Уж какой рассуждатель Сократ-Платон, а и тот в узловых моментах прибегает к мифу. В диалоге «Протагор» спрашивается: «как вам это объяснить (показать): рассуждением (logos) или мифом (mythos)?». И когда изложен миф, на его основе уже, как на фундаменте, возможно воздвигать и рассудочные построения, как сделал в нашем веке Фрейд на мифе об Эдипе. Миф — модель, творящая в Духе. Как звезда-пульсар. И ориентир — как Полярная.

В древности Миф — тотальная форма сознания, мышления. А ныне он *рядом* с рационалистической цивилизацией, где уж На-у(м)-ка царит. Разны функции, разделение труда меж ними и удельный вес в культуре.

2. Национальный миф. Каждый национально-исторический организм в своем развитии-шествии, как и «настоящий человек», по Гете:

...в своем смутном стремлении
исполнен сознанием верного пути.

И как всякий человек проживает не чужую, а свою жизнь, так и национальная целостность каждая — свою, а не чужую историю, себе при-сущую. Некое Призвание, (Пред)Назначение, Судьба ощущаются: тяга (спереди) и подталкивание (сзади) к самореализации своей сути, «дхармы», цели. Наилучшее для обозначения «этого» понятие — ЭНТЕЛЕХИЯ = «целевая причина» (идея Аристотеля), которая и в истоке-начале, и в конце-цели каждого существа и формы — ведет. Это родник-источник, откуда выбиваются на световую поверхность явлений и слов фонтаны-гейзеры национальных мифов = образов-символов, притч, в которых страной и народом сократов труд «познай самого себя» осуществляется. Некое самопредставление о себе, своей сути, цели и смысле существования. И как человек без самосознания и самолюбия, доСТОИинства, так и национальный организм без такового самосознания («национальная гордость») бездыханен, никчемн, уныл — и опадает.

3. Как формируется национальный миф, из каких элементов?

Всегда — в сравнении, в ориентире и отталкивании от соседа. И это не вражда, а гносеологически неизбежная процедура: само-о-пре-дел-ение = от-лич-ение от другого, вычленение. Так, самосознание эллинов формировалось в отличении от «варва-

ров», от персов, вообще от Азии. Самосознание Афин — в отличении от Спарты (речь Перикла). Москва = Третий Рим. А в гоголевской мифологеме «Русь-тройка» — «не в немецких ботфортах ямщик». НЕ-мец = НЕ-мой, НЕ-я, НЕ-человек.

Самовосхищение — акт любви. Патриотизм — как энергия, Эрос, «пассионарность» (Л. Н. Гумилев). Но и — самоослепление. Национализм. Тогда Логос вступает в битву: вершится критика Мифа, национальная самокритика. И в их перманентном диалоге новые мифологемы творятся: модели, схемы, варианты самопонимания — и труд полагания очередных целей.

Такова многоэтажность и многослойность национального мифа: он живет, ранится, страждет, воскресает... Британия = «владычица морей», «Правь, Британия!». Было это — и прошло. Но все равно залегает пластом в самосознании Англией своего призвания в истории Земли.

И миф о России: Матушка и Отчизна. Призвание — цивилизовать Север Евразии. Мы — Европа: «любимые там лежат покойнички» (Достоевский), «Да, скифы мы, да, азиаты мы!» (Блок). Всепонимание и Всевосприимчивость. И то, и се — ни то, ни се. Срединность — как центральность — и как межеемочность.

4. Рассказать, как русский Венелин снабдил болгар национальным мифом в начале эпохи Болгарского Возрождения.

14.XI.94. Ужаснула меня позавчера множественность нечеловеческих, чистых и нечистых сил, что в мифологиях и в фольклоре вокруг видятся — и нами движут, и в нас сидят-заведуют разными сторонами существования и душ наших. Это я читал сборник тезисов конференции «Миф и культура: человек — не-человек», что будет у нас в Институте и где мне докладывать про «Национальный миф и культуру» — все в ту же свою дуду дуть... Даже надоело. А интереснее поразмыслить над тем, что вот зреет высказываемым стать...

Ведьмы, упыри, лешие, домовые, водяные, демоны болезней разных... как распознавать, оберегаться?... Вон доклад С. М. Толстой: «...Магические способы распознавания ведьмы» — ужас! Кругом клубятся-роются, как мошкара, разные демоны, духи, силы нечистые — главным образом; захлебываешься в них — и знай успевай принимать меры предосторожности: против «сглаза», ведьмы-короводойки, особые травы собирай и жги...

Утлая общинка людей, человек — в окружении мира «не-человеков», что хитро наш облик принимают, втираются — как шпионы, неразлично от «нас» и «наших», а на самом деле — упыри, инопланетяне... И вокруг, и во мне — броуново движение вневеличных сил предполагается верованиями народными, коллективными, языческими: политеизм — многобожие и многодемонство. И они все — разные, не-человеки: божества и заведующие различными силами, уделами и способностями. Умей различать, распознавать их, и не ошибись — не тому помолиться и не ту жертву принести... Кошмар: полный разности личности, которою и не пахнет, и не предполагается — центрированности моего существа в «я» и иметь самоначалю отсюда. Так что радикальный переворот верований и установки духа — это «познай самого себя», а не распознавай богов и демонов, ведьм и леших, всю чисть и нечисть вокруг.

Тогда вдруг окажется, что все эти стаи нечисти и мошкара поползновений роятся в тебе, в твоей нутри, — и как найти лопату, чем вычистить и опрозрачить себя? Вот откуда, из какой потребности, единый Бог взыскуется душой — как изгнание торгующих из храма души и всякой множественности, чтобы центрировать себя в единое «я», личность. И Бог — один на Небе. И душа моя одноприродна ему...

Но это тоже паллиатив. Ибо, может, все эти чистые и нечистые силы (и Бог сам) — продукт моего воображения, как в сновидениях? И все это смахнуть надо, как призраки и майю, — добраться до несомненного и простого и оттуда уже танцевать, пересматривая и перестраивая мир в ясности? Это — Декарт, его ход, которым добыт принцип простого и чистого «я»: «мыслю = следовательно, существую» — и из мысли могу свободно строить ясный и логичный мир... Но и это тоже миф, только философски-научный, опора рационализма.

Читал про изобретательные способы заговоров и оберегов от нечистых сил: вурдалаков и умерших некрещеных младенцев — и думал: вот уж действительно «хочешь жить — умей вертеться!». Как ныне между законов и учреждений, улиц со светофорами и на рынке — так и между ведьм ночных и купальских, огневых и водяных... Тоже социумные правила игры = «законы», обычаи, знания-ведания, как и у нас ныне. Да, то коллективный опыт: знахари и шаманы, травники —

мастера контакта со сверхъестественным. Певцы, поэты и пророки — включительно.

Но понятие ЧЕЛОВЕК — это не Индивид и не Личность, а некое МЫ, община человек, людей — в окружении сил естественных и сверхъестественных. Причем они-то все — разные и пестрые, «не-человеки»-то, а мы в общине предполагаемся равнокачественными «добрыми молодцами» и «красными девицами». Разнообразие ж существ начинается на ином уровне вокруг нас: их распознавать, разбирать встречи и случаи с ними.

То есть: ЧЕЛОВЕК мыслится прост и однокачествен. А разные — они, вокруг. Как и эта же идея — простота — мыслится как качество Бога и души бессмертной. Но источно ЧЕЛОВЕК — это коллектив, ЧЕЛОВЕЧЕСТВО — в данном «мы», общине. И разум тут — коллективный, накопленный опытом поколений. Невыделенность «я» и его самочувствия и самосознания — диффузия всего такого в коллективе, в его Разуме и в его же коллективных ощущениях бытия (ареал «коллективного бессознательно-го»). Но и сознание тоже полагается общим: культ, ритуалы, обычаи, обряды, береги-спасения от нечистых сил...

Но, значит, — нет Свободы! Нет Личности и нет Свободы — в таком типе бытия и миропредставливания — мифологическом. В Мифе нет Свободы. Да и если творится высокий благой миф: там Бог, Троица, Богочеловек — все это тоже на правах «оберега», заговор-молитва-заклинание. Так и видишь — в Боге и святых — положительный полюс, но все той же в принципе системы верований, что задыхалась от упырей, вурдалаков и бесов. Ну а мы, граждане современной цивилизации, — от разных «законов» и плюрализма «принципов». Тоже — то ли бесы, то ли ангелы-хранители или святые: Научность, Патриотизм, Современность, Рынок, Экология, Успех...

Отсюда — вывод: все ищем ту или иную *опору* для «я» и Личности и Свободы. А Свобода, в принципе, — безопорна, самоопорна: есть творение своего пространства-времени, мира, в коем обитать. Свобода = Вопрос. Но не надо недооценивать эту способность — вопрошать. Вопрос — как дыхание: расширяет грудь бытия. *Не знаю, но дышу* — и так соотношусь с незнанием, неведомым, с тайно-истиной = тем, что есть (Истина) и что было иль нет. С океаном Неведомого.

Вопрос, как и Сомнение, = лопата вычищать пространство обитания от призраков и фальши... Но и от наличных сил, образов, созданий фантазии, ума, искусства — от настоящих существ. Разгребание себе пустоты — вакуума = места для меня, нового, и моего существования и пути.

Потому философы — враги мифов и поэтов — как одержимых: засоряющих мир путаницей... Ну а мы, бхакты эстетического, любим эту пестроту — как свой зоопарк или скотный двор, прирученных или страшно-сказочных — ведьм, фей, сифид. И гладим их, как кошек и собак, — в докладах конференций, вникаем, воздаем, умиляемся — страшимся...

Да, — и СТРАШИМСЯ! Меня вдруг пронзило уразумение: что все эти силы, чистые и нечистые, клубятся не вокруг, а во мне, в тебе, в жене, в коллеге по Институту. Хор упырей и ведьм, сонм русалок и леших — сидит тут на стульях, и в каждом — во множественном числе: в каждом — особый конгломерат, особый набор и пантеон. И так осторожно глядеть, говорить надо, ступать — оберег!

Дамы-этнопсихологи, что с таким знанием дела докладывали о ведьмах и как оберегаться, — в процессе медитации над такими явлениями они, будучи притянуты ими, не могли не развить в себе аналогичные, ведовские потенции: взгляни на них — в них же первобытная густота! Как-то зашел к ним в комнату, а они мило вокруг стола — как на своих ведьмьяных посиделках, на Лысой горе стола, что скоро застольем обернется, самобранно...

Напротив, дамы-культурологи имеют другие привязанности и потенции — рационалистические. Для них божества: История, Культура, Романтизм, Авангард, концепт-конструкт, бинарные оппозиции и релевантность — всякие там ученые словечки, спасительные от Хаоса разнообразия и пестроты.

Я себе тоже свой набор идей выстроил и обитаю в своем мифе, где Космо-Психо-Логос, Метаязык четырех стихий, Ургия, Гония и т. д.

И каждый человек выстраивает свой индивидуальный миф не только о бытии, мире, но и *миф о самом себе*, и в нем живет и им руководствуется. Вглядитесь, каждый, в себя — и обнаружите, что вы в перекрещении разных мифов о вас гуляете: так называемая «репутация» = некий стереотип о вас: что

вы можете, чего не можете... А вы-то знаете, что совсем не так... Или лишь частично — так. А что же именно вы есть? И всю жизнь ткете миф о самом себе — в ходе сократова постулата «познай самого себя». Что мне подходит, что — нет, что приятно, что нет, что я умею, что нет — и прочее методом проб и ошибок — выкристаллизовывается...

Миф о себе — мой дом, микрокосмос, в коем обитать мне способно: тут микроклимат, среда подходящая, воздух, температура и темпоритмы: как, например, и когда мне лучше работается: в ситуации аврала-спешки — или совершенно расслабься и в лени — тогда натекают мысли... (Так я — у окна, на природе, с утра...)

Миф о себе — мой город-замок. Капсула, где обитаю. Но и — окостенение меня и моя же несвобода — от самого себя и выработанного мною же стереотипа себя, так что я становлюсь раб привычек — и монстром для окружающих, чучелом. А это — тоже вариант «не-человека». Взглянут на такого, окостеневшего, — и смеются. Как мы, представя человека с копытами, или с песьей головой, или с компьютерной...

Так что ввернем все разработки сей конференции внутрь нас самих — и ужаснемся!.. И — да, рассмеемся — освободительно: смехом олимпийцев, гомерическим, культурологическим — всепонимающим!

11 ч. 30 м. Хм! Ненароком с утра свое выступление на конференции предстоящей — сообразил... А ведь это — перспективная для жизни и поведения идея — об ИНДИВИДУАЛЬНОМ мифе, во-первых. А во-вторых — о ведьмах и упырях внутри нас; каждый — особая множественность и спектр чистых и нечистых сил. Так что внимай = будь внимателен к ближнему своему — к жене, осторожен в реакциях и выборе слов и интонаций. Вот моя Светлана в бешенство приходит от каких-то тонов-обертонов в моем говорении... Подобно реагирует и Настя на Бабусю: малое и безобидное (как той кажется) слово приводит ее в ярость... Мать моя — для Насти, я — для Светланы = громоотводы нервов, что удерживаются в прочих общениях с миром и людьми. Мальчишки для битья. Куклы подручные...

Что ж? Тоже важная и полезная функция — так что принимай да не сердись — и сразу после будь ровен и нежен: будто ни в чем не бывало = ничего не было, забито, забыто!

Конечно, мои женщины — сильные и сверхсильные. Феи и ведьмы, сильфиды и ундины... В них некие сверхспособности, те или иные, обитают и ими владеют. Или — недо-способности: тонкие души, слишком чуткие, тяготящиеся воплощением в человека и его меру, в грубую ткань материи. Ну да: Настя — из воз-духа и света, недоовоплощенная, — сталкивается с такой жестоковыйностью, как моя мать, что = огнеземля жесткая. Так что как фея Карабос выступает, оборачивается в ее сторону. И она же мне — благая и нежная и самоотверженная мать-кормилица — всем: и едой, и умом. Световоздушная. Романтическая. В ком Разум Восхищенный...

21. XI. 94. Завтра начинается конференция, где у меня доклад: «Национальный миф и культура». Первая часть: про что есть миф и что национальный миф — это *энтелехия* стране, — что написано и пропечатано в тезисах. Теперь — конкретизировать.

Как складывался Болгарский национальный миф?

До середины XVIII века Болгарии как осознаваемого космо-исторического образования нет. Есть бытовая жизнь болгар по этносу, православных по религии и славян по языку — в городах и селах на территории Фракийской равнины и между горами Балкан. Люди общаются (как животные особи одной породы и нюха, запаха и формы), узнавая *своих-наших* по лицу-антропосу, по языку и обычаям. Но не возвышается над ними, собирая их, некое Целое, как пирамида или силовое поле, тело-целое, дышащее общей жизнью... Нет ни памяти позади, ни цели впереди, нет и основания для общей жизни в настоящем.

И вот в 1762 году монах Хилендарского монастыря на Святой горе Афон Паисий заканчивает «Историю славяно-болгарскую», где как раз сотворил болгарам свой национальный миф — снабдил их самосознанием: что они — не быдло-стадо под турками, а имели свою историю, прошлое, били и греков, и были прославлены и почитаемы соседями.

И это — закономерность: для угнетенного народа, каковы были болгары и чехи в XVIII–XIX вв., национальный миф строится через воспоминание о героических предках. Свой героический эпос и мифология у чехов — предания Краледворской и Зеленогорской рукописей: о Либуше и Пшемысле — про свои баснословные времена. А у болгар — об Аспарухе и

Круме, о царе Борисе, о Кирилле и Мефодии, о патриархе Евтимии Тырновском...

А в России, которая в это же романтическое время (конец XVIII в. и первая половина XIX в.) самостоятельна и могущественна, национальный миф строится, скорее, как великое предназначение в настоящем и призвание в будущем: «Русь-тройка» Гоголя, Белинский: «завидуем внукам и правнукам...», а потом Достоевский: «народ-богоносец», Вл. Соловьев: всеобъединение мира Россией... Русская — Идея. А «идея» — волевая мысль-чаяние, почти «идеал»... И у Пушкина ведь:

Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?

Вопрошение, незавершенность...

Нас еще судьбы безвестные ждут...

И когда закрыли эту неопределенность ясным мифом о коммунизме, это сначала дало новый импульс пассионарности, но потом претензия на сбыточность, на реализованность идеала привела с собой скуку и застой, захлопываться стала крышка, — и вот ныне полудыханность: порох и дух из национально-исторического мифа выветриваются катастрофически — и нечем жить Целому. И латаем лихорадочно — возродить что-то...

Но «вернемся к нашим баранам», сиречь — к болгарам. Что побудило Паисия приняться строить национальный миф? Обида: соседи дразнят его, болгарина: греки и сербы в монастырях на Афоне потешаются: кто вы, болгары? Ничего у вас нет, ничего-то собой не представляете! И се — импульс: уязвленное чувство собственного национального достоинства создает творческий вакуум, энергетическое поле. То же и у чехов под австрийцами-немцами в первой трети XIX века. Но то же и у самих немцев: поражение, постыд, разгром Австрии и Пруссии Наполеоном — воспитал патриотический подъем (Фихте, знаменитая речь к немецкому народу... Потом Вагнер...). Тогда ИНДОГЕРМАНСКИЙ МИФ создан (языкознание и народоведение, Volkskunde). И этот миф протянулся — вплоть до «арийцев» и свастики Гитлера...

Это извращение национального мифа ставит проблему: Миф должен дополняться Самопознанием — рассудочным, опыт-

ным, научным, через критику. Миф — это воля, импульс, порыв, романтизм, пассионарность, страсть, молодость. Дон Кихот. Самопознание Сократово, работа рассудка и критики разума — есть реализм, трезвость, Санчо Панса... И то, что сейчас у нас идеология — в раздвоении на западников-демократов и евразийцев-гумилевцев, — это опять диалог Ужа и Сокола, рассудка и воли, как рабочей пары в *Культуре* и *Духе*.

(20.09.95. А впрочем, евразийцы и Л. Н. Гумилев как раз трезво подходят к исследованию особенностей России как цивилизации Севера Евразии, с ее просторами и холодами и присутствием ей типом хозяйствования: чтобы навалились общиной! и успеть снять один урожай за краткое лето, тогда как на Западе индивид, не торопясь, снимает в год два, а то и три урожая, — и путями истории. А западники-«рыночники» мечтательно прилагают один и тот же цивилизационный аршин к русским утопиям, игнорируя волю Космоса в романтическом нивелирующем утопизме сделать Россию страной и экономикой «как все».)

Далее. Паисий в итоге, создав болгарам их героический эпос, поднимает самочувствие и достоинство в соплеменниках — и в настоящем и вызывает уже к пробужденному им патриотическому чувству: «О, неразумный и юродивый! Почто стыдишься назваться болгаринном и не читаешь на своем языке, и не говоришь? Или не имели болгары своего царства и государства?»¹

Национальный миф пробуждает волю к жизни в своем космо-историческом теле, целостности, — через гордость, патриотизм. Кому и когда надо его — подкреплять, а кому и когда — и остужать трезвостью и самокритикой. А вообще-то — одновременно надо. Ибо в каждом народе и национальном мире есть свои характерные достоинства — и ущербы...

С Паисия фиксируем начало *общественного* сознания в Болгарии. Рукопись «Истории» читали, переписывали, захлебывались восторженным самочувствием, самовосхищением. Она стала объединяющим евангелием. Но это был первый акт в создании болгарского национального мифа. Второй явился из России — книгою Юрия Венелина «Древние и нынешние Болгаре в политическом, народописном, историческом и религиозном их отношении к Россиянам», изданной в Москве в 1829 году. Сам факт, что не сами болгары о себе, а со стороны, из вели-

кой славянской страны пришел восторженный сказ о болгарях — как о могущественном в прошлом народе, населявшем пространства от Волги до Дуная, — громадно подкрепил национальное самочувствие болгарских купцов-меценатов (таких, как Василий Априлов и другие) и побудил их к возрождению образования, литературы, к сбору фольклора, к умственной жизни. То был второй огромный импульс к творчеству именно национальной культуры. Миф — ей завод и кровообращение.

Итак, Культура движется творением мифов — и их разъеданием: в логике и критике опытом, рассудком, историей-практикой. Но миф — как царь и жертвенный агнец, которого племя изукрашивает, чтобы принести в жертву богам (= Бытию, Истории, Culture), — и так питаться массе, демосу обычных понятий, рассуждений и слов. Потому, перефразируя заповедь блаженства, скажу: «блаженны мифотворцы, ибо они будут названы возлюбленными чадами Культуры!».

Миф бессмертен и бесконечно питающ, как, например, Христианский миф — уже две тысячи лет: едят его, а он от съедания его в культуре и в критике разума — только питается и развивается. Как и миф об Эдипе, Теория относительности, Демократия, Рынок... Причем для нас эти идеи: Демократия, Рынок — на правах мифа, сказки, тогда как на Западе они — прозаическая, рассудочная реальность.

Итак, Миф — и движитель, и тормоз Бытия, Духа, Истории... И чем моднее миф — тем больше в нем толкающей и тормозящей энергии, познавательной — и ослепляющей, дезориентирующей разум воли.

Миф — как Огонь: обоюден.

Вот и то, что на нынешней конференции панорамой имеет пройти. Образы НЕ-человеков — очевидные мифы. А что есть сам Человек — в позитивном смысле? Это — остается иксом. Что ни скажешь о нем — тут же окостеневают в миф и так ослепляет самопознание: что аз есмь на самом деле, в действительности? Причем сами эти понятия: «на самом деле», «в действительности» — тоже клише и мифы, априорные постулаты разума. И только я скажу: суть Человека — Свобода: быть — чем-то, тем-то или вообще таинством, неведалью... — уже все эти «быть», «чем-то», «таинство» — слетелись как мифы ума, его категории.

Остается — что? Описание — без терминов?...

Вот пример — из личного опыта. Сейчас между В. Кожинным и С. Бочаровым дебатруется вопрос: «Стоял ли Гачев на коленях перед Бахтиным?» Сюжет таков: летом 1961 года мы троим, молодые сотрудники Института мировой литературы и друзья, поехали в Саранск к Бахтину — и с того пошло его открытие и вторичное вхождение в культуру. Мы пришли к нему домой, беседовали. И Кожиннов в своих мемуарах рассказывает, что в один момент Гачев в некотором порыве встал на колени перед Бахтиным и попросил: «Научите так жить, как Вы!» Этот мемуар прочел Бочаров, а у него хорошая память, и позвонил мне, у кого память плохая, и я сказал, что не припомню, чтобы так. Тогда Бочаров написал этюд о том, как создаются литературоведческие мифы, и привел этот пример — с формулировкой Кожиннова. В свою очередь Вадим позвонил мне — и мы уточнили, как это было. И вот в последнем номере бахтиноведческого журнала Кожиннов восстанавливает саму картину, что послужила поводом к формуле-мифу «стоял на коленях»:

«Не могу не отозваться на реплику Сергея Бочарова, напечатанную в „Новом литературном обозрении“ № 3 за 1993 год. Он там решил восстановить истину в описании нашего (моего, Бочарова и Гачева) приезда к Бахтину. Это была первая встреча с Бахтиным, после обмена несколькими письмами... Я очень хорошо помню, как все это было. Бахтин сидел за большим таким, старым письменным столом, а мы сели на стулья, поставленные в некотором отдалении. Перед встречей мы боялись, что придется утешать Бахтина. Тут же вдруг очень быстро стало ясно, что эти опасения оказались просто смешны: перед нами, не побоюсь этого слова, такое величие духовное, что впору было подумать о том, как научиться у этого человека его мужеству и стойкости... И Гачев, непосредственный, горячий, никогда не помнящий о каких-то так называемых приличиях (это — моя репутация, миф расхожий обо мне. — Г. Г.), — я очень хорошо помню, что он сделал... Обращаясь к Бахтину со своим проникновенным вопросом („Михаил Михайлович, как жить, чтобы после стольких невзгод остаться таким, как Вы?“), Гачев захотел быть к нему поближе. Он подошел, оперся на стол локтями и в конце концов опустился — потому что неудобно было так стоять, согнувшись, — на колени. (Это

правдоподобно: я часто принимаю такую позу: локтями о стол, коленом одной ноги — о стул, другая — на полу. — Г. Г.) Я готов согласиться, что это можно не называть коленопреклонением в буквальном смысле. Но в то же время я, например, именно так все воспринял. Я продолжал сидеть на стуле, и я видел, как Гачев, в сущности, встал на колени, правда отгороженный от Бахтина столом. (Дано реалистическое, исследовательское даже описание расположения действующих на сцене фигур. А теперь — как это символизируется. — Г. Г.) Бочаров приводит в своей реплике слова самого Гачева о том, что он отнесся к Бахтину в тот момент благоговейно... Когда обычно говорят „встал на колени“, то имеют в виду нечто другое, а тут, в конце концов, движение Гачева можно понять как поиск удобной позы для разговора, хотя вообще-то так не принято разговаривать... Но это было, это было на самом деле. Я думаю, истина находится где-то посередине, между двумя крайними точками зрения. А поскольку Георгий Дмитриевич, по словам Бочарова, говорит, что он действительно (слышите те же мифологемы фактографического разума: „на самом деле“, „действительно“? — Г. Г.) в тот момент испытывал преклонение перед Бахтиным, то по-своему я оказался прав, когда назвал его позу коленопреклоненной...»²

Получается: и да, и нет! — как всегда в рассудочном разложении мифа. (Бахтин сам — миф Культуры уже, и все связанное с ним имеет тенденцию — мифологизироваться. Вот и я дал повод для некоторого «под-мифа». Но «и всюду страсти роковые» — и тут Бочаров, адепт «честного», научного литературоведения, в своей реплике ужучивал Кожина, кто, как еще и публицист, склонен к броским формулам — «дешевым», что эффектно впечатываются в сознание почтеннейшей читательской публики. Так что перед нами налицо и в лицах разыгранны: событие-действие (моя поза перед Бахтиным), его возведение в миф (Кожин) и его научная критика рассудком (Бочаров). — 20.09.95.)

24.XI.94. Вобрался-таки во-свои. Умтро (хороша опечатка: «умтро — и верно: утро = ум, «утро вечера мудренее» — для меня, жаворонка) у окна в Переделкине. Под музыку Вивальди вхожу в Бытие, останавливаю в себе кружение раздра-

жений разных, от этих дней в меня и в память и перед глаза и чувства вошедших, — и занимаю к ним верховную или стороннюю позицию.

А много интересного и умного было за эти два дня сидения на конференции «Миф и культура». Вон чех Мацура про мифологему советскую «Мичуринский сад» остроумно докладывал: то переделка природы и выведение новой породы — советского человека. Сему антипод — Вредитель, Сорняк, кого выводить — как Врага народа. Но главный враг — колорадский жук, вредитель из Америки: тождествен Американскому империализму. И рисовали его карикатуристы в Чехии, Жука сего, — подобным американскому флагу полосатому.

Софронова по этому поводу рассказала, как была в Козлове, где Мичурин, его сад и музей. Сад весь мертв — ничего не вышло из его гибридизаций. Его комната — аскета: железная кровать. Жена ушла. Сухой злобный старичок — садист над Природой живой. Насильник: «мы не можем ждать милостей от природы: взять их — наша задача!» — девиз узурпатора...

Фадеев использовал мифологему Мичуринского яблока — для литературы: социалистический реализм — как мичуринское яблоко: он и яблоко (т. е. реализм), но — «в своем совершенном развитии», в идеале, что есть — романтика. Синтез идеала и действительности. Мечта всякой религии и идеологии. Энтелехия.

Однако удручителен ритуал конференций: зачитывание доклада за докладом и ученическое выслушивание: что подадут — ешь, не предполагая реакции и живости мышления тут, и спора-разговора... Что ж: это мы, сотруднички научные, чтоб оправдать пребывание в Институте, докладываем-отчитываемся: что работали — и вот над чем.

С другой стороны — полезно было и тебе: не ропща, слушать по-пифагорейски — и образовываться, ученически, заглушать свое.

Каждый специалист, именно в силу заглубления в часть знания, обретает в ней особую, даже сакральную мощь. Вон как Л. Н. Виноградова — в тексте «Человек как вместилище демонической души»: «Особый интерес представляет включенная в демонологическую систему категория людей, наделенных сверхъестественными свойствами. Кроме наиболее типичных для этой группы персонажей типа колдунов, знахарей, ведьм,

к таким людям причисляются и пастухи, мельники, кузнецы, гончары, пчеловоды, музыканты („А культурологи?“ — спросил я, цитируя это место. — Г. Г.) и др., обладающие неким сверхзнанием, умением, полученным — как считалось — с помощью духов, нечистой силы, умерших предков»³.

Ну да: в системе разделения труда на каждого специалиста мощь всего Целого перетекает, ибо эту часть многообразия лишь он, таковой, реализует. (Так что вот оно, Гегелево «конкретно-всеобщее»: часть за Целое — в бытовом осуществлении.) Не все все умеют — как в недифференцированном, синкретическом коллективе и сознании, а один за всех что-то лучше умеет, и потому сила Всего на него изливается и в нем и им дышит. Так что «знаток» — воистину «знахарь». Потому и музыкант — «демонической» силы исполнен: в нем «гений» — ему положено, еще по романтической теории, его иметь. Но такова и специалистка по хорватской литературе Ирина Бакушина — по Кранчевичу, поэту-ксендзу, ибо она за всех одна про это знает, сего ВЕДЬ-ма. Ведает-заведует.

Так что среди таких ведьм и колдунов-специалистов-знахарей провел я двое суток в Лабиринте небоскреба Академии, облучаемый силовым полем этого античеловеческого механического существа, в его потрохах и выхлопах его вечного воздуха. Потому и жена ко мне, когда оттуда возвращаюсь, должна с ОБЕРЕГОМ относиться: меры предосторожности принимать, ибо я с шабаша ведьм-культурологинь, да еще отравленный излучением и воздухом искусственным сего Минотавра-небоскреба... Так что я сам — вурдалак. Как и она — ведьма, Сова = ночная птица. Я сплю, а она — где там летает? Так что когда утром встречаемся (а я уж, как Жаворонок, свои песенки солнечные пропел), — должны мы осторожно внимать, чтоб не задеть милого ближнего — и помочь сойти каждому в сей человеческий и дневной мир, на арену и плоскость общей жизни.

В этом — забота и любовь к ближнему.

Собственно — так я и выступал:

— Я так поверну тему: «Миф и Культура! Человек — Не-человек» — а я? Мне-то какой с сего прок и как может в меня войти?

И явил, что все эти демоны и вурдалаки — в нас, а ведьмы, русалки и сильфиды — вот тут сидят и конферируют, на своем шабаше.

Так что простонародный подход, что кругом видит ведьм и колдунов и предпринимает оберег от нечистой силы и болезней, от женщины в менструации (что — раздраженная), — это в сущности есть богатое знание о человеке: в нем многое подозревая и разное. А не плоскостное знание врачей-специалистов...

Но сколь механична склонность современного ума — все делить надвое: «бинарные оппозиции»! Если не человек, то или Бог, чистая сила, или дьявол — нечистая сила. И туда — всех милых русалок и сильфид, ведьм, ведающих избыточно в чем-то... Какая узость и нелепость! Пестроту и многообразие *различий* расталкивают — в противоположности... Моя классификация: по Мужскому и Женскому — великодушнее: не имеет оценочного смысла: что-то величать в Добро, а что-то проклипать — во Зло...

Да, всякий специалист в чем-то — *чайничек*, чем-то чокнутый: свое преимущественно во всем видит, как несколько с общего ума спешший... Но и я тоже «чайник»: во всем вижу или Эрос, или Национальное...

Примечания

¹ Паусий Хилендарски. Славянобългарска история. София, 1946, с. 22.

² Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1994, № 1, с. 108–109.

³ Миф и культура: человек — не-человек. Тезисы конференции. М., 1994, с. 5–6.

Человек — не-человек в искусстве (О границах бытия)

Изображение человека, наряду с изображением мира природы и мира вещей, является постоянным и главным объектом искусства. Возникающий образ обнаруживает со своим прообразом различную семантическую связь. Уровень сближения видимого и сущего зависит от взаимоотношений природы и искусства, мифопоэтического начала и реальности, идеала и действительности, частного и общего, символического и конкретного, личностного и внеличностного, в целом — знака и значения, которые свойственны той или иной культурной эпохе, той или иной художественной системе, тому или иному мастеру.

Воспроизведение конкретной особы — это лишь одна из функций человеческой фигуры в искусстве. В качестве главной ее взял на себя портрет. Лик, личина, личность — различные ипостаси, которые принимал образ человека.

Однако его изображение может вообще не подразумевать собственно человека, выступать как антропоморфизация, служащая одной из форм уподобления — неотъемлемого свойства человеческой психики и мышления. Антропоморфизация относится к архетипическим способам осознания универсума, раскрывает макрокосм через микрокосм.

По образу человека сознание формировало не только мир в целом. В алхимических иллюстрациях в виде человеческих лиц изображались основные элементы, из которых должен был возникнуть философский камень (ртуть, серебро, олово)¹. Антропоморфизации подверглись Космос, боги, демонические силы, мир природы, но также мир вещей (графический цикл Бр. Линке «Камни кричат», где развалины варшавских домов уподоблены человеческим фигурам, простершим к небу руки); однако не исключался обратный переход, как в портретах Дж. Арчимбольдо, фантастически составленных из изображения предметов, цветов, плодов, животных.

Принимать человеческий облик, персонифицироваться могли различные понятия, ценностные категории, их представля-

ли аллегорические фигуры, уже с античности заполнявшие произведения художников. Ренессансный архитектор и теоретик Л. Б. Альберти так пересказывал лукиановское описание картины Апеллеса: она «изображала человека с огромными ушами, а рядом с ним... стояли две женщины... одна называлась Неведением, а другая — Подозрительностью. Со стороны подходила Клевета... на вид очень красивая женщина, но с лица уж очень коварная... Был там и бледный мужчина, некрасивый, весь покрытый грязью, с недобрим выражением лица, которого можно было бы сравнить с человеком, исхудавшим и изнуренным долгими невзгодами... Он вел Клевету и назывался Завистью... спутницы Клеветы... поправляли ее... одежды... одну звали Коварство, а другую — Обманом. За ними шло Раскаяние — женщина, одетая в погребальные одежды, которые она сама на себе рвала, а сзади не следовала девочка, стыдливая и целомудренная, по имени Истина»².

При всем жизнеподобии подобных изображений, само описание которых вдохновило С. Боттичелли и А. Мантенью спустя полторы тысячи лет одного написать полотно «Клевета» (Уффици), а другого сделать рисунок (его будет копировать еще Рембрандт), зритель ранее всегда понимал условную природу аллегорических фигур и не искал в них реального человека. Он воспринимал их не как персоны, а как персонификации.

Если в случае антропоморфизации и персонификации возникает вопрос, изображен ли человек или не-человек (что в одних случаях очевидно, в других — нет), то в портретном жанре существуют иные дилеммы, которые генетически коренятся в различных истоках портрета. Он восходил к греческой идеализирующей и этрусско-римской натуралистической традициям. Греки были далеки от представления характерного облика индивида: они увековечивали, например, не конкретных победителей спортивных игр, а создавали статуи идеального, физически совершенного атлета. Греческая культура дала толчок развитию от общего к частному.

В другом случае развитие шло от частного к общему. Первые индивидуально запечатленные изображения, воспроизводившие умерших, были связаны с внехудожественным фактором — погребальным обрядом: этрусские маски, выглядевшие «как живые», имели магическо-ритуальное предназначение.

Протопортрет служил изоморфной заменой человека, что включало его в контекст мифопоэтических представлений о двойничестве³. Позднее погребальные фаюмские портреты (I—III вв.) будут писаться с живой натуры, что не меняло их функционального смысла — стереть грань живой/мертвой.

В христианском искусстве всеобщее преобладало над конкретным. Оно стремилось удалить из лиц все случайное, бренное, вывести человека за пределы реального времени и пространства, передать совершенство Творения и горнего мира. В то время никто не озадачивался, как действительно выглядела св. Екатерина или св. Елизавета (узнать их помогали атрибуты), а лица святых, по словам Дионисия Ареопагита, были призваны «отразить начальный свет и излучение первобожественности»⁴. «Сверхзадача непортретного портрета состояла не в выявлении сходства, а скорее в снятии его»⁵. Лишь в позднем Средневековье можно найти примеры индивидуализации в посмертных изображениях, при этом трудно судить о степени реального сходства, как в надгробье Казимежа Ягеллончика в кафедральном соборе на Вавеле⁶.

В целом к индивидуальному изображению христианство отнеслось с сакральным почитанием — права на нерукотворный лик, некий «автопортрет» (если так можно назвать отпечаток на плате Вероники) оно удостоило лишь своего основателя — Иисуса (характерно, что в древнерусском искусстве разработка жанра портрета началась с различных вариаций на тему Спаса Нерукотворного⁷). Другой «портретированной» особой стала Мария, правда, для этого потребовался особый художник — святой Лука.

При переходе к Ренессансу круг святых и иерархов, практически единственных до сих пор персонажей живописи, имевших личные имена, пополняется. Изображения различных конкретных людей, в том числе автопортреты художников, появляются как безымянно, под видом святых (правда, современники, подобно Вазари, сообщают для потомков, кто послужил прототипом), так и в собственном, хотя еще недостаточно индивидуализированном облике, в качестве донаторов. Более крупным планом они выступают на боковых крыльях триптихов, обрамляя фигуры Богоматери или святых. Затем средняя часть триптихов исчезает, остаются профильные изображения, кото-

рые поворачиваются в 3/4, а позднее — в фас. Реальный индивидуализированный человек утверждается в искусстве, хотя иконография его изображения могла восходить к мифу (часто этому служили образы Дианы, Флоры и т. п.).

Требование «жизнеподобия» Ренессанс сделал одним из главных эстетических принципов. Вазари, хваля картины, неизменно подчеркивал, что они как живые. Портретный жанр сложился в эпоху кватроченто именно на основе стремления к выявлению индивидуальных свойств, к познанию личности и к самопознанию, к узнаванию не идеи, а человека.

В сходном направлении шло и древнерусское искусство. В 1551 г. Стоглавый собор узаконил писание в иконах царей, князей, народа. Первым прижизненно портретированным монархом стал Иван Грозный. В XVII в. русские мастера будут «не знамения ради и чудес... персони святых или прочих человек писати... но истинно ради образа и вечного их воспомина-ния» (И. Владимиров, 1660-е гг.)⁸. Эту тенденцию продолжит искусство первой половины XVIII в., вступив на путь Нового времени. К. Б. Растрелли брал на себя обязательство «работать в службе царского величества в кумироделании всяких фигур... которые подобны живым людям»⁹.

Это была постоянно актуализирующаяся утопическая мечта делать «супротив природы точь-в-точь», если процитировать еще один русский источник¹⁰, живо-писать. Однако лишь пигмалионовской Галатее при помощи Афродиты удалось перейти рубеж живой/мертвый, вещь/человек, что в принципе искусству недоступно. Оно не может также преодолеть границу, отделяющую жизненное и художественное пространства, природу и культуру, всегда оставаясь в сфере культуры, а не действительности. Это не зависит от того, как разные эпохи понимали проблему пограничья, — классицизм подчеркивал грань между искусством и действительностью, романтики желали ее стереть, перенести искусство в жизнь, реалисты-натуралисты хотели перенести жизнь в искусство. Однако граница между ними всегда сохранялась. Портрет, как и искусство в целом, в принципе не может останавливаться на фиксации мира и человека такими, каковы они суть, даже если это провозглашается. Искусство творит свою, новую реальность, о чем свидетельствует не только опыт XX в., но и долгие поиски искусством прошлого образца, идеала.

Идеализация, служившая выражением разного рода иерархии, на высшем уровне была связана с оппозицией Бог/человек. Греческая культура, в которой боги выступали человекоподобными, активно эксплуатировала метаморфозу человеческих и божественных образов, сделав переход человек/не-человек легким, а порой незаметным. Человек мог быть как награжден свойствами Бога, соответственно бессмертием, так и лишен их. В греческом искусстве отличить изображения богов или смертных можно прежде всего по атрибутам, в числе которых рост. Хотя греки выводили пропорции архитектуры из человеческих, однако ее масштабы были рассчитаны на сверхчеловеческие. Как признак идеализации увеличенные масштабы, свойственные древним культурам, сохранялись еще в Средневековье, чтобы дистанцировать человека от Бога. Лишь Ренессанс уравнивал их пропорции.

Христианство признало человека богоподобным, он несет в себе высший образец. Это не изоморфизм, присущий людям и богам в античности, а соединение Бога и человека в одном лице. Блестящее выражение этой идеи — Автопортрет А. Дюрера (1500. Мюнхен, Старая пинакотeka), в котором художник иконографически представил себя как Спасителя мира (*Salvator mundi*). Композиция портрета построена на магических фигурах (круг, квадрат, треугольник), она чисто фронтальна, что являлось принадлежностью иконы и было освоено портретным искусством к началу XVI в. Сходство с ней усиливают нейтральный фон и золотые, как нимб, волосы.

Протестантизм, активным приверженцем которого был Дюрер, особо подчеркивает в Богочеловеке, Христе, человеческое начало, а конкретного человека трактует как центр религиозно-духовной активности (в отличие от католицизма, видящего такой центр в церкви). В результате в Автопортрете как бы воссоздается Бог в человеке, а человек — в Боге; он насыщается многообразной метафизической семантикой, выходит далеко за рамки показа конкретной особы, обретает аллегорическо-символический, мистически-визионерский смысл, раскрывая представление о художнике как «втором Боге» (Альберти).

Отношения идеального и реального в искусстве по-разному проявлялись в изображении лица и тела. Они могли жить самостоятельной жизнью (не случайно мы можем восхищаться

античными скульптурами с утраченными головами). Индивидуализировалось прежде всего лицо, в котором, согласно мифопоэтической традиции, видели зеркало души. Поэтому Александр Македонский мог получить портретный лик, но тело идеального атлета, а к идеальной статуе Октавиана Августа, отбив голову, прикрепляли портреты позднейших императоров.

Греки компоновали прекрасное тело из собранных прекрасных частей. Средневековые порой натуралистически, остро характерно показывало его особенности, однако это были изображения определенного типа тела, подвергнутого аскезе или казни — как в случае Иоанна Крестителя и Христа. Могло это быть и задрапированное, S-образно изогнутое тело так называемых прекрасных Мадонн.

Ренессанс заинтересуется эстетически совершенным, а не индивидуальным телом (как живым, так и мертвым). XVII век придаст изображению тела типовое разнообразие: барочную экспрессию или классицистическое спокойствие. В рамках нормативной эстетики, где художественное и жизненное пространство резко отделялось, тело и лицо могли выступать с различной мерой условности: лицо — воспроизводить реальную особу, а тело — служить аллегорией, эмблемой¹¹. Поздний пример этого — полотно Л. Каравакка, представившего Елизавету Петровну с портретным лицом и мифологизированно-идеализированным обнаженным телом богини (1750. ГРМ). Однако люди XVIII в. уже не могли со всей серьезностью играть в миф и, по свидетельству современников, занавешивали изображение¹². Поэтому Г. Х. Гроот, копируя портрет, счел необходимым усилить мифологическое начало и, чтобы сблизить образ царицы с образом Флоры, дал ей в руки вместо медальона Петра I, как в оригинале, букет цветов. Соединение идеального тела с портретной головой еще в XIX в. можно было найти у Кановы в статуе Наполеона. Однако пример тела-портрета принес уже XVIII в. (Ж. Б. Пигаль. Статуя Вольтера. 1776. Лувр). В XIX в. появится родеоновский обнаженный Бальзак.

В отличие от тела лицо реже принимало мифологизированный облик; один из предельных таких примеров — Автопортрет М. де Караваджо в виде головы Голиафа («Давид с головой Голиафа». 1605–1606. Рим. Галерея Боргезе). Оно прежде всего идеализировалось. Реальные наблюдения нужны тем, пола-

гал Дюрер, «кому надо изобразить человека со сходством», «скорее для достижения различия, нежели для создания прекрасного»¹³, а именно это долгие века считалось целью искусства, чему как бы в принципе противоречил жанр портрета. Очевидно, это было одной из причин, по которым в классицистической системе он считался низшим видом искусства.

Эллинская идеализация образа человека сделала возможным возникновение вымышленного портрета (изображение Гомера), что, казалось бы, противоречит самой сущности портретного искусства. Такой портрет выполнял мемориальную функцию и получил особое развитие в годы становления исторического сознания Нового времени, когда создавались целые галереи вымышленных портретов предков, правителей.

Индивидуализация отступала на второй план и в иконографически устойчивых портретах-типах, подобных конному, восходящих к изображению св. Георгия. Если в вымышленном портрете домысливались черты лица, то здесь домысливался тип человека, он был задан господствовавшим представлением об идеальном типе личности. При этом независимо от присутствия индивидуальных черт происходило абстрагирование образа портретируемого: он мог предстать богом Марсом, Марком Аврелием, а в ярмарочной фотографии, где голова вставлялась в соответствующую декорацию, — Чапаевым или Буденным. Правда, в отличие от барочного театра, здесь игра шла в открытую.

В качестве иконографического типа мог быть использован и портрет Данте (Э. Делакруа. Портрет Ф. Шопена. 1838. Лувр), позднее фотографические портреты¹⁴. Это своего рода цитирование, рассчитанное на эрудицию зрителя, уводило в легенду, сформированную культурной традицией, ослабляло значение собственно натуры, но помогало включить образ в соответствующую конвенцию, подчеркнуть в нем черты храброго воина, мудрого правителя или творца.

Мифологизирующие одежды и реквизиты, используемые в портрете, связывали человека с вечностью, выводили его за пределы своей реальности. В результате мифологизировалась сама суть образа. Однако подобный костюм выступил и одной из форм внешней идеализации. В XVIII в. он стал выражением изящного кокетства — эпоха философов мало верила в мифы.

Еще в начале XIX в., по словам мемуаристки, «никто не хотел быть представленным в собственном облике»¹⁵. Антикизированные одежды стали достоянием женской моды. Мужчины ограничились прическами, например *à la Titus*. Мифологизация образов превратилась в поверхностную стилизацию, что не лишало их очарования.

Романтики вернули мифу серьезность и выступили создателями мифов национальных, исторических. Доносили они их и при помощи аллегорических фигур, нашедших место также в романтической литературе¹⁶. Романтики не рядили модели в античные одежды, а облачали в национальное платье и помещали в национальный пейзаж (Ф. О. Рунге. «Большое утро». 1809. Гамбург. Кунстхалле; А. Венецианов. На пашне. Весна. Перв. пол. 1820-х гг. ГТГ). Аллегорические фигуры в произведениях романтиков оказались способны воплотить «ужас истории» — таков атлет, засыпанный землей, в рисунке Ф. О. Рунге «Падение Отечества» (1809. Гамбург. Кунстхалле), который символизирует трагические для Германии события наполеоновского времени. Аллегии могли быть наполнены также оптимизмом (Э. Делакруа. Свобода на баррикадах. 1830. Лувр).

Романтизм не выразил себя ярко в портрете. Художники хотели запечатлеть не внешность модели, даже пусть как воплощение души, а прежде всего свое отношение к ней. Они сочли проблему сходства интересной лишь для родственников портретируемого (Г. Гейне). Внехудожественной ее признает в дальнейшем и история искусства¹⁷.

Во второй половине XIX в. портрет в полной мере выступил носителем личностной характеристики. Человек явился в его индивидуальной неповторимости (И. Е. Репин. Портрет М. П. Мусоргского. 1881. ГТГ). Но это и тогда не осталось единственной целью портрета. «Прежде чем мне пришла мысль запечатлеть черты, к которым я был так привязан, — вспоминал К. Мане о его работе над портретом только что умершей жены, — мой естественный автоматизм прореагировал на удары цвета»¹⁸. Э. Мане потребовалось дополнить уже законченный Портрет Дюре (1868. Париж. Пти Пале) введением натюрморта, чтобы быть удовлетворенным созданным образом¹⁹. Сама живописная материя как бы выступала носительницей личностной характеристики. Прежде всего «удары цвета» интересовали и

Ван Гога в его поздних автопортретах, через цвет раскрывавших состояние духа. Для его передачи не всегда нужно было даже изображать себя. Не случайно Э. Панофский назвал гравюру Дюрера «Меланхолия» его «духовным автопортретом». В принципе каждое большое произведение является неким автопортретом художника, его субститутотом, свидетельствуя о его присутствии, обеспечивая его бессмертие. От первобытной магии, основанной на дословном живоподобии изображения, искусство далеко отходит, утверждая свою способность творить новые мифы, не прибегая к нему.

Раз созданный портрет начинает жить своей жизнью. Он включается в быт, в ритуал, может подвергнуться магическим действиям при лечении, заговоре. Он может подменять человека в различных ситуациях, например при обручении, что особенно практиковалось при королевских браках. Как не лишенная магической, хотя и забытой подосновы, может рассматриваться долго сохранявшаяся казнь через портрет, *in effigies*, имевшая место, в частности, в 1794 г. в Варшаве, когда рядом с реальными людьми были повешены портреты отсутствовавших инициаторов Тарговицы, что запечатлено в рисунке Ж. П. Норблена (Национальный музей в Варшаве).

Изображение человека, вышедшее из мифопоэтической традиции, могло возвращаться в миф. В художественных метафорах оно наделялось свойством оживить человека или вызвать его тень. Как сказано у Пушкина о царскосельских памятниках: «Сядутся призраки героев // У посвященных им столпов». Ранее Альберти так определил эту способность искусства: живопись «заставляет отсутствующих казаться присутствующими», а «мертвых казаться живыми по прошествии многих веков»²⁰.

Однако могли «оживать» и сами созданные искусством образы. В пушкинском мифе «губительной статуи» (названном так Р. Якобсоном) Командор и Медный всадник приходят в движение благодаря внутренней энергии, они обретают особую, выходящую из-под управления силу²¹. Такое «ожившее» изображение человека именно как не-человек наделялось разрушительными свойствами (портрет ростовщика в гоголевской повести «Портрет»). Однако оно могло временно взять на себя и защитную функцию (уайльдовский «Портрет Дориана Грея»).

Литература запечатлела процесс превращения человека в статую, переход от живого к мертвому: А. Мицкевич в отрывке III части Дзядов так описывал Медного всадника, уловив реально заложенное скульптором движение: «Царь Петр коня не укротил уздой /...скакун.../ Топча людей, Сметает все.../ Одним прыжком на край скалы взлетел, / Вот-вот он рухнет вниз и разобьется. / Но век прошел — стоит он, как стоял» (перевод В. Левика).

А. Ахматова описала еще одно изменение, которое может произойти с человеческим изображением:

Когда человек умирает,
Изменяются его портреты.
По-другому глаза глядят, и губы
Улыбаются другой улыбкой.
Я заметила это, вернувшись
С похорон одного поэта.
И с тех пор проверяла часто,
И моя догадка подтвердилась.

(«Из шести книг». 1940)²²

При всех трансформациях, которые претерпевало изображение человека, заключенное в произведении искусства, оно (в отличие от бальзаковской шагреновой кожи, но подобно рукописям, которые не горят) не могло исчезнуть. Показательно изменение Гоголем концовки во второй редакции его повести — портрет ростовщика не растворяется на полотне, а его крадут. Белинский не понял ее мифологической основы, полагая, что следовало изложить судьбу художника «на почве ежедневной действительности», тогда «не нужно было бы приплетать тут страшного портрета».

Изображение человека, которое может и не являться собственно его изображением, в мировой культуре постоянно выступает связующим звеном реального и трансцендентного мира, земли и Космоса, материи и духа, жизни и истории, мифа и реальности, действительности и идеала. Многоплановая роль портрета была маркирована уже у его истоков многозначностью латинского слова «портрет», *effigies*, которое означало и образ, портрет, изображение; и куклу; и подобие, отражение, описание; и образец, идеал; и призрак, тень умершего. Все эти значения, по-разному выступая в отдельные эпохи, проявились в дальнейшем развитии портрета.

Полифункциональность изображения человека в произведениях искусства свидетельствует о желании не только запечатлеть его присутствие в этом мире, но и преодолеть духовно-физические, пространственно-временные границы земного существования, говорит об осознанном или подсознательном стремлении индивида выйти за пределы собственного бытия.

Примечания

¹ Репрод.: *E. Chojecka. Obraz natury «drugiego obiegu» — wizja alchemiczna / Sztuka a natura. Katowice, 1991, s. 84.* См также: *L. Barkan. Nature's Work of Art. The Human Body as Image of the Word. New Haven and London, 1975.*

² Мастера искусства об искусстве. М., 1966, т. 2, с. 49.

³ *В. Н. Топоров. Тезисы к предыстории «портрета» как особого класса текстов / Исследования по структуре текста. М., 1978, с. 283–285.*

⁴ Цит. по: *И. Е. Данилова. Искусство Средних веков и Возрождения. М., 1984, с. 210.*

⁵ Там же, с. 204.

⁶ *М. Я. Либман. Очерки немецкого искусства позднего средневековья и эпохи Возрождения. М., 1991, с. 67.*

⁷ *Е. С. Овчинникова. Портрет в русском искусстве XVII в. М., 1955, с. 207.*

⁸ Цит. по: там же, с. 20.

⁹ Цит. по: *Г. Лебедев. Русская живопись первой половины XVIII в. Л.; М., 1938, с. 35.*

¹⁰ Цит. по: там же, с. 36.

¹¹ *Ю. М. Лотман. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века / Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973, с. 43.*

¹² *Г. Лебедев. Указ. соч., М., 1938, с. 46.*

¹³ Мастера искусства об искусстве. Т. 2, с. 338–339.

¹⁴ *Portrait in disguise. National portrait gallery. London, 1994.*

¹⁵ Цит. по: *A. Ryszkiewicz. Polski portret zbiorowy. Wrocław etc., 1961, s. 122.*

¹⁶ *Л. А. Софронова. Польская романтическая драма. М., 1992, с. 186.*

¹⁷ *W. Waetzoldt. Die Kunst des Porträts. Leipzig, 1908, S. 116; M. Wallis. Autoportret. Warszawa, 1964, s. 113–116.*

¹⁸ Цит. по: *J. Guze. Twarze z portretów. Warszawa, 1974, s. 26.*

¹⁹ *Н. Н. Калинина.* Французский портрет XIX в. М., 1985, с. 152–153.

²⁰ *Мастера искусства об искусстве.* Т. 2, с. 33.

²¹ *Р. Якобсон.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Работы по поэтике. М., 1987.

²² Благодарю Н. А. Богаеву, обратившую мое внимание на это стихотворение.

«Открытость» человека в культуре переходных периодов

Под «открытостью» культуры обычно подразумевают свободные и плодотворные контакты с культурами других стран и народов. Именно в таком ключе разрабатывал это понятие известный отечественный культуролог Б. И. Краснобаев относительно «новой русской культуры» XVIII века, выделяя «открытость» как основную черту ее. Заостряя внимание на переводе иностранных книг, возрастании торгового обмена, усилении общения русских с иностранцами, ученый совершенно справедливо пришел к выводу, что результатом «открытости» культуры стало расширение «представлений русского человека о мире — о жизни, природных особенностях, научных, воинских и других явлениях культуры различных народов»; что «открытость» благотворно повлияла на русскую культуру Нового времени¹. Это широкое, ставшее уже классическим толкование «открытости»² прекрасно отражает процессы, шедшие в русской культуре при ее переходе от Средневековья к Новому времени. Действительно, русскую средневековую культуру можно назвать «замкнутой», изолированной от других культур. Эта замкнутость выросла из православной нетерпимости к иноверцам, к неправославным, прежде всего католикам, а затем уже к «поганым» — т. е. представителям других вероисповеданий. Своеобразный «железный занавес» православия отделил Русь от Западной Европы, Азии, Востока в целом. Идея «Москвы — третьего Рима» укрепила этот «занавес», оставив в нем «окна» лишь для Византии и православных славянских народов Балкан.

Замыкаясь на идеях «неопоганенной» в 1453 г. турками Византии и Древней Руси, средневековая культура ориентировалась на «старину», «традицию», «чин»³, обрекая себя на статичность и замкнутость. Призраки «повреждения веры», боязнь «стратить веру» возникали каждый раз, когда русский человек вступал в те или иные контакты с иноверцами.

Переходный период нарушил замкнутость русской культуры на всех уровнях, начиная с государственного и кончая индивидуальным. Сначала осторожно, с оговорками и тщательным мытьем рук после общения с «нечистыми», русские люди вошли в контакт с иноземными инженерами, врачами, часовщиками, военными. При Алексее Михайловиче «открытым» стал царский двор, придворная среда; при Петре I открытость распространилась на всю культурную систему. «Открытость» прослеживается как в пространстве (по отношению к современным культурам «века Просвещения»), так и во времени (по отношению к культурам давно прошедших периодов, например к культуре античности). Можно говорить об «открытости» городов Нового времени, «открытости» стилиевой и жанровой систем, «открытости» личности, наконец.

Однако есть и другое, более узкое толкование «открытости» культуры переходного периода, вырастающее из специфики именно п е р е х о д н о с т и. Понимание открытости человека в данном контексте вытекает из того положения, в котором оказывается человек в период ломки старой системы ценностей и формирования новой. Оно тяготеет к сравнению «открытости» с «незащищенностью», вызванной разрушением границ между человеком и не-человеком, посюсторонним и потусторонним мирами. В периоды стабильности система культурных ориентиров и ценностей ограждает, защищает человека, придавая ему чувство стабильности и уверенности. Люди знают ответы на все важнейшие вопросы бытия, прежде всего на вопрос «что такое человек»; они знают, где проходят границы между человеком и не-человеком, как следует предохраняться от контактов с потусторонними силами либо как войти в этот контакт и как выйти из него. Четкие маркированные границы человеческого поведения во всех возможных ситуациях создают своеобразную защитную «ауру» вокруг человека. Когда же начинается ломка системы ценностей, вызываемая переходом культуры от одной фазы своего развития к другой, то границы эти разрушаются и человек оказывается перед открытыми вопросами, на которые ему надо искать ответы. Перед ним встает проблема выбора — выбора новых ориентиров в открытом культурном пространстве, выбора пути. Складывание новой системы ценностей идет путем проб и ошибок; движение к новым решени-

ям идет по всем направлениям как сознательного, так и подсознательного, как позитивного, так и негативного в человеке.

«Открытость» как незавершенность, недосказанность и неопределенность касается всех явлений культуры переходных периодов. Но самое главное, что в первую очередь она касается проблемы человека, так как существовавший ранее ответ на вопрос «что есть человек» оказывается нерешенным...

Культура выстраивается вокруг проблемы человека как осевой. Новый виток в разрешении этой проблемы разрывает прежние границы познания мира, оставляя их на какое-то время разомкнутыми. «Открытый» человек испытывает свои предельные возможности во всем: отсюда переходные периоды богаты самозванцами, пророками, авантюристами разных толков, «ангелами» и монстрами. Наличествуя всегда, их число резко возрастает в периоды кризиса старой и зарождения новой культуры. «Открытый» человек непредсказуем. Он находится в постоянном динамичном поиске себя самого, новых ценностей и целей, еще не до конца ясных и понятых им. Бросаясь из крайности в крайность, он ищет новые точки опоры, которые позволят ему принять определенное направление движения к определенной цели, к новому идеалу.

В переходной культуре критерии оценок человека и мира столь же нечетки и противоречивы, как и сама эпоха. Если в средневековой русской культуре сущность человека, выраженная через понятие «естество», считалась безусловно позитивной, поскольку мыслилась заложенной в человека Богом и априорно не могла быть негативной, то в переходный период к Новому времени оценка «естества» меняется кардинально: теперь сущность человеческой природы объявляется «злой», которую следует преодолевать и обрабатывать «наукой», «удобрением разума» и т. п. О злой природе человека пишет Антиох Кантемир в своих сатирах:

...всем всякого рода

Людям, давши тело то ж, в нем дух, природа —

Она ли им разные наделила страсти,

Которые одолеть уже не в их власти

Иль другой ключ тому ручью искать нужно? ⁴

Кантемир сравнивает человека с диковинным зверем, в котором «крайня глупость, крайня свирепость» и «все без поряд-

ку», «в воле его и нравах ни складу, ни меры». В ранний период своего творчества поэт считал, что преодолеть злую природу человека нельзя: люди «злобны сердцем», «злой нрав управляет, как уздой, волю людей», «не довольны ж злобны быть и таким являться, злость под добродетели видом скрыть тщатся», «редко бо злонравие в людях найдешь без пары одно» и др.⁵ Но десять лет спустя он приходит к другому выводу — хотя человек и зол от природы, но:

Каково б с природы рук сердца нам ни пало,
Есть, есть время некое, в коем злу немало
Склонность уйдем, буде всю истребить не можем⁶.

Поэт-философ призывает использовать это «некое время», время детства, для исправления человеческой природы, ее облагораживания.

Указы петровского времени содержали указания на необходимость исправления «злой природы» человека образованием, наукой. Человек, не познавший науки, «не весть как он есть человек»⁷. Феофан Прокопович написал специальное богословское сочинение, рассматривающее вопрос о «повреждении» человека после грехопадения — «Богословское учение о состоянии неповрежденного человека, или О том, каков был Адам в Раю»⁸.

Переосмыслению подверглись все качественные характеристики человека, соотношение «внутреннего» и «внешнего» в нем, вопрос о его свободной воле — «самовластии», о зарождении и складывании личности — индивидуального «нрава»-характера и т. д. Все в человеке подвергалось сомнению, проверке разумом и «наукой». Шла бурная переоценка ценностей, и в ее процессе человек то взлетал духом до небесных высот, преодолевая преграды уходящего мировоззрения, то заглядывал в самую темную глубину своего «я». Человек переходного времени смело вступает в контакт с темными потусторонними силами, особенно дьяволом, причем он сам ищет контакт, а не попадает в расставленные сети, как это бывало в Средневековье. Судебные расследования донесли до нас свидетельства о сделках с дьяволом, скрепленных кровью. Свою душу «продавали» дьяволу реальные люди начала XVIII столетия в обмен на богатство или любовь женщины⁹. Литературная демонология этого времени также богата примерами разнообразных свя-

зей с нечистой силой. Инициатива, как правило, в руках человека. Если в средневековой культуре дьявол стремился использовать людей в своей борьбе с Богом, то теперь человек пытается использовать дьявольскую силу и возможности для своих целей и нужд. Легкость, с которой живые люди и персонажи художественных произведений входят в общение с демоническими силами, вызывается стертостью границ добра и зла, света и тьмы.

В «Повести о Савве Грудцыне» дьявол присутствует в двух вариантах. Один раз он появляется в своем средневековом ампула «супостата», когда «ненавидя же добра... уязвляет жену его (Бажена Второго. — Л. Ч.) на юношу онаго Савву к скверному смешению блуда», и так как «блудно весть бо женское естество», юноша оказывается в сетях дьявола, раскинутых через женскую природу. Однако во второй раз герой сам устремляется на поиск дьявола, обещает служить ему в обмен на любовь: «И, помыслив такую злую мысль во уме своем, глаголя: „Егда бы кто от человек или с а м д и а в о л (разрядка наша. — Л. Ч.) сотворил бы сие, еже бы паки совокупитися з женою оною, аз бы послужил диаволу“»¹⁰. Автор «Повести о Савве Грудцыне», с одной стороны, по-средневековому возмущается происками дьявола — «супостат диавол... непрестанно рыщет и ищет человеческия погибели», — но, с другой стороны, уже по-новому увлеченно и по-купечески скрупулезно описывает сделку дьявола и Саввы, перечисляет богатства и красоты дьявольского царства, с восхищением характеризует чудесные перелеты беса и Саввы из города в город, переход вод Днепра «аки посуху», пребывание невидимыми в военном лагере поляков. И хотя Повесть заканчивается традиционным покаянием и уходом в монастырь, демонологический аспект ее отражает в полной мере «открытость» человека переходной эпохи.

Феномен «открытости» человека сказывается и в поисках своего «я» в области сверхчеловеческого. Самоощущение себя не простым смертным человеком, а пророком было столь явным у протопопа Аввакума, что современники упрекали его: «Какой Библии пророк?!»¹¹ Да и сам Аввакум оставил описание своих ощущений, хорошо известных в научной литературе, в котором он «видит» себя поднимающимся над землей и разрастающимся до необъятных размеров, обнимающим собой

всю землю. Это безусловно харизматическое самоощущение дополняется описанием «чудес», совершенных Аввакумом, косвенными и прямыми указаниями на пророческий «статус» протопопа. Аввакум в своем «Житии» описывает сцены неоднократного изгнания бесов, например из своего брата Евфимия, московского стрельца Кириллушки, «бешанных» Филиппа и Федора, двух Василиев, молодой вдовы, из девицы Анны и других¹². Кроме изгнания бесов, Аввакум совершает малые и большие чудеса, исцеляет больных, спасает от голода окружающих его людей и т. п. Самое же главное, что он вкладывает в уста других людей, да и прямо именуется себя «пророком»: описывая случай, когда пища попала ему в дыхательное горло и он едва не задохнулся, он указывает, что его малолетняя дочь «пророка (то есть его, Аввакума. — Л. Ч.) от смерти избавила», «яко древняя Июдифь... или яко Есвирь». Это избавление от смерти описано в свойственной Аввакуму реалистической манере, он подчеркивает, что Бог двигал несмышленной девочкой, прыгнувшей на грудь задыхающегося отца и тем самым спасшей его — «промысел божий робенка наставил пророка (разрядка наша. — Л. Ч.) от смерти избавити»¹³. Эта спокойно-повествовательная интонация, в которой слово «пророк» проходит как собой разумеющееся, не акцентированное каким-либо доказательством, говорит за себя: Аввакум привычно называет себя «пророком», что не является новостью ни для него, ни для читателей его «Жития».

Переходный период — это время появления христианских сект, в которых фигурировали «вочеловеченные» Христос, Дева Мария, апостолы. Исследователи истории сектанства в России приводят неопровержимый материал, доказывающий наличие особого сверхчеловеческого самоосознания у «капитоновцев», «хлыстов» и др.¹⁴

«Открытостью» человека объясняется, на наш взгляд, и возрастание языческих реминисценций в русской культуре второй половины XVII — первой половины XVIII в., определяемое Ю. М. Лотманом и Б. А. Успенским как проявление «дуальной модели» русской культуры. Поворот к славянскому язычеству вызывался тем, что язычество как область негативного и запретного в христианском сознании оказалось в переходный период лишенным границ и четких акцентов пространством, ку-

да и обратил свои стопы «открытый» человек. Резко возросло число «гусельников» и «скоморохов», массы людей были захвачены «бесовскими плясаниями и играциями», участием в языческих празднествах и обрядах. По наблюдениям специалистов, усиление борьбы русской церкви против скоморохов и языческих проявлений во всех сферах русской жизни было вызвано именно резким увеличением числа активных и пассивных «язычников»¹⁵. Заговоры, сглазы, приворотные речи, волхования и «чарования» — все это приобретает в переходный период невиданную ранее силу и масштабы распространения. Широко известны факты, доказывающие приверженность «тишайшего» Алексея Михайловича одновременно к христианским молитвам и обрядам и вере в «баб шепчущих», колдунов, ведьм и другую нечистую силу¹⁶. Когда происходило разрушение границы, отделявшей в сознании людей христианскую силу от силы языческой? Сдерживаемые «истинным» знанием Средневековья о человеке, его пределах и возможностях, люди переходного времени, сломав старые границы, возвращаются к языческим идеям, пытаясь в них нащупать новые пределы своих возможностей.

Несколько иной характер отношения к античному язычеству, несомненно возросший интерес к «поганским» богам, к «внешним лжам» Гомера и Эзопа, Аристотеля и Цицерона, к древнегреческой мифологии и т. д. лежит в иной плоскости — не религиозных исканий, а чисто литературных, изобразительных, философских. Выделение сферы научного знания (сначала в виде «семи свободных художеств», а затем в виде опытной, проверяемой разумом «науки») расширяло круг поиска новых ориентиров и ценностных установок человека, идущего в Новое время. По подсчетам Б. В. Сапунова, в библиотеках частных владельцев, монастырей и церквей (чьи описи в количестве 93 сохранились до наших дней) обреталось 25 книг Аристотеля, 10 книг «Одиссеи» Гомера, 7 «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха, по 5 книг Гесиода и Демосфена, по 3 — Геродота, Софокла и Иосифа Флавия, по 2 — Страбона, Цицерона, Эзопа, Гиппократ и по одному экземпляру книг Платона, Фукидида, Эсхила, Пифагора и других античных авторов¹⁷. В начале XVIII века античная литература мощным потоком устремилась в Россию, осуществляя, по словам Д. С. Лихачева, «перевод

мышления русских людей в европейскую мифологическую и эмблематическую систему»¹⁸. Переводчики античных произведений призывали читателей «здро́во рассужда́ть», а не «веритъ», «ибо читаем книги сии не для верования», а для ведения делов их (древних народов. — Л. Ч.)»¹⁹. Одни доказывали, что сравнения Петра Великого с античными богами не есть попытки «приписывать образу царя почтение как Богу», но лишь стремление прославить заслуги последнего «приравнением удививших древний мир кавалерам»²⁰. Другие писали, что «честное любопытство» побуждает их искать ответ на вопрос, «откуда язычницы производят начало суетнаго своего многобожия» и что можно извлечь пользу и «обратить себе к созиданию» знание «неудобовверуемых басен» античного мира²¹. Таким образом была снята преграда, не позволявшая русской культуре вступать в «диалог» с античностью, и последняя была оценена как эпоха богов, героев и гигантов, достойных восхищения и подражания.

Поиск новых опорных точек сопровождался некими уникальными «опытами», прослеживаемыми только в переходные периоды. Среди них, к примеру, внежанровые и внестилевые произведения в литературе и искусстве. Житие протопопа Аввакума выпадает из жанра жития уже потому хотя бы, что жития святых не пишутся ими самими. «Житие» Иулиании Осоргиной, созданное ее сыном, не соответствует своему названию, поскольку речь в нем идет о мирской жизни рядовой гражданки. Нарушения средневековой жанровой структуры сменяются появлением неизвестных ранее новых жанров: конклюдии, представлявшие собой гравюры с текстовыми и символическими изобразительными тезисами либо учебного диспута, либо панегирика отдельным лицам; триумфальные арки («врата»), оформляемые в «античном» духе; наконец, драма и лирическая поэзия. Конечно, появление новых жанров требует отдельного глубокого анализа. Здесь же важно подчеркнуть само возникновение их в «открытой» культуре, ту стимулирующую роль, которую играет открытость человека в культурном движении вперед к новому.

Область поисков нового столь же неограниченна, как в пространстве, так и во времени. Русская культура устремляется к запрещенным ранее культурам европейских стран, «поганных латы-

нян», «люторов» и «кальвинов»; с другой стороны, осваивается культурное пространство Востока²². Поиск во времени уводит в глубочайшую древность, где античность становится новым опорным пунктом. Все «новое» приобретает самоценность благодаря исключительно своей «новизне», неизведанности, незнаемости, а возможно, и «запрещенности» ранее в русской культуре Средневековья. Жажда новизны проявляется в большей части русского общества, в то время как в другой части его зреет страх перед новизной, перерастающий в ненависть.

«Захваченное» в переходный период благодаря «открытости» человека «внутреннее» (в сознании человека) и «внешнее» (в культуре) пространство после обретения новых опорных основ начинает корректироваться и постепенно сужаться. Так, в переходный период от Средневековья к Новому времени обретенная опора в решении проблемы человека — Разум — скоординировал все остальные сферы человеческого бытия, сконцентрировав их вокруг себя, создав новую систему ценностей. Разум сделал человека личностью, самоценной и самодостаточной единицей со своим индивидуальным «нравом» — характером и новой социальной ролью — «сына Отечества», «гражданина»²³. В процессе «открытия» личности постепенно «закрывалась» граница, отделяющая человека от не-человека, кончалась незавершенность и незащищенность человека, формировались новые ценности и критерии их оценки.

Продвижение человечества в открытое пространство мира и Космоса, согласно основателю «новой философской антропологии» философу Максу Шелеру, и есть движение культуры, представленное им как путь от одних опорных идей о человеке к другим, уводящим человека все дальше вовне и все глубже внутрь к себе самому, к познанию своей сущности²⁴. Переходные периоды, с философско-антропологической точки зрения, — это мощные прорывы в постижении человеком себя и мира, прорывы, завершающиеся некоторым «откатом», возвратом на более-менее устойчивую и знакомую «почву» понимания и решения проблемы человека. Отсюда открытия и достижения переходных культур намного опережают средний уровень культуры следующего за ними периода, хотя и являются как бы только началом нового культурного этапа.

Примечания

- ¹ *Б. И. Краснобаев.* Русская культура второй половины XVII — начала XIX в. МГУ, 1983, с. 66.
- ² См.: *К. Поппер.* Открытое общество и его враги. Пер. с англ. М., 1994.
- ³ Подробнее см.: *Л. А. Черная.* О понятии «чин» в русской культуре XVII в. // ТОДРЛ. Г. 46. СПб., 1994, с. 343–356.
- ⁴ *А. Кантемир.* Собрание стихотворений. Л., 1956, с. 89.
- ⁵ Там же, с. 121, 125, 130.
- ⁶ Там же, с. 158–159.
- ⁷ ПСЗ. СПб., 1830, т. 2, № 659.
- ⁸ *Ф. Прокопович.* Богословское учение о состоянии неповрежденного человека, или О том, каков был Адам в раю. М., 1885.
- ⁹ См.: *М. М. Богословский.* Петр I. М., 1946–1948, т. 3–4.
- ¹⁰ Памятники литературы Древней Руси. XVII век. М., 1988, кн. 1, с. 40.
- ¹¹ Памятники истории старообрядчества XVII в. // РИВ. Г. XXXIX. Л., 1927, кн. 1, вып. 1, с. 53.
- ¹² Житие протопопа Аввакума, им самим написанное // Пустозерский сборник. Л., 1975, с. 25, 34–35, 60–70.
- ¹³ Там же, с. 75, 76.
- ¹⁴ См.: *В. С. Шульгин.* Религия и церковь // Очерки русской культуры XVII века. ч. 2. М., 1979; *В. С. Румянцева.* Народное антицерковное движение в России в XVII веке. М., 1986.
- ¹⁵ См.: *А. Белкин.* Скоморохи на Руси. М., 1975.
- ¹⁶ См.: Письма русских государей и других особ царского семейства. М., 1861.
- ¹⁷ *Б. В. Сапунов.* Античная литература в русских библиотеках XVII в. и московское барокко // Русские библиотеки и их читатель. Л., 1983, с. 71.
- ¹⁸ *Д. С. Лихачев.* Была ли эпоха петровских реформ перерывом в развитии русской культуры? // Славянские литературы в эпоху формирования и развития славянских наций XVIII–XIX вв. М., 1978, с. 17.
- ¹⁹ Полидира Виргилия Урбинского осемь книг о изобретателях вещей. М., 1720, л. 3.
- ²⁰ Преславное торжество свободителя Ливонии... М., 1704.
- ²¹ Деяния церковные и гражданские. СПб., 1719.
- ²² См.: *А. Х. Рафиков.* Литература о странах Азии и Африки в частных книжных собраниях и в Библиотеке Академии наук в первой

половине XVIII века // Книга в России до середины XIX века. Л., 1978, с. 217-259.

²³ Подробнее см.: Л. А. Черная. От идеи «служения государю» к идее «служения Отечеству» // Общественная мысль. Вып. 1. М., 1989, с. 28-42.

²⁴ М. Шелер. Положение человека в Космосе // Проблема человека в западной философии. М., 1988.

«Дети дьявола»: убийцы стратотерпца

В повествованиях об убиении стратотерпца (святого, канонизированного за смерть в подражание страданиям Христа) его убийцы наделены особенными характеристиками, как бы выводящими преступников за пределы человеческого. Это не вполне люди, грех их не просто велик, но и бес-, внечеловечен. Совершенное ими оценивается как акт сознательного проявления сатанинской воли, бросающей вызов Богу и миропорядку. Преступление их уподобляется бунту и отпадению дьявола от Творца.

Убийцы стратотерпца — это его близкие. Близость или родство заговорщиков-преступников со святым — едва ли не обязательная особенность стратотерпческих агиобиографий. В древнерусских летописных повествованиях и житиях убийцы — брат святого (Святополк, отдающий приказ умертвить Бориса и Глеба ¹), подданные (киевляне, растерзавшие Игоря Ольговича ²), приближенные, вельможи (бояре, поднявшие руку на Андрея Боголюбского, уподобленного летописцем стратотерпцам и местно почитавшегося ³), князь-родственник вместе с соотечественником — бывшим единоверцем (Юрий Московский, строящий козни против Михаила Тверского, и русский, отступник от веры Романец, исполняющий волю Юрия ⁴). Последний случай особенно показателен, так как в убийстве Михаила участвовали прежде всего татары; однако составитель «Повести о Михаиле Тверском» не случайно упоминает о роли Романца: в сопоставлении с иноверцами и иноплеменниками русский, пусть и не являющийся подданным святого, воспринимается как «свой», изменивший долгу любить и почитать русского князя, ставшего жертвой заговора.

Сходная ситуация представлена и в западноевропейской и южнославянской агиографии ⁵: Болеслав — убийца брата Вячеслава (Вацлава) Чешского ⁶; отец сербского князя Стефана Дечанского, по наговорам ослепляющий святого, и сын Стефана Дечанского Стефан Милутин, безвинно лишаящий отца жизни ⁷. Сходный случай в западноевропейской словесности —

описание смерти Эдуарда Мученика Английского, оказавшегося жертвой заговора, составленного мачехой святого⁸.

Значимость родственных — в буквальном или в более широком смысле слова — отношений святого и его врагов для сюжета страстотерпческой агиографии заключена в архетипической природе мотива «попираемых» убийцами родства/близости. Ситуация убийства становится отголоском и повторением библейских архетипов — истории убийства Авеля Каином, а также рассказа о распятии Христа людьми, созданиями Божиими. «Авелеско-каинский» код непосредственно введен в «Сказание о Борисе и Глебе». Ярослав перед битвой со Святополком так взывает к Богу: «Се кровь брата моего въпиеть к Тебъ, Владыко, яко же и Авелева преже. И ты мсти его <...>»⁹. Составитель «Сказания о Борисе и Глебе» и сам отмечает сходство повествования о первом убийстве на земле с событиями мученической смерти русских святых братьев: «И обрътъ, яко же преже Каина на братоубиство горяща, тако же и Святопѣлкъ, поистинъ въторааго Каина, улови мысль его, яко да избить вся наслѣдники отца своего, а сам приметь единъ всю власть»¹⁰.

Святополк — первый правитель-братоубийца в христианской Руси, как Каин — первый (брато)убийца в мире. Он не просто грешник, но «зачинатель греха». «Тот, кто вершит „первое“ дело, несет ответственность перед Богом, поскольку оно не исчезает уже, а вечно существует, обновляясь в последующих поступках: „И поиде [Ярослав] на Святополка, нарекъ Бога. Рекъ не я почахъ избивати братию, но онъ“»¹¹.

В образах и поступках убийц страстотерпца акцентированы злоба и вероломство; убийство не мотивируется обидой и несчастливой, объяснимой враждой преступников и жертвы. Отношения преступников и жертвы друг к другу «асимметричны», глубоко различны: страстотерпец любит своих врагов и прощает им, но эта любовь лишь ожесточает их сердца. Наиболее значимый случай — молитва юного Глеба в «Сказании о Борисе и Глебе» за участников и инициатора его убийства, Святополка. «Он же, видѣвъ, яко не вънемлють словесъ его, начать глаголати сице: „спасися, милый мой отче и господине Василие! Спасися мати и госпоже моя<...> Спасися и ты, брате и поспешителю Ярославе! Спасися и ты, брате и враже Святопѣ-

лче! Спасетесь и вы, братие дружино вси, спасетесь! уже не имамъ вас видѣти в житии семь, зане разлучаемъ есмь от васъ съ нужею»¹².

Бесчеловечная сущность убийцы — «нового Каина» особенно очевидно выражена в «Сказании о Борисе и Глебе». Святополк — грешник, как бы лишенный земного отца. Точнее, он родился «от дѣвою отцю и брату сущю»¹³. Владимир взял в жены его мать, похищенную русами греческую монахиню, уже беременной от прежде убитого им Ярополка. Вот как интерпретирует этот мотив В. Н. Топоров.

«Благодатная парность Бориса и Глеба, достигнутая их подлинно христианской кончиной, противостоит греховной „двойственности“ Святополка, их будущего убийцы, вызванной к существованию целой цепью предыдущих грехов. Действительно, грехам Святополка предшествует грех его настоящего отца Ярополка, который расстриг монахиню-гречанку „красоты дѣля лица ея... и зача от нея сего Святоплѣка оканьнааго“, грех его названного (официального) отца князя Владимира, который „поганѣи еще, убивъ Яроплѣка и поять жену его непраздну сущю“, и грех его матери („Обаче и матери моя грѣхъ да не оцѣститъся...“). От „насилъственной“ жены д в у х м у ж е й „и родися сии оканьный Святоплѣкъ, и бысть отъ дѣвою отцю и брату сущю“. Тем самым Святополк, подобно Эдипу, оказывается персонажем, реализующим д в о й н у ю парадигму: он выступает одновременно как сын и племянник князя Владимира, своего отца и дяди. Двойственность по происхождению и определяемому им актуальному статусу становится неотъемлемой характеристикой его нравственного облика: Святополк, конечно, злодей, но само злодейство находит себе путь вовне (реализуется) через его роковую раздвоенность („двойственность“) между мыслью и словом, словом и делом. Отсюда особая роль лицемерия, обмана, двойной тактики, двойной морали в поведении Святополка, резко отличающая его от первого братоубийцы Каина (можно думать, что эти черты Святополка в сильной степени определили устойчивость и эмоциональность отрицательной оценки этого князя, который был не только братоубийцей, но и „первообманщиком“). В этой „двойственности“ сам Святополк, пожалуй, не был виновен, но она оказалась тем и з ѣ я н о м, который предопределил грех и преступление Святополка. Иное дело —

благодатная парность Бориса и Глеба, увенчивающая разный жизненный путь каждого из братьев»¹⁴.

Можно добавить, что и в поступках Святополка — убийстве сначала Бориса, а затем Глеба — проявляется порочная двойственность, «парность» (удвоенный грех). О предании смерти Святополком третьего брата, Святослава, упоминает лишь летопись, но не жития.

В Святополке воплощаются, материализуются грехи его подлинного и приемного отцов и матери. Святополк как бы наказан своей греховностью за вины Владимира, матери и Ярополка; уже из-за своего рождения он был избран дьяволом для совершения убийства. Грех рождения и происхождения Святополка не исключает спасения, однако делает его трудным, соблазняя удвоить самому грех матери, который он считает неискупимым.

Убийцы страстотерпца — скорее не люди, но «дети дьявола». «Сказание о Борисе и Глебе», в котором в эксплицитной форме представлены все основные топосы страстотерпческой агиобиографии, содержит и этот мотив: отцом Святополка и его злых советников — Путьши, Тальца и прочих — назван Сатана.

Дьявольская природа проявляется и в обстоятельствах совершения убийства, которое происходит во время отдыха жертвы, ночью (смерть Андрея Боголюбского, Эдуарда Мученика, а также Олава Норвежского — по версиям его агиобиографии и хроники Адама Бременского¹⁵), в оскверняемом убийцами сакральном пространстве или на его границе с пространством «мирским» (нападение заговорщиков на Вячеслава возле храма¹⁶, предание смерти Игоря Ольговича в монастыре), в глухом, безлюдном месте, в лесу («Чтение о Борисе и Глебе» Нестора и «Сказание о Борисе и Глебе»). С ночным пространством особенно тесно связан Святополк в «Сказании о Борисе и Глебе»: ночью он предпринимает меры, чтобы утаить смерть Владимира, ночью он совещается со своими боярами об убийстве Бориса.

Абсолютной жестокости зла, олицетворяемого убийцами, противопоставлены невинность, доброта и кротость святых («кроткий агнец» Эдуард Мученик¹⁷, Глеб в «Сказании о Борисе и Глебе», а также скандинавский святой — Магнус Оркнейский, закалываемые ножом убийцами). Страстотерпец часто не противится своим врагам, хотя и имеет такую возможность (Вячеслав во всех житиях, кроме «Востоковской легенды»¹⁸, Борис и Глеб, Олав в вер-

сии агиобиографии и хроники Адама Бременского). Не случайно в «Чтении...» Нестора и особенно в «Сказании о Борисе и Глебе» подчеркнуты молодость Бориса и отроческий возраст Глеба. «Молодость Глеба подчеркивается (помимо иконографии. — А. Р.) и в письменных текстах. Ср.: „Помилуйте уности моеъ... Не поръжете лозы не до конца възрастьша... Аз, братие, и зълбиемъ и възрастьмъ еще младеньствую“ (в этом отношении Глеб как бы повторяет прошлое Бориса: „всыачьскы украшенъ акы цвѣтъ цвѣтыи въ уности своеи“). Ср. еще: „Бъ же Глебъ в елми дѣтескъ, а блаженни Борисъ в разуме сы...“ („Чтен.“); „а святаго Гльба у себе остави, одиначе бо бѣ унъ теломъ“ („Чтен.“) (ср. также сопоставление Глеба, христианское имя которого было Давыд, с пророком Давидом, свидетельствовавшим о себе: „мни и бѣ в братьи моеи и уни и въ дому отца моего“)] [В. Н. Топоров¹⁹].

Описание Бориса-юноши и Глеба-отрока в их житиях противоречит, как известно, сведениям летописи, согласно которым и Борис, и Глеб в год убийства были уже зрелыми мужчинами. Большинство исследователей считало свидетельства бори-соглебской агиографии сознательным отступлением от истины (наиболее полно это мнение развивал И. П. Еремин²⁰; ср. также утверждение О. В. Творогова²¹); однако не исключено, что известия житий вполне достоверны [А. Е. Пресняков²²].

Мотив добровольного приятия смерти страстотерпцем, непротивления убийцам встречается, впрочем, далеко не во всех повествованиях. Так, обстоятельства смерти Игоря Ольговича и Эдуарда Мученика исключали возможность сопротивления убийцам, а Вячеслав в «Востоковской легенде» борется с заговорщиками²³. Убиенный признается святым прежде всего не по своим поступкам, но действиям убийц. Гонение, воздвигнутое против страстотерпца, и его страшная кончина сами по себе удостоверяют святость мученика, ибо такая смерть не могла бы совершиться без особого изволения Божия и без злой воли дьявола, восставшего на чистого Божьего слугу. Вероломство и жестокосердие врагов объяснимы только сверхрационально. Так гнать и преследовать можно лишь святого, подобно тому как был гоним сам Христос. Христорологические мотивы есть, между прочим, и в летописной повести об убиении Андрея Боголюбского из Ипатьевской летописи под 1174 г. (страдания князя за самого Христа), и, не в столь прямой

форме, в «Повести о Михаиле Тверском» (готовность, желание святого принять смерть во имя спасения своей земли и подданных от врагов).

Абсолютное зло «братоубийства» не имманентно человеческой природе, но приходит извне. Князю-убийце часто нашептывают советники. Действует не один человек, но группа. Зло имперсонально, оно овладевает целым «стадом» нечестивцев. Заговоры инициированы дьяволом («Сказание о Борисе и Глебе» и т. д.). Вместе с тем убийцы, в отличие от бесов, не боятся Бога и потому хуже их. В бездне падения человек ниже дьявола, так же, как в святости он выше ангелов.

Имперсонально, «стадно» обычно и убийство страстотерпца: Эдуарда, Вячеслава, Олава, Бориса, Глеба, Игоря Ольговича, Андрея Боголюбского, Михаила Тверского. Одновременно оно и особенно «не-человечно»: Эдуарда Мученика, Магнуса Оркнейского и Глеба закалывают ножом, как агнцев.

Чужеродность, иноприродность, «экстерриториальность» убийц миру, пространству, в котором жил страстотерпец, проявляется в мотиве их изгнания (бегства) из родной земли. Самый известный пример — бегство и гибель никем не гонимого Святополка в пустынном месте «между Чехы и Ляхы»²³, описанные в «Сказании о Борисе и Глебе». (По толкованию А. В. Флоровского, это идиоматическое выражение, означающее «нигде»²⁴, хотя приводимые им поговорки с таким значением могут быть следствием переосмысления указания «Сказания...».) В позднейшем духовном стихе Святополк прямо проваливается под землю²⁵; смрад — запах ада от его могилы упомянут уже в «Сказании о Борисе и Глебе». Другие случаи: намерение Вячеслава изгнать мать Дорогомиру за убийство бабки Людмилы и судьба двух убийц Людмилы, из которых один гибнет, а другой бежит из чешской земли.

Роль антагонистов святого-страстотерпца в «протосюжете» о его убинении, лежащем в основе хроникальных и агиографических текстов, посвященных страстотерпцам, исключительно велика. Она связана с «анти-», «не-человеческими» характеристиками убийц.

Примечания

¹ «Повесть временных лет» под 1015 г., «Сказание о Борисе и Глебе», «Чтение о Борисе и Глебе» Нестора, паремийные и пролож-

ные сказания. Собраны в кн.: Жития свв. мучеников Бориса и Глеба и службы им. Приготовил к печати Д. И. Абрамович. (Памятники древнерусской литературы. Вып. 2.) Пг., 1916.

² Ипатьевская летопись под 1147 г.: Полное собрание русских летописей. М., 1963, т. 2, стлб. 350.

³ Ипатьевская летопись под 1174 г. (так называемая «Повесть об убиении Андрея Боголюбского»): Памятники литературы Древней Руси: XII век. М., 1980, с. 326–332; Лаврентьевская летопись под 1175 г.: Полное собрание русских летописей. М., 1962, т. 1, стлб. 368–369, второй пагинации; так называемая «церковная переделка» «Повести об убиении Андрея Боголюбского»: *Н. Серебрянский*. Древнерусские княжеские жития. (Обзор редакций и тексты.) М., 1915, с. 87–90, второй пагинации.

⁴ «Повесть о Михаиле Тверском», пространная редакция: Древнерусская книжность. По материалам Пушкинского Дома: Сборник научных трудов. Л., 1985, с. 18–26.

⁵ О параллелях древнерусских, южно- и западнославянских и западноевропейских агиобиографий, посвященных святым — невинно-убиенным правителям см.: *N. Ingham*. The Sovereign as Martyr, East and West // *Slavic and East European Journal*, 1973, vol. 17, p. 1–17. О культуре святых правителей в англосаксонской и скандинавской традиции см.: *E. Hoffmann*. Die heilige könige bei den angelsachen und der skandinavischen volkern: königsheliger und königshaus. Neumünster, 1975.

⁶ Первое славянское житие Вячеслава (так называемая «Востокская легенда»), второе славянское житие (так называемая «Легенда Никольского»), проложное сказание. Собраны в кн.: Сказания о начале Чешского государства в русской письменности. М., 1970. Латинские легенды «Crescente fide», «Passio sancti Wenceslauri, regi» Лаврентия из Монте-Кассино, легенда, написанная мантуанским епископом Гумпольтом, и так называемая легенда Кристиана. Собраны в кн.: *Fontes rerum Bohemicarum*, Praha, 1873, vol. 2. Агиобиография «Passio sancti Wenceslauri, regi» издана также в кн.: *Monumenta historiae Germaniae*. Weimar, 1973, vol. 7 (Laurentius /.../. Opera).

⁷ «Житие Стефана Дечанского», написанное Григорием Цамбляком: *А. Давидов, Г. Данчев, Н. Дончева - Панайотова, П. Ковачева, Т. Генчева*. Житие на Стефан Дечански от Григорий Цамблак. София, 1982, с. 66–134.

⁸ *Passio sancti Eadwardi, regis et martyris* // *Edward, King and Martyr*. Leeds, 1971, p. 1–9.

⁹ Жития свв. мучеников Бориса и Глеба..., с. 46.

¹⁰ Там же, с. 32.

¹¹ Ю. М. Лотман. «Звонячи в прадъдную славу» // *Он же*. Избранные статьи: В трех томах. Таллинн, 1993, т. III, с. 109. Цитируется рассказ «Повести временных лет» под 1015 г. по изд.: Полное собрание русских летописей. М., 1962, т. 1, с. 92, первой пагинации.

¹² Жития свв. мучеников Бориса и Глеба..., с. 41.

¹³ Там же, с. 28.

¹⁴ В. Н. Топоров. Святость и святые в русской духовной культуре. Первый век христианства на Руси. М., 1995, т. 1, с. 495–496.

¹⁵ «Passio et miracula beati Olai». Oxford, 1881, p. 72, 92; *Magistri Adami Bremensis. Gesta Hammoburgensis ecclesiae pontificum*. Ed. 3. Hannoverae et Lipsae, 1917, p. 120–121; lib. II, cap. LXI, schol. 41/42.

¹⁶ Сказания о начале Чешского государства..., с. 37, 81–82; *Fontes rerum Bohemicarum*. Vol. 1, p. 160, 177–178, 219.

¹⁷ Edward, King and Martyr, p. 4.

¹⁸ Сказания о начале Чешского государства..., с. 81–82 («Легенда Никольского»), *Fontes rerum Bohemicarum*. Vol. 1, p. 160, 177–178, 219. Ср. иную версию поведения Вячеслава в «Востоковской легенде» (князь отнимает меч у брата-убийцы и заносит его над головой, но на помощь к Болеславу приходят его воины): Сказания о начале Чешского государства..., с. 37.

¹⁹ В. Н. Топоров. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 1, с. 556, примеч. 105, без указания источника цитируется «Сказание о Борисе и Глебе».

²⁰ И. П. Еремин. «Сказание о Борисе и Глебе» // *Он же*. Литература Древней Руси. (Этюды и характеристики.) М.; Л., 1966, с. 18–27.

²¹ О. В. Творогов. Жития Бориса и Глеба // *История русской литературы: В четырех томах*. Т. 1. Древнерусская литература. Литература XVIII века. Л., 1980, с. 55.

²² А. Е. Пресняков. Княжое право в Древней Руси. Лекции по русской истории. М., 1993, с. 250.

²³ Жития свв. мучеников Бориса и Глеба..., с. 47.

²⁴ А. В. Флоровский. Чехи и восточные славяне: Очерки по истории чешско-русских отношений (X–XVIII вв.). V Praze, 1935, t. 1, с. 42–43.

²⁵ Голубиная книга: Русские духовные стихи XI–XIX вв. М., 1991, с. 271.

Живое/неживое: голем, машина и концепция современной культуры Э. Фромма

Дихотомия человеческого — нечеловеческого, являясь редуцированной формой генерального разделения материи на живую и неживую (мертвую), неизбежно ставит вопрос о границах этих двух сущностей и, соответственно, о пограничных явлениях. «Естественный» пограничный феномен — «живой мертвец» фольклора многих народов — довольно хорошо описан и исследован. Менее изучено рукотворное создание, находящееся на грани живого и неживого, — голем. Однако именно ему было суждено стать в европейской цивилизации «отцом» антропоморфной техники XX в. (роботы) и научно-фантастических существ современной массовой культуры. Образ современной техногенной цивилизации, лишенной человеческой сущности, своеобразная «големизация» человека в технизированном обществе явились отправной точкой воззрений на современную культуру как антигуманистическую, мертвую по своей сути, что наиболее полно проявилось в концепции Э. Фромма. Таким образом, фигура искусственного человека, антропоморфного существа, в котором отсутствует истинная жизнь, превратилась в символ нового культурологического мифа.

Голем¹ — искусственное творение человека, одна из первых «машин» для облегчения человеческого труда. Мифологема голема, возникнув в иудейской каббалистической культурной традиции, стала хорошо известной в средневековой и ренессансной культурах христианской Европы. Акт создания человеком из глины нового существа (голема, что означает «комоч», «неформированную» материю) является мистической пародией на акт божественного сотворения Адама. При этом используется тот же элемент — глина, служащая символом материи, ее распада и возрождения². Но, поскольку человек-творец не может вдохнуть душу в свое создание, совершается оккультный акт оживления словом, причем запечатленным. На лбу голема помещают слово *ameth* (правда, жизнь), стерев первую букву ко-

тогого получают *meth* (смерть), что разрушает голема. Смысл легенды состоит в предостережении от неразумного использования магических сил, которые могут выйти из-под контроля своего создателя и причинить ущерб.

Следует различать три версии «происхождения» голема в европейской культуре. Одна из них может быть названа «польской», поскольку восходит к рабби Элие из Хелма — создателю големов, которые растут, ведут себя как люди, но, не являясь таковыми, могут работать и в субботу. Такой робот-слуга был очень полезен в домашнем хозяйстве и для всякой черной работы. Именно этот тип голема перешел на страницы немецких писателей-романтиков Ахима фон Арнима («Изабелла Египетская») и Э. Т. А. Гофмана («Тайны»).

Вторая версия — пражская. Согласно ей, творцом голема был выдающийся ученый, деятель еврейского просвещения и алхимик, близкий ко двору императора Рудольфа II, один из самых уважаемых жителей пражского гетто Иегуда Лев бен Бецалел (1512–1609). Его голем был лишен развития, управлялся при помощи талисмана с заклинанием на каждый день, помещавшегося во рту или во лбу. Этот голем не должен был работать по субботам. Нарушение данного правила из-за забывчивости хозяина чуть не привело к катастрофе: взбунтовавшийся робот начал крушить все вокруг. Образ пражского голема более сложный, семантически насыщенный³. Пражская версия оказала значительное влияние на европейскую культуру. Посредством «Старинных чешских сказаний» (1894 г.) классика чешской литературы Алоиза Ирасека (главка «Еврейский Город») она стала широко известной. Впервые научное изложение пражской фольклорной легенды было сделано профессиональными историками — авторами книги «Пражское гетто» (1902 г.)⁴. Эта легенда подразумевается в известном романе австрийского писателя Г. Майринка «Голем» (1915 г.), где присутствует образ пражского голема, однако общая проблематика романа никак не связана с самим преданием. Цикл легенд о раввине Леви и големе вновь появился в чешской литературе в «Пражских еврейских повестях и легендах», написанных В. В. Томеком (полным тезкой и потомком знаменитого историка XIX в.) в 1932 г.

Голем довольно рано шагнул на экран кинематографа. Немецкий фильм «Голем, как он пришел в мир» (1914 г., повтор-

но поставлен в 1920 г.) режиссера П. Вегенера, сыгравшего в нем главную роль, и оператора Г. Зебера весьма точно воспроизводит пражскую версию, хотя место действия в нем перенесено в некий условный средневековый немецкий город, добавлена любовная интрига второстепенных персонажей (рыцарь и прекрасная дочь раввина). Фильм решен в стилистике немецкого экспрессионизма, что более рельефно выделило проблему искусственного человека и тайных сил, стоящих за ним. Необходимо подчеркнуть, что этот фильм никак не связан с Г. Майринком, хотя в некоторых изданиях по кино ошибочно указывается, что это экранизация романа⁵. Таковой был франко-чехословацкий фильм «Голем» (1936 г.) режиссера Ж. Дювивье. Чешский фильм «Пекарь императора и император пекаря» (1951 г.), поставленный М. Фричем по оригинальному сценарию (авторы М. Фрич и великий чешский актер Я. Верих, сыгравший главную двойную роль императора Рудольфа II и его пекаря), отличался социальным и антивоенным пафосом, голем олицетворял в нем разрушительный потенциал научно-технических изобретений. Образ пражской легенды, безусловно, повлиял на формирование идеи робота у К. Чапека, придумавшего сам термин и антропоморфный облик машины⁶. В Праге наших дней голем стал сувенирным символом еврейского квартала с его на весь мир известным Еврейским музеем и кладбищем. Включение персонажа оригинальной пражской легенды в современную поп-культуру и индустрию туризма прямо соответствует характеру современной цивилизации, поискам ее символично-исторических прототипов и огромной популярности «потомков голема» в голливудской кинематографии.

Третью версию следует назвать христианской. Согласно ей, голема создал в XIII в. знаменитый богослов и ученый Альберт Великий. Его искусственный человек не только выполнял функции слуги, но и обладал элементами искусственного разума, за что и был уничтожен св. Фомой Аквинским, учеником Альберта Великого, усмотревшим в творении своего учителя посягательство на божественные прерогативы и, следовательно, святотатство. Х. Бидерман считает возможным, что именно эта легенда послужила источником еврейского предания⁷. Это вряд ли соответствует действительности, так как мифологема голема присутствовала в еврейской каббалистике гораздо рань-

ше, со времен Талмуда. Скорее наоборот, следует предполагать хорошее знание каббалы средневековыми христианскими схоластиками и выводить «христианскую» версию из диалога иудейской и европейской культур.

Из трех указанных версий наиболее значительной представляется пражская. Именно в ней присутствует глубокий телеологический смысл. Мотив искусственного человека, воплощенный в ней, также можно считать квинтэссенцией культуры центральноевропейского маньеризма конца XVI — начала XVII в. В образе глиняного человека — голема, приводимого в действие каббалистическими силами, сконцентрировались идеи ренессансного рационализма, механики, научного поиска, идеи общественного блага и пользы, так как его изначальная функция — помогать людям в грубой физической работе. В нем также воплотилась парадигма тайнознания, достигшая своего апогея именно в XVI в., использования человеком трансцендентных сил. Соединение рационального и иррационального в одном творении, чье обличье человек создает по своему образу и подобию, имитируя функцию Бога-творца, но чья сущность, однако, определяется мистическими законами, не подвластными человеку-творцу, уже по самой своей идее обусловило взаимосвязь человеческого и нечеловеческого. Символом «недочеловеческого» в големе служит его немота. По верному определению А. Дугина, голем, являясь «немой машиной», воплощает образ человека без духа⁸. Человек-творец достаточно мудр для того, чтобы создать робота, ориентировать его на общественно полезный труд (пражский голем рубит дрова, таскает воду для синагогальной школы), но вне его власти оказываются те силы, которые он тщился подчинить себе. Они превращают голема в разрушителя, в угрозу миропорядка, так как человеческое в нем оказывается лишь элементом вне- и сверхчеловеческого.

Голем-робот изначально мыслится как существо антропоморфное, его внешний вид не должен подчеркивать его особенности, принадлежности к иному классу существ. Тем самым камуфлируется его инакость, таящая угрозу. Выйдя из подчинения, он проявляет свою нечеловеческую сущность посредством в общем-то человеческой функции, разрушая предметы благодаря своей физической силе, т. е. ведет себя как человек, лишь степень силы у него сверхчеловеческая. Никаких иных сверхчеловеческих проявлений

голем не обнаруживает. Он, следовательно, лишен собственной субстанциональной сущности, что соответствует отсутствию у него дара слова и духа. Поэтому голем пограничен, переходен, он вне классов живого и мертвого, но объединяет их признаки.

Весь назидательный смысл пражской легенды о големе сконцентрирован в человеке — его создателе, в его поведении. Для культуры маньеризма одним из характерных был мотив нарушения связи человека с Богом, с законами мироздания, забвения человеком божественных заповедей. Соответствие еврейской легенды, возникшей в пражском гетто, общему облику маньеристической культуры эпохи Рудольфа II ввело ее в контекст европейской культуры постренессанса, превратив тем самым еврейское предание в общемировую культурологию⁹. Обрастая иными смыслами, прежде всего связанными с социальными и психологическими проблемами технического прогресса, легенда теряла свой первоначальный благочестивый смысл. Ретроспективно образ голема стал однозначно трактоваться как символ техники, обратившейся против своего творца — человека, как образ античеловека. С другой стороны, интерпретация образа голема немецким мистическим экспрессионизмом в начале XX в. смещала акценты в сторону «внетехнической» мистики, переводя конфликт в систему межчеловеческих отношений, окрашенных этнически или социально, или в область чисто эзотерическую. Обе тенденции далеки от первоначальной религиозной сущности пражской легенды.

Голем, созданный Иегудой Левом, предназначался в помощь школе. Знание, традиционно понимаемое как путь божественного познания, нуждалось в поддержке материального фактора. Полезная физическая работа голема для школы мыслилась как часть, правда грубая, низшая, общего дела приобщения к праведному пути. Следовательно, уже изначально голем был связан с божественными силами, причем не с «темными». Зерно легенды в том, что вышедший из повиновения голем, вместо полезной работы на благо образования начавший крушить все подряд, взбунтовался именно потому, что человек забыл «переключить» его из рабочего режима на праздничный, ибо наступила суббота. Это означает, что человек в суете земных дел забыл заповедь «Чти день субботний», пренебрег законом богопочитания. Как наказание за это голем из полезного,

значит, доброго помощника превращается в злого разрушителя. Люди утрачены и тем самым наказаны, посредством бунта голема им напомнили об основах религии. Характерно, что наказание осуществляется при помощи той тайной силы, которая была вложена в голема независимо от создавшего его человека. Таким образом, «нечеловеческая» сущность голема оказывается орудием высшего, божественного возмездия. Естественно, что в данном контексте ее нельзя рассматривать как «зло». Через угрозу разрушения человек вновь обретает связь с Богом. Смысл пражской легенды о големе, как представляется, состоит в напоминании человеку о незыблемости заповедей, о том, что «все от Бога», в том числе и искусственные помощники человека (техника), но внечеловеческие силы будут служить на благо человека лишь при условии сохранения богопочитания.

Дихотомия человеческого — нечеловеческого, буквально воплощенная в големе, что констатируется всеми исследователями от С. Аверинцева до А. Дугина, оказывается оппозицией лишь на верхнем уровне. Этот дуализм на более глубоком, сущностном уровне оказывается гомогенным. Двудеинство голема делает возможным использование данного создания как орудия божественного промысла. Это происходит именно в силу гомогенности его двойной природы. Тем самым семантически легенда о големе стоит очень близко к ключевой мифологеме авраамитских религий — к проблеме духа и плоти, формы и сущности, их соотношения, оппозиционности и взаимообусловленности.

Мифологема голема по праву может рассматриваться как универсалия машины, сложной техники. По мере развития научно-технической мысли, внедрения в производство промышленных роботов расширялась сфера применения антропоморфной машины и ее отдельных операций. Антропоморфное поведение механизма, «предназначенного для выполнения в производственном процессе двигательных и управляющих функций, заменяющих аналогичные действия человека»¹⁰, давало мощные импульсы художественной фантазии. На свет появились многочисленные и разнообразные научно-фантастические «потомки» голема. Характерно, что в культуре XX в. они распространяются преимущественно в сфере массовой культуры (литература и кино). Особенно плотно они заселили американский кинематограф. Различного рода терминаторы, робокопы, уни-

версальные солдаты, биороботы, скорее всего понятия не имеющие о своем предке, продолжают поддерживать миф о разрушительной мощи потусторонних злых сил, стремящихся через антропоморфную машину причинить людям вред. При этом сама машина совершенна и не является ни плохой, ни хорошей. Все дело в ее программе. Поэтому возможны трансформации из злого в доброе существо («Терминатор», «Терминатор-2»).

Тема нечеловечности техники, оппозиция естественного и технического, понимаемая как противостояние живого и искусственного, т. е. мертвого, приобрела особую актуальность в культуре XX в. благодаря теории Э. Фромма о некрофильском характере современной цивилизации. Эта концепция хорошо известна¹¹, что освобождает от необходимости подробного ее изложения. Кратко ее суть состоит в следующем. Определяя всю современную цивилизацию как техногенную, искусственную, следовательно, «мертвую», Э. Фромм невольно поставил в центр проблемы робота, нечеловека в человеческом облике. Техника для Э. Фромма однозначно принадлежит к сфере неживого. Признаком дегуманизации становится обожествление техники, перенесение на машины чувств, предназначенных для межчеловеческой сферы общения. Э. Фромм прямо утверждает, что «мир живой природы превратился в мир „безжизненный“: люди стали „нйлюдьми“, вместо белого света мы видим „тот свет“, вместо живого мира — мертвый мир. Но только теперь символами мертвечины являются не зловонные трупы и не экскременты — в этой роли отныне выступают блестящие чистотой автоматы, а людей мучит не притягательность вонючих туалетов, а страсть к сверкающим автоматическим конструкциям из алюминия, стали и стекла»¹². По мнению философа, «человек... становится частью гигантского механизма, который находится вроде бы в его подчинении, но которому он в то же время сам подчинен», поэтому «сам человек на сегодня сплошь и рядом как две капли воды похож на робота»¹³, т. е. является «големом».

Э. Фромм не рассматривал технику, машину как големическое двуединство живого и мертвого. Для него машина однозначно мертва. В пафосе обличения дегуманизации опытный клиницист и психоаналитик не заметил процесса, который можно было бы назвать одомашниванием техники. Машина, как и в эпоху Ренессанса, вновь стала восприниматься прежде

всего как продолжение человека, его слуга, как средство реализации потенциальных сил. Это было четко сформулировано другим американским философом — А. Рэнд, утверждавшей, что «машина, замороженная форма живого интеллекта, — это сила, расширяющая потенциальные возможности вашей жизни, повышающая производительность вашего времени»¹⁴.

Огромную роль в превращении «мертвой» техники XIX в. в «живую», в часть органического мира сыграли футуризм и конструктивизм. Э. Фромм, цитируя и анализируя манифесты футуризма, где обнаружил «серьезные элементы некрофилии»¹⁵, не заметил «онатуривания» автомобилей и самолетов, их своеобразную биологизацию. Еще дальше в этом направлении пошел чешский художник Камил Лготак, на полотнах которого машины наглядно биологизируются («Сад-машина», «Машины, махающие крыльями», 1942 г.). Это именно биологизация техники, а не технизация природы, хотя от этого техника не становится у Лготака менее злобещей. На память приходят гравюры из ренессансных трактатов по технике, получившие условное название «сад машин» (например, работы Л. Ш. Штозра) 16, что вновь возвращает нас к культурной параллели маньеризм — модернизм. В музыке происходит смена звукоподражания животным (XVI век — «Птичий двор» К. Жанекена, XIX век — «Дуэт котов» Дж. Россини) на звукоописание механизмов (XX век — «Пасифик 231» А. Онеггера, «Звуки машин» А. Мосолова). Однако общий принцип звукоподражания и в старой и в новейшей музыке остается неизменным: музыка лишь воспроизводит звуки реального мира, хотя объект воспроизведения меняется. Музыкальный конструктивизм XX в. в этом плане выглядит скорее неоклассицизмом, что и позволило авангарду, и только ему, вновь обратиться к воспроизведению «звуков природы» («De natura sonoris» К. Пендерецкого). Конструктивная сонорика и алеаторика, заменяя старую полифонию, стремятся к созданию «экологической музыки» — «мертвое» вновь становится «живым».

Очевидно, что машина как произведение техники находится в том же классе искусственных творений, что и произведение искусства. Родство техники и искусства констатирует сам Э. Фромм: «Мир превращается в совокупность артефактов»¹⁷. В этой связи встает вопрос о природе искусства: относится оно к

сфере живого или неживого? Где грань между этими сферами внутри произведения искусства? Если оно как вещь аккумулирует в себе сгусток духовной энергии, «мертво» зафиксированной эманации живого (ума, таланта, сил душевных и физических творца вещи), которая при коммуникативном контакте с воспринимающим индивидуумом в акте восприятия искусства вновь превращается в «живую» энергию, то можно ли считать такой «аккумулятор» однозначно мертвой вещью? Очевидно, мы можем в данном случае говорить о пограничности, двуединстве феномена произведения искусства. Конечно, искусство как вещь в «консервированном» виде сохраняет душу, тогда как произведение техники ее изначально лишено. В этом существенное различие техники, машины и искусства, воплощенное Э. Т. А. Гофманом в знаменитом рассказе о прекрасной кукле. Техника не рукотворна. Стандартизация, «машины, которые делают машины» — все это приводит к эстетической нивелированности технических изделий. Техника как бездушная двигающаяся форма — «голем» — значительно более опосредованна, чем искусство, однако все же в конечном итоге является продуктом человеческого творчества. Так или иначе она несет на себе следы живого.

Конечно, машина способствует процессу отчуждения человека. Однако она, причем только в совершенных технологических видах (компьютеры, другие цифровые носители информации), способствует дальнейшему развитию совокупного интеллекта человечества, резкому подъему среднего культурного уровня людей. Опасность «бунта машин», техногенных экологических катастроф кроется исключительно в сфере межчеловеческого общения. Это не проблема отношения людей и машин, но проблема взаимоотношения людей в социуме по поводу техники.

Э. Фромм видит проявления некрофильского характера цивилизации XX в. в тоталитарных системах сталинизма и фашизма, в особом масштабе уничтожения в период Второй мировой войны. Возражения философу носят конкретно-исторический характер. Многие войны дотехнической эры (например, походы Чингисхана, Тамерлана) также были направлены на полное уничтожение некоторых племен и народов. Применялась тактика «выжженной земли». Уничтожение собственного народа Иваном Грозным в принципе тождественно сталинскому террору. Во второй половине XX в. безусловно происходит

гуманизация процесса войны. Некрофильская окраска присуща именно недостаточно технологически развитым обществам, где новые изобретения военной техники рассматриваются как более совершенное оружие старого типа (бомба как большая праща, газовая камера как усовершенствованная массовая виселица и т. п.). Отсутствует понимание принципиально иной сущности новых видов вооружений.

Постиндустриальное общество с его совершенно другой технологией заставляет уже по-иному относиться к «машине», которая, в свою очередь, приобретает новые сущностные характеристики. В таком обществе о массовом уничтожении людей может мечтать только маньяк, а не главнокомандующий. Высшая ступень развития техники вновь ставит человека в центр технического мира. Техника одомашнена. Голем превратился в микроволновую печь. Всеобщая технизация на ее внешней ступени ведет к новой гуманизации социума. Ошибка Э. Фромма, как и К. Маркса, которого Э. Фромм высоко ценил как мыслителя¹⁸, состоит в том, что он абсолютизировал лишь одну, причем начальную, стадию технизации общества. Человечество страдает не от техногенной цивилизации, а от ее недостаточного развития.

В целом антиномия живого и неживого, воплощенная в образе «машины» голема, оказывается более подвижной как по своей сути, так и исторически. Четкая грань между этими сферами весьма неустойчива. Фольклорные истоки легенды о големе, позволяющие видеть в ней проявление народно-мифологического способа миропонимания, приводят к выводу о мифопоэтическом осмыслении смерти и всей области неживого как иных форм жизни. В этом смысле «смерти нет», есть различные ипостаси существования. Поэтому техногенная культура не «мертвая», она живая, но несколько по-иному, чем ее исторические предшественницы. Техника, машина сама по себе вне этики, так же как природа. Все зависит от человека, от того заклинания, которое он произносит, заставляя эту технику служить ему. В этом постоянная актуальность старой легенды о големе.

Примечания

¹ Подробнее см.: Мифы народов мира. М., 1991, т. 1, с. 308–309; Н. Biedermann. Lexikón Symbolov. Bratislava, 1992, s. 81.

² Х. Э. Керлот. Словарь символов. М., 1994, с. 142.

³ В. В. Мочалова. Еврейские представления о перемещениях души, о связи человека с потусторонним миром // Миф и культура: человек — не-человек. Тезисы конференции. М., 1994, с. 45; Г. П. Мельников. Социоэкономическое и социокультурное положение еврейского населения Праги в конце XVI — начале XVII в. // Славяне и их соседи. Выпуск 5. Еврейское население в Центральной, Восточной и Юго-Восточной Европе. Средние века — Новое время. М., 1994, с. 132–133; V. Sadek. Social Aspects in the Work of Prague Rabbi Löw // *Judaica Bohemica*. 19. Praha, 1983, p. 3–21; *Idem*. Stories of the Golem and Their Relations to the Work of Rabbi Löw of Prague // *Judaica Bohemica*. 23. Praha, 1987, p. 85–91.

⁴ S. Herrmann, T. Teige, Z. Winter. *Pražské ghetto*. Praha, 1902.

⁵ См., например: Кинословарь. М., 1970, т. 2, с. 186.

⁶ Подробнее см.: С. В. Никольский. Карел Чапек — фантаст и сатирик. М., 1973.

⁷ H. Biedermann. *Op. cit.* S. 81.

⁸ А. Дугин. «Мистический реализм» Густава Майринка // Г. Майринк. Голем. Вальпургиева ночь. М., 1990, с. 316.

⁹ T. Kaufmann. *L'École de Prague: La peinture à la cour de Rodolphe II*. Paris, 1985; J. Neumann. *Rudolfinské umění / Umění*, 1977, № 25, s. 400–448, № 26, s. 303–347; Л. И. Тананаева. Рудольфинцы. Пражский художественный центр на рубеже XVI–XVII веков. М., 1996.

¹⁰ Политехнический словарь. М., 1989, с. 458, 421.

¹¹ Э. Фромм. Психоанализ и этика. М., 1993; *Он же*. Анатомия человеческой деструктивности. М., 1994.

¹² Э. Фромм. *Анатомия...*, с. 301.

¹³ Там же.

¹⁴ А. Рэнд. Мораль индивидуализма. М., 1993, с. 30.

¹⁵ Э. Фромм. *Анатомия...*, с. 295–297.

¹⁶ Подробнее см.: P. Preiss. *Panorama manýgismu*. Praha, 1974.

¹⁷ Э. Фромм. *Анатомия...*, с. 301.

¹⁸ Э. Фромм. Вклад Маркса в познание человека / Э. Фромм. Психоанализ..., с. 344–356.

Мифологические мотивы баллад К. Я. Эрбена

Карел Яромир Эрбен (1811–1870) — автор широко известных баллад и сказок, редактор трехтомных «Чешских народных песен», «Избранных произведений старой чешской литературы», «Простонародных чешских песен», «Славянской хрестоматии», «Избранных народных мифов и преданий славянских народов», а также «Свода дипломатических документов и исторических грамот Богемии и Моравии», издатель трудов Я. А. Коменского, сочинений Яна Гуса, «Александриады» и других чешских и русских исторических и литературных памятников, в том числе «Слова о полку Игореве», «Задонщина» (оба — в его переводе). Эрбен — член Чешского научного общества, соучредитель языковедческой комиссии Чешской Матицы, Архивариус Праги, член-корреспондент Российской Академии наук, и это лишь основные факты его творческой биографии.

Вряд ли можно утверждать, что литература об Эрбене — как в России, так и на его родине — соответствует месту, занимаемому им в истории отечественной культуры. Кстати, на наш взгляд, художники, творящие в «переходные» эпохи историко-культурного развития, нередко остаются как бы в тени. Так — отчасти — произошло и с Эрбеном. Труды, созданные им в годы национального возрождения, нашли должную оценку в коллективных монографиях и учебниках чешской литературы, работа же, осуществленная К. Я. Эрбеном в годы так называемой «баховской реакции» (т. е. с 1848 г. вплоть до нового общественно-культурного подъема 60-х годов XIX в.), а она, подчеркнем еще раз, огромна и вызывает заслуженное уважение, привлекла меньшее внимание исследователей.

Следуя теме настоящего сборника: «Миф в культуре: человек — не-человек», представляется целесообразным сосредоточить внимание на поэтическом цикле К. Я. Эрбена «Букет из народных преданий», появившемся в 1853 г., как раз в этот — во многом кажущийся — период «мини-тьмы». Нам хотелось бы особо выделить фольклорную основу их сюжетов, в частно-

сти мотив перевоплощения души человека в растения («Ива», «Лилия», «Букет»).

Эрбен проявлял исключительный интерес к фольклору, осознавал его значение в формировании национальной культуры. Из фольклорных жанров прежде всего его привлекает баллада, причем Эрбен не ограничивается только чешским фольклором, он переводит польские баллады, сербские песни из цикла Кралевича Марко, хорватскую «Песнь Иллиров».

Баллада известна в устном творчестве чехов с XVII в., когда письменная литература на чешском языке почти не издавалась. Она оказала достаточно сильное влияние на поэзию и прозу. Сюжеты чешских баллад, нередко из повседневной жизни, воплощались в духе фольклорной традиции. Через два столетия в творчестве К. Я. Эрбена баллада как жанр народной поэзии проявила все свои художественные достоинства. В свою очередь его баллады открывают дорогу Я. Неруде, В. Галеку, П. Безручу, И. Волькеру — создателю чешской социальной баллады.

В основе сюжетов баллад К. Я. Эрбена — повторяющиеся во многих славянских — и не только славянских — литературах образ вампира, являющегося за своей невестой («Свадебные рубашки»), злодейское убийство красной девицы мачехой и ее дочерью или подругой («Золотая прялка»), мотив переселения человеческой души в дерево или цветок («Букет», «Ива», «Лилия»). Эрбена влечет борьба человека с фантастическими силами, тяготеющими над ним. Его баллады — это трагедии в миниатюре, предельно выразительная картина страха, тревоги, неизвестности, беспокойства. (Не знаю, насколько прав Ант. Грунд — автор капитальной монографии об Эрбене, когда он пишет: «Известно, что уже в юности Эрбена преследовали демонические видения»¹.)

Эрбен строго придерживается закона, идущего от народной, крестьянской этики: судьба строго карает виновного, потому-то зачастую драматическая борьба человека с судьбой кончается катастрофой — смертью. Нарушение закона природы — нескромное, побуждаемое любопытством вторжение человека в потусторонний мир, царство нечистой силы, контакт смертного с не-человеком — должно окончиться трагически («Водяной», «Золотая прялка», «Ива», «Лилия»). Иногда судьба все же дает время человеку одуматься: преградой в борьбе с роком, не-

отвратимо влекущим его к преступлению, становится человеческая душа. Какое-то внезапное озарение помогает герою (чаще — героине) осознать угрозу и избежать наказания («Клад», «Голубок», «Загоржево ложе», «Свадебные рубашки»).

Наиболее выразительно интересующий нас мотив переселения человеческой души в растения представлен в балладах: «Ива» (1853) и «Лилия» (1861).

Стихотворение «Ива» (обычно на русский язык оно ошибочно переводится как «Верба», видимо из-за чешского названия — «Vrba») близко народной балладе построением фабулы, мелодией стиха, пристальным вниманием к взаимоотношению человека с миром природы. Типичность действия подчеркивается отсутствием имен собственных: главные герои баллады — нейтральные «пан» и «пани».

Героиня стихотворения днем «свежа, румяна», ведет привычный для сельской жительницы образ жизни, но по ночам душа ее переселяется в «иву с белою корою»: «Ни дыханья, ни движенья — / смертной тени выраженье»². Муж не желает поверить бабке, что этому горю нельзя помочь, и темной ночью срубает дерево, тем самым погубив и жену.

Хотелось бы привести — наряду с неточным и содержащим смысловые ошибки русским переводом — оригинал хотя бы одной строфы баллады:

Взял на плечи топорнице,
вербу ссек под корневище.
Тяжко над струей речною
зашумела та листвою.
Зашумела, застонала,
словно мать дитя теряло.
Словно мать дитя теряло,
руки-ветви простирала...
Ох, беда, беда ты злая!
Сам жену убил, не зная³.

Padla těžce do potoka,
zašuměla od hluboka,
zašuměla, zavzdychala,
jakby matka skonávala,

jakby matka umírajíc,
po dítku se ohledajíc...⁴.

Ива умоляет поднять ее со дна реки и, отрубив ветви, посадить их на берегу — дитя подрастет и сделает себе из ветки свирель:

Зазвучит свирель, задышит —
голос матери услышит⁵.

Обратимся к примечаниям Эрбена к балладе «Ива»: «Это предание, — пишет он, — кажется мне наиболее важным потому, что я не нахожу подобных ни у славянских народов, ни у других. Конечно, существуют легенды, где говорится о том, как человек превращается в дерево или в какой-нибудь предмет... Есть и такие легенды, в которых рассказывается, что человеческая душа ночью, пока тело погружается в сон<...> переселяется в мышь, птицу или змею. Но предания, где бы человек делился своей жизнью с деревом или каким-нибудь другим предметом так, что ни человек без этого предмета, ни предмет без человека не могли бы существовать, мне неизвестно. Единственный пример найден нами в бывшем Быдзовском округе»⁶.

Что касается утверждения Эрбена, что он не находит подобных легенд у других славянских народов, заметим, что прежде всего в самой чешской литературе бытует сказка Божены Немцовой о Викторке (1852) — женщине, сросшейся с ивой, которую срубает муж, несмотря на предостережение бабки, что этим он погубит жену. Совпадения прослеживаются вплоть до отдельных фраз: «взял топор на плечо», «травы каждый недуг лечат» и т. д. Правда, Ант. Грунд полагает⁷, что сказка Немцовой не привлекла внимания Эрбена, иначе он упомянул бы о ней, а не указывал в качестве единственного источника повесть из Быдзовского края. «Ему всегда (в этом отношении. — Л. Т.) можно верить»⁸, — считает нужным добавить Грунд.

Существенно отличает балладу Эрбена от сказки Немцовой выдвижение на первый план мотива материнства, собственно и составляющего, по мнению поэта, сущность женской души. Тема материнства — одна из наиболее типичных для баллад Эрбена — приобретает в «Иве» особо яркое и выразительное звучание, что подтверждается — уже на приведенном нами примере — звуковым и образным построением произведения.

Но не только в чешской литературе можно встретить подобную легенду. В широко известном стихотворении М. Ю. Лермонтова «Тростник» (1832) душа убитой девицы (на этот раз преступник — сын мачехи) переселяется в тростник, а когда «рыбак веселый» срезает его и, «скважину проткнув», начинает дуть, голос несчастной повествует о своей судьбе. Интересно, что почти дословно повторяются заключительные строки обоих стихотворений — русского и чешского:

Рыбак, рыбак прекрасный, оставь же свой тростник.

Ты мне помочь не в силах, а плакать не привык⁹.

М. Ю. Лермонтов

Что случилось от рожденья, —

нету средств для исцеленья¹⁰.

К. Я. Эрбен

Тема переселения души человека в растение, столь почитаемая Эрбеном — поэтом-мифологом, внимательно прислушивающимся к чешской народной традиции, присутствует и в другой его балладе — «Лилия». Это стихотворение появилось позже, лишь во втором издании сборника «Венок из народных преданий» (1861), и незаслуженно считается более слабым в художественном отношении и менее выразительным в эмоциональном.

Умирает в цвете лет девушка, завещав похоронить ее в лесу, где над нею «вырастет вереск, петь будут птицы...». Через год на ее могиле расцветает редкостной красоты цветок — белая лилия. Во время охоты загнанная лань приводит к ней пана, который тут же велит егерю пересадить ее в свой сад: «жизнь мне теперь без нее не мила!»¹¹, хотя его и предупреждают: «не сажал — так и не рви!».

Вскоре лилия заговорила человеческим голосом:

Цвествь мне недолго печальной красой, —

Со мглой над рекой, с росой полевой

солнечный вспыхнет над миром багрянец, —

вместе со мглой и росой мне — конец!¹²

Солнце вообще нередко несет гибель для существ из иного мира. Традиционные мифологические мотивы звучат и дальше. Вместо того чтобы охранять молодую жену и едва народив-

шеется дитя, «свекровь-гадюка», не желавшая этого брака, дожидается отъезда сына из дома и выпускает в комнату невестки

...солнце и синь:

Сгинь, полуночица, сгинь, ведьма, сгинь! ¹³

Вернувшись домой, пан не находит ни жены, ни сына:

— бедный младенец твой умер, зачах,
белая лилия сникла в лучах! ¹⁴

Кстати, «Лилия» — единственная баллада Эрбена, в которой умирают и мать, и дитя. Как правило, в его стихотворениях две человеческие жизни как бы взаимоисключают одна другую. И чаще всего это относится к матери и ребенку: в живых остается либо мать («Водяной»), либо дитя («Ива»). Но в любом случае продолжает жить Материнство.

Исследователи особо отмечают мелодичность стиха баллады «Лилия», считая ее «готовым либретто оперы» ¹⁵, ее светлую тональность, контрастирующую с трагическим сюжетом. Возможно, включение этой баллады в сферу музыки объясняется тем, что 60-е годы XIX в. — время ее создания и выхода в свет — это тот период в истории чешского искусства, когда музыка оставляет за собой иные области культуры, занимая особое место в общественной жизни Чехии (создание хора «Глагол пражский», музыкально-драматургический репертуар открывшегося в 1862 г. Временного театра и т. д.) и оказывая влияние на творчество литераторов и художников.

Итак, К. Я. Эрбен берет материал для своих баллад из фольклора, выбирая в первую очередь мифологические мотивы. Как мы уже упоминали, это не только чешский фольклор, чешские мифы. Вспомним, что пишет Дж. Фрэнсер в своем широко известном труде «Золотая ветвь»: «В Австрии крестьяне продолжают верить, что лесные деревья одарены духом и чувствуют надрез не меньше, чем человек — рану. Некоторые народы верят, что жизнь в деревьях вдвывают души умерших. И бережно относятся к ним... Часто древесный дух мыслится независимо от дерева, в человеческом образе. Примеры такого антропоморфного представления о духе дерева можно почерпнуть из народных обычаев европейского крестьянства... Способность передавать больным и старым жизненную энергию приписывается иве» ¹⁶. Данные исследователя рас-

ширяют наше представление об избранной теме — переселения душ человека в растение, в дерево в балладах К. Я. Эрбена.

Характерной, типичной чертой его стихотворений является то, что в моральном споре человека и не-человека может победить лишь добро, отзывчивая и сострадательная человеческая душа. Светлая вера в торжество добра смягчает страх и тревогу, неуверенность и беспокойство, грусть и боль, определяя трагически-оптимистический колорит баллад Эрбена. Это усиливается тем, что в их поэтике народная и — шире — европейская традиция осмыслена философом, ученым-этнографом и языковедом, человеком поистине энциклопедических знаний.

В свете вышеизложенного возникает сомнение в правомерности традиционного именованья К. Я. Эрбена «отцом чешской баллады». Правильнее, видимо, говорить о творческом развитии им народной баллады XVII в. и баллады соседних европейских народов в специфических условиях культуры Чехии середины XIX столетия.

Примечания

¹ *Ant. Grund.* Karel Jaromír Erben. Praha, 1935, s. 70.

² *К. Я. Эрбен.* Баллады, стихи, сказки. М., 1948, с. 105.

³ Там же. С. 109.

⁴ Цит. по изд.: *К. Я. Эрбен.* Kytice z pověstí národních. Praha, 1961, s. 128–129.

⁵ *К. Я. Эрбен.* Баллады, стихи, сказки, с. 109.

⁶ Там же, с. 110.

⁷ *Ant. Grund.* Op. cit., s. 93. Баллада К. Я. Эрбена «Ива» и сказка Б. Немцовой «Викторка» сравниваются В. Тилле в кн.: *V. Tille.* České pohádky. Praha, 1922, s. 67–68.

⁸ *Ant. Grund.* Op. cit., s. 93.

⁹ *М. Ю. Лермонтов.* Тростник / М. Ю. Лермонтов. Избранные произведения. Л., 1946, с. 59.

¹⁰ *К. Я. Эрбен.* Баллады, стихи, сказки, с. 105.

¹¹ Там же, с. 111.

¹² Там же.

¹³ Там же, с. 113.

¹⁴ Там же.

¹⁵ *Ant. Grund.* Op. cit., s. 295.

¹⁶ *Дж. Фрззер.* Золотая ветвь. М., 1980, с. 135, 149.

Образы «нечистой силы» в операх русских и чешских композиторов

Обращение к дьявольским образам в различных видах искусства имеет давнюю традицию. Не является исключением в этом отношении и музыка. Как подаются образы «нечистой силы» в некоторых музыкально-сценических произведениях славянских композиторов XIX века, мы покажем на примере четырех опер: «Черевички» П. И. Чайковского, «Ночь перед Рождеством» Н. А. Римского-Корсакова, «Черт и Кача» А. Дворжака и «Чертova стена» Б. Сметаны. Все они возникли в последней четверти XIX века ¹ и принадлежат к жанру комической оперы ².

Между названными музыкально-сценическими произведениями существует и определенное сходство в подходе к воплощению демонических образов. Обусловлено это опорой на сказочно-эпическую традицию славянского фольклора. Во всех операх реальный мир, сцены народного быта сочетаются с вымышленными, фантастическими образами. Правда, отношения между реальным и фантастическим порой разнятся. У П. И. Чайковского, как и у Н. В. Гоголя, повесть которого легла в основу либретто, реальное и фантастическое тесно связаны, являя собой две грани, две стороны одного целого. У Н. А. Римского-Корсакова дело обстоит несколько иначе. Будучи автором либретто, композитор более полно и по-своему показал фантастические элементы. Это привело к тому, что фантастика и быт не слились в такое органическое единство, как в «Майской ночи» — предшествующей опере Н. А. Римского-Корсакова на гоголевский сюжет. Сам композитор видел в этом недостаток драматургической концепции оперы. «Либретто мое... — писал он в «Летописи моей музыкальной жизни», — заключало в своей фантастической части много постороннего... Мое увлечение мифами и соединение их с рассказом Гоголя — конечно, моя ошибка, но эта ошибка давала возможность написать много интересной музыки...» ³ Н. А. Римский-Корсаков считал также, что «в „Ночи“ развитая и даже несколько навязанная

ей фантастическая и мифологическая часть давит легкий юмор и юмор гоголевского сюжета...»⁴.

С последним утверждением композитора полностью нельзя согласиться. Ибо главные представители «нечистой силы» — Черт, Солоха и Пацюк — обрисованы в добродушно-юмористических тонах. А проделки Черта, укравшего месяц, дабы помешать Чубу отправиться в гости к Дьяку, носят невинно-забавный характер.

А. Вениг и А. Дворжак в трактовке демонических образов ближе, пожалуй, к Я. Полонскому и П. Чайковскому. В опере А. Дворжака — А. Венига черти и люди не только противостоят друг другу, но и вступают в контакты. А пастух Йирка, когда того требуют обстоятельства, даже затевает сговор с чертом Марбуэлем. (Что не мешает сметливому пастуху обвести незадачливого черта вокруг пальца.)

В опере Б. Сметаны толкование дьявольского начала более сложно, о чем подробнее чуть ниже.

Об ориентации либреттистов и композиторов на поэтику народных сказок и легенд свидетельствует и трактовка идеи противоборства между главными героями и «нечистой силой». Во всех операх в этом противоборстве победителями выходят люди, оказывающиеся более смелыми и находчивыми. И Вакула в операх П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова, и Йирка и Кача в опере А. Дворжака одерживают верх над бесами, разрушая их козни и добиваясь желанной цели. В фольклорной традиции коренится и двойственность облика чертей, их преобразования и переодевания, подчеркивающие переплетение и взаимодействие реального и фантастического миров. Так, в операх П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова Солоха выступает в двух ипостасях — как ведьма и как мать Вакулы, разбитная деревенская бабенка. У А. Дворжака черт Марбуэль — и франтоватый охотник, приглашающий Качу на танец, и «уполномоченный» верховного черта Люцифера, посланный на землю с поручением и увлекающий девушку в преисподнюю. В опере Б. Сметаны черт Рарах предстает не только в своем настоящем виде, но и в облике набожного отшельника и пастуха-овчара.

Немало общего можно заметить и в способах музыкальной характеристики обитателей ада. Ее составляющими являются

два основных интонационных комплекса, отражающих двуликость бесовских персонажей. Один из них включает в себя специфические средства, сложившиеся в музыке для воплощения фантастических образов. Это элементы уменьшенного и увеличенного ладов и соответствующие им гармонические созвучия, угловатые, часто тритоновые, обороты в мелодии, хроматика, заостренная ритмика, характеристические темброво-инструментальные краски. Другой комплекс содержит интонации и ритмы фольклорного происхождения, жанровые приметы народных песен и танцев, часто преподносимые в шутливо-пародийном духе. Так, в «Черевичках» П. И. Чайковского Черт и Солоха характеризуются острыми скерцозными звучаниями, отмеченными специфическим ладогармоническим колоритом, и ритмами гопака. Н. А. Римский-Корсаков использует для обрисовки Черта и Солохи различные типы колядок. В начале первого акта Солоха, сидя на крыше и собираясь отправиться в путешествие на метле, поет старинную песню «Уродилась коляда». Напев этой песни подхватывает и появившийся Черт. В дальнейшем — в эпизоде, где Вакулу, мчащегося на диканьском Черте в Петербург, преследуют ведьмы и колдуны, — эта мелодия становится основой оркестровой «бесовской колядки». Во втором действии оперы Солоха и Черт поют плясовую колядку «Ой, ой... поехала коляда, поехала молода».

А. Дворжак для воплощения мира преисподней и ее обитателей использует сочетание причудливо-фантастических и шутливо-пародийных красок. В музыкальную характеристику бесовского мира входят три лейтмотива. Первый — символ преисподней — носит таинственно-загадочный характер. Ему присущи угловатость мелодического рисунка (он построен по тонам уменьшенного септаккорда), острота гармонии (уменьшенный септаккорд) и тембрового колорита (медные духовые инструменты). Близок лейтмотиву преисподней и мотив черта Марбуэля. Основанный на интервале тритона, он звучит настоженно и вкрадчиво. И наконец, тема Люцифера. Она выдержана в пародийном, комически-важном ключе, что подчеркнуто забавными форшлагами, трелями и скачками в мелодии, острой ритмикой, акцентировкой и тембром флейты-пикколо. С незлобивым юмором рисует А. Дворжак и веселящихся в аду чертей. Сцена, где они пьют вино, играют в карты и поют бес-

шабашные песни о власти золота, построена на озорных мелодиях в духе чешских народных песен и танцев.

Опере Б. Сметаны «Чертова стена» присущи и черты сходства с музыкально-сценическими произведениями П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова и А. Дворжака, и некоторые отличия. В либретто «Чертовой стены» Б. Сметаны, как и в операх его славянских коллег, отчетливо проступает влияние народных сказок и легенд о черте. Народные представления о дьяволе как символе зла раскрываются в кипучей деятельности черта Рараха. Он наушничает, науськивает героев друг на друга, старается заманить их в свои дьявольские сети — пробудить в них дурные чувства и наклонности, принимая при этом облик то набожного отшельника, то простодушного пастуха. А когда терпит крах, злобно мстит — возводит со своими подручными стену (отсюда название оперы), чтобы затопить монастырь и всех погубить. Однако Б. Сметану такая трактовка образа черта не вполне удовлетворила. Активно участвуя в работе над либретто, он углубил и психологизировал мотив двойников — отшельника Бенеша и черта Рараха⁵. Сметана сделал Рараха alter ego Бенеша, придав мотиву двойников символично-психологический смысл — борьбы добра и зла в душе согрешившего отшельника⁶. Более того, в известной мере Б. Сметана распространил этот мотив-символ и на других действующих лиц — Вока, Ярека, Михалека. Справедливости ради следует сказать, что реализовать свой замысел полностью — четко и последовательно — композитору не удалось. Видимо, сказались колебания между эстетическими позициями романтизма, которые определяли стилистический облик творчества Б. Сметаны, и более новыми веяниями fin du siècle. Тем не менее попытка осуществить этот замысел несомненна. Приведу два примера. В финале первого действия Бенеш, добившись от Вока обещания сделать его настоятелем монастыря и оставшись один, задумывается. Неожиданно появляется Рарах и — словно голос совести отшельника — начинает язвительно перечислять его неблагоприятные поступки. Это приводит Бенеша в ужас и смятение. Другой пример — шестое явление второго действия. Здесь возникают сценический и психологический контрапункты. Явление представляет собой разговор Вока с Бенешом. Вок, очарованный Гедвикой, мечтает о люб-

ви. Бенеш напоминает владыке, что он обещал быть девушке заботливым отцом. Вок, вновь почувствовавший себя молодым, не может смирить свои чувства. Бенеш хочет дать Воку добрый совет. Он уходит. А в это время из другой двери появляется Рарах в одежде священника. Вернувшийся Бенеш и прячущийся за его спиной Рарах по очереди и вместе советуют Воку, не замечаящему, что советчиков двое, заключить брачный союз с церковью. Ибо таким образом Вок спасет и себя от греховных помыслов, и своего друга — рыцаря Ярека, который поклялся оставаться холостым, пока не женится Вок. Закрывающий сцену терцет, где Бенеш и Рарах «в один голос» уговаривают Вока, воспринимается как полное торжество alter ego в душе отшельника.

Совершенно четко двойственность Бенеша-Рараха выражена музыкально. Оба персонажа охарактеризованы одним лейтмотивом, состоящим из двух контрастных элементов. Он экспонируется во вступлении к опере, а затем — в зависимости от драматургической ситуации — его компоненты появляются и отдельно, и вместе. Первый элемент, тонально неустойчивый, со зловещими увеличенными трезвучиями, связан с образом Рараха. Второй — последование хоральных созвучий в ясном до мажоре, но с легкой тенью побочных доминант — с внутренне противоречивым образом Бенеша. Родственность персонажей-двойников подчеркивается и вокально-тембровыми средствами: их партии поручены певцам-басам. Если в первом действии композитор пользуется мотивом двойников для показа их сосуществования, то в последнем акте на первый план выходит их прямой конфликт. Это происходит после исповеди-покаяния Бенеша. Поборов в себе дьявола, очистившись от грехов, отшельник обретает силы для борьбы со злом. Это помогает ему разрушить козни Рараха и построенную чудищами «Чертову стену».

Итак, в операх П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова и А. Дворжака ведущим является шутивно-пародийный метод показа бесовских персонажей, обусловленный ориентацией на поэтику народного эпоса. В «Чертовой стене» Б. Сметаны сделана попытка дать также философско-психологическое толкование дьявольского начала — как alter ego существующего в душе каждого человека, в том числе и благочестив-

вого служителя культа. Такая трактовка демонического начала отражает эстетико-философские искания постромантизма и в известной мере предвосхищает новые тенденции в развитии музыкально-сценического искусства.

Примечания

¹ «Черевички» — вторая редакция «Кузнеца Вакулы» — написаны в 1885 году, «Ночь перед Рождеством» — в 1894–1895 годах, «Черт и Кача» — в 1899 году, «Чертova стена» — в 1881 году.

² Конечно, каждое из названных сочинений имеет свои жанровые особенности, что некоторые авторы подчеркивают в подзаголовке. Н. А. Римский-Корсаков обозначил жанр «Ночи перед Рождеством» как «быль-колядка». П. И. Чайковский назвал свою оперу «комико-фантастической», а Б. Сметана — «комико-романтической».

³ *Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни.* М., 1955, с. 195.

⁴ Там же, с. 205.

⁵ Корни мотива двойников уходят, как известно, в глубокую древность, а сам он прослеживается, начиная с античности, у Плавта и Шекспира, Жан Поля и Э. Т. А. Гофмана, Э. По, Ф. М. Достоевского и других.

⁶ Грехи Бенеша состоят в том, что из корыстных побуждений — стать настоятелем монастыря и, «заполучив» в монахи рожембергского владыку Вока, прибрать к рукам его богатство — он препятствует женитьбе Вока сначала на вдове, а потом на Гедвике, дочери его умершей возлюбленной.

Демонические посредники между мирами

В рамках многих мифологических, религиозных систем, в том числе и иудаизма, границы человеческой личности осмыслились как проницаемые, а взаимодействие между человеческой и нечеловеческой сферами обрело самые разнообразные формы.

Те представления, которые можно отнести к ранней иудейской демонологии, были далеки от единства, системности и в значительной степени обусловлены ограничениями, накладываемыми монотеистической верой во Всемогущего, исключительно обладающего созидательными и разрушительными, карающими потенциями (ср., например, I Сам. 16:14), в то время как демоны лишены самостоятельности и могут являться лишь его посланцами.

С течением времени эти представления претерпевали известную эволюцию, по крайней мере в рамках некоторых течений иудаизма или в сфере народных верований.

Согласно послебиблейской иудейской демонологии, отраженной, в частности, в псевдоэпиγραфах Книга Юбилеев¹ и Книга Эноха², расширительно толкующих библейское повествование о сыновьях Всесильного (Быт. 6:1-3), демоны появились в мире как порождения гигантов, которые, возникли в результате соития сынов неба с дочерьми земли.

Аггадические тексты (легенды Талмуда) упоминают среди сил, негативно воздействующих на человека, окружающих его злых демонов. Их происхождение получало различные объяснения: так, стих Книги Бытия «Пусть явит земля живые существа» (1:24)³ интерпретировался как относящийся к демонам, чьи души Всевышний создал, однако наступление субботы воспрепятствовало созданию их тел (Gen. R. 7:5)⁴. О сотворении демонов в сумерки накануне первой субботы свидетельствует и трактат Пиркей Авот (5:6)⁵.

Иной источник появления демонов упоминается в аггаде в связи с праотцом Адамом, который, будучи изгнан из рая, в течение 130 лет породил демонов мужского и женского пола. Это заключение получено в результате соответствующей трак-

товки библейского стиха «И прожил Адам сто тридцать лет и родил сына по подобию своему, в образе своем, и назвал его именем Шет» (Быт. 5:3), следовательно, на протяжении всего указанного периода семья Адама использовалась не для рождения ему подобных. Вместе с тем известно, что всякое семья, утраченное для воспроизведения человека, используется злыми духами для их собственного воплощения (В. Ег 18b.).

Представлявшиеся противоречивыми стихи Писания, посвященные сотворению человека (Быт.1:26–28; 2:5, 7, 22), толковались как свидетельство существования до Евы другой женщины — демонической Лилит⁶ (ср. Ис. 34:14), ставшей первой женой Адама и покинувшей его в силу своенравия. Лилит также считается одной из матерей демонов, женой их царя Асмодея, ангела смерти Самаэля⁷. Согласно аггаде, именно Лилит рождала от Адама демонов мужского и женского пола, потомки которых переполнили мир, а покинув Адама, предалась необузданному разврату с похотливыми демонами, ежедневно порождая множество своих демонических детей (*лилим*).

Согласно мудрецам Талмуда, демоны обладали качествами, сближающими их и с ангелами (наличие крыльев, способность перелетать с одного конца света на другой и слышать, что происходит на небесах), и с людьми (потребность в еде и питье, размножение, смерть) (В. Наг 16а). Демоны более многочисленны, чем люди, каждый из которых окружен тысячей их слева и десятью тысячами справа и подвержен их вредоносному воздействию (В. Вег 6а)⁸. Для человека рискованно оставаться в одиночестве, ибо именно в этом случае злой дух может нанести ему вред, однако, если людей двое, он может лишь явиться им, но не вредить, троим же он даже и не явится (В. Вег 43b).

В частности, особенно опасно ночное одиночество человека, когда он становится легкой добычей для деструктивных сил: мужчине не рекомендуется спать одному, ибо он может быть соблазнен Лилит (В. Шаб 151b)⁹, воспрещается даже приветствовать кого-либо встреченного ночью, поскольку нет уверенности в том, что это не демон (В. Мег 3а). Смертельный вред человеку может быть нанесен демоном разрушения также и в определенные времена года (от 17 таммуза до 9 ава), часы дня (с 10 утра до 3 часов дня), в особой климатической ситуации (когда жарко и в тени и на солнце) (МТех 91:3; Num. R. 12:3).

В талмудических упоминаниях демонических существ присутствуют и описания их особых свойств: например, демонам свойственно изменять свой цвет (В. Yoma 75a.), они отбрасывают тень, однако не тень тени (В. Yev 122a), и т. п.

Значительно более пространно и систематизированно эта проблематика предстает в каббалистической демонологии, в частности в связи с понятием метемпсихоза (гилгул), оказавшим заметное влияние на еврейский фольклор, литературу. Начиная с XVI в. каббалистическая идея переселения душ получает исключительное распространение, становится интегральной частью еврейской народной веры и еврейского фольклора. Это тем более примечательно, что эта доктрина, в отличие от многих других элементов еврейской народной веры, не была общепринятой в культурной среде, в которой жили евреи. Исследователи связывают привлекательность идеи переселения душ с возникшей благодаря ей возможностью поднять переживания еврея в изгнании и странствованиях тела на более высокий уровень, превратив их в символ изгнания души¹⁰.

В среде великих каббалистов — И. Лурии (1534–1572) и Х. Витала (1542–1620) — возникает понятие *диббука* (=прилепление), получившее впоследствии чрезвычайно широкое распространение в системе еврейских народных верований, в фольклоре и литературе. В системе каббалистических представлений *диббук* означал вселение чужого духа — умершего, грешника — в душу какого-либо человека или сам злой дух.

Представления о *диббуке*, пользовавшиеся особенной популярностью среди восточноевропейского, польского еврейства, связаны с идеей открытости, незащищенности, проницаемости границ человека, позволяющих злему духу войти в него, стать причиной его душевной болезни, дурных или необъяснимых поступков, его неудач и несчастий. Целостность и суверенность человека оказывается таким образом нарушенной — чуждое ему начало вступает в него и руководит его действиями помимо его воли.

Диббук мог пониматься как демоническое существо, вселяющееся в больного, как дух умершего, по тем или иным причинам — прежде всего из-за совершенных при жизни грехов — не находящий покоя. С представлением о переселении душ понятие *диббука* связывалось через идею греха и посмертного наказания, в результате которого лишенная возможности

правильного перевоплощения душа умершего оказывалась вынужденной искать прибежища в теле кого-либо из живущих. Условием, открывающим возможность вселения диббука, должен был являться грех, совершенный человеком — объектом этого вселения, что в известной мере близко представлениям и других народов.

Каббалисты разработали подробную методику изгнания диббуков, широко отраженную также в еврейском фольклоре и литературе вплоть до XX века. Умение и способность изгнания диббуков принадлежали раввинам, хасидским цадикам или баал-шемам (=хозяевам имени), странствующим чудотворцам-целителям, использующим в своей практике силу божественного имени. Обычно в процессе изгнания диббуку представлялась возможность либо участвовать в перманентной миграции душ, либо отправиться в ад.

В восточноевропейском ареале, особенно в Польше, получили распространение многочисленные предания о вселившихся в человека духах и процессе их изгнания. Таковы записанные в этом регионе в первой половине нашего века рассказы «Мигрирующая душа»; «Баал-Шем и гилгл»; «Пещера, ведущая в Страну Израиля», герой которой, Баал-шем, чье страстное желание увидеть Святую Землю заставляет пренебречь осторожностью в контактах и довериться переодетому в человеческое платье демону, становится его жертвой; «Мелодии диббука из Тольна», где зависть к более молодому сопернику в канторском искусстве становится причиной вселения в него духа (голоса) умершего прежнего кантора; «Баал-шем изгоняет диббука», «Последний диббук» и др.¹¹

Литературные обработки темы диббука многочисленны и разнообразны, начиная с популярного сборника рассказов «Ма'асе-Бух» (1602), представлявшего тексты народной литературы на идиш поучительно-развлекательного характера, и вплоть до прозы нобелевского лауреата Исаака Башевиса Зингера (1904–1991)¹².

Обращает на себя внимание примечательный факт особенно тесной связи литературного творчества с фольклорным наследием у еврейских писателей, подобно Зингеру, родившихся в Польше и сделавших впоследствии это наследие достоянием мировой литературы. Среди них — И. Л. Перец (1852–1915), один из основоположников новой литературы на идиш, стре-

мившийся к созданию мистического измерения в изображении повседневности (сборники «Хасидских рассказов», 1900, и «Народных преданий», 1909). Демонологические представления польского еврейства отражены, в частности, и в его поэме «Мониш», герой которой находится в любовных отношениях с Лилит.

Другие известные имена — прозаик и драматург Ш. Аш (1880–1957), в романах и драмах которого ощутима глубокая связь с богатым наследием еврейской традиции, драматург и новеллист П. Хиршбейн (1880–1948), один из создателей еврейской драмы 20-х годов, сочетавшей новые литературные тенденции с фольклорным началом¹³.

Среди наиболее знаменитых, ставших классическими, литературных произведений на тему диббука — многократно ставившаяся на сценах России¹⁴, Европы и Америки, ставшая основой кинематографических версий (1938 — в Польше, 1969 — в Израиле), оперных либретто и балетных сценариев¹⁵, переведенная на ряд европейских языков «драматическая легенда» «Диббук» (1916, другое название «Между двух миров» — «Цвиши цвей велтн») еврейского писателя и фольклориста С. Ан-ского (настоящее имя — Ш. Рапопорт, 1863–1920), использовавшего при ее создании материалы своих фольклорных экспедиций¹⁶.

Именно интересом к фольклору обусловлен замысел сюжета драмы «Диббук», испытавшего влияние еврейских народных преданий (известно, что С. Ан-ский слышал подобный рассказ от хозяйки постоялого двора), хасидских песен («Почему душа нисходит...?»).

Фабула драмы — вселение духа умершего юноши в тело его несостоявшейся невесты, неудачные попытки его изгнания, завершающиеся смертью девушки и воссоединением влюбленных в ином мире, — являет собой еврейскую вариацию на тему Ромео и Джульетты, представленную в национальной оркестровке.

Тема греха, делающего возможным подобное вселение («ведь червь только тогда проникает в плод, когда он начинает гнить»), проведена в драме двумя линиями, обозначая обоюдную вину как субъекта (юноша, изучавший каббалу, говоривший, что не следует бороться с грехом, что даже в дьяволе имеется частица святости, внезапно умирает, «пораженный дьяволом»), так и объекта вселения (девушка, в которую вселился диббук, наказана за грехи своего отца).

Второе название драмы Ан-ского — «Между двух миров» — указывает на смерть как на границу между пространствами жизни и инобытия, причем эта граница оказывается проницаемой с обеих сторон: и живые могут перемещаться за пределы земного бытия, и мертвые способны участвовать в земной жизни. Формы этого участия многообразны: в полночь мертвецы с кладбища приходят молиться в синагогу (по одной из версий, чтобы «окончить те молитвы, которые они не успели прочесть при жизни»¹⁷); умершая мать приглашается вести дочь к венцу, трагически погибшие в день свадьбы жених и невеста присутствуют на последующих свадьбах других, к ним обращается несчастная влюбленная за помощью и защитой¹⁸; умерший вызывает на суд живого, обвиняя его в невыполнении данных обязательств и требуя сатисфакции¹⁹.

Отношения живых со смертью могут выступать в основном на фольклоре литературном тексте и как едва ли не партнерские, игровые, предполагающие взаимные действия. Показателен в этом смысле известный еврейский обряд так называемой черной, или холерной, свадьбы («шварце хасене»), устраиваемой обычно во время эпидемий и призванной задобрить, рассмешить смерть и остановить ее зловещую активность.

Литературное отражение этого обряда обнаруживается в эпизоде «Бурной жизни Лазика Ройтшванца» (1927) И. Эренбурга, повествующем о появлении героя на свет. Члены общины, страдающей от распространения холеры, «вспомнили, что если, нельзя надуть смерть, можно ее развеселить». С этой целью был найден «самый несчастный еврей» и хромая невеста, и их свадьба была устроена на кладбище, «чтобы немножко развеселить смерть»²⁰. Этот же обряд кладбищенской свадьбы самых бедных и обиженных судьбой членов общины отражен и в эпизоде женитьбы заглавного героя повести И. Б. Зингера «Гимпл-дурень»: «Как раз эпидемия, дизентерия, прошла. Так что хупу поставили на кладбище»²¹.

Повседневность, почти интимность контактов с миром мертвых — один из весьма распространенных мотивов еврейской литературы, питающейся фольклорными истоками. Заглавный персонаж «Люблинского штукаря» И. Б. Зингера, Яша Мазур, «всегда высматривал на погостах признаки загробной жизни. Сотни раз ему приходилось слышать невероятные рос-

сказни про огонечки, мерцающие меж могил, про призраков и духов. О Яшином дедушке рассказывали, будто спустя недели и даже месяцы после смерти тот являлся своим детям и чужим людям»²². Ничего удивительного в появлении среди живых умершего раввина не видит и ведущий повествование персонаж «Рассказов из-за печки» (1962) И. Б. Зингера, ибо «то же самое происходило с равом Йегудой. После своей кончины он приходил домой каждую субботнюю ночь, чтобы прочесть благословение над вином. Вы найдете это в Талмуде», а собственная мать рассказчика, умершая, когда ему было пять лет, постоянно предупреждает его о возможных опасностях²³.

Живые могут воспринимать иномирных пришельцев как нечистую силу, что отражено в ряде содержащих предостережение реплик «Диббука» (если невесту перед венцом оставляют одну, являются демоны и уносят ее; они скрываются во всех уголках и щелях, все видят и слышат и, будучи названы по имени, тотчас же выползают из своих засад и набрасываются на человека²⁴), но также и как души преждевременно умерших, о чем свидетельствует монолог героини этой драмы: «Жизнь не может быть прервана навсегда. Если кто-нибудь умирает преждевременно, душа его возвращается снова на землю для того, чтобы дожить недожитые годы, закончить неоконченные деяния, прочувствовать непережитые радости и страдания. (...) Все преждевременно умершие, их души постоянно витают вокруг нас, но мы их не видим и не чувствуем. Если же сильно пожелать, то их можно видеть, слышать их голоса и даже понимать их мысли»²⁵.

Другой вариант идеи переселения душ, основанный на известных каббалистических идеях, представлен в реплике Мешулаха из «Диббука»: «Души умерших после очищения всегда возвращаются на землю для новой жизни, вселяясь в плоть новорожденного. Грешные же души воплощаются в зверей, птиц и даже в растения, до тех пор, пока какой-нибудь цадик своими молитвами не очистит их»²⁶.

Практика и процедура очищения предполагают отделение разных сущностей друг от друга, разведение начал, принадлежащих различным мирам и сферам. Об этом, в частности, свидетельствуют хасидские предания («Сатанинские хасидим», «Угроза Сатаны») посвященные разделению благочестия и по-

рока, добра и зла, посланцев сатаны и истинных хасидов (=благочестивых)²⁷.

Еврейский фольклор лежит в основе литературной мифологии Зингера, который как бы говорит устами своего персонажа — философа Марка Бибера: «Теперь я понимаю, почему вы пишете о демонах. Это не только фольклор, это — правда»²⁸.

Примечательно, что демоны не только излюбленный литературный мотив писателя (ср., например, его рассказы «Типшевицкая сказка», «Кукареку», «Тойбеле», «В зеркале», «Йохид и Йохид» и многие другие, многочисленные упоминания демонов в произведениях романного жанра), но интегральная часть его собственных представлений о мире. Зингер, судя по данным, приведенным в посвященной ему монографии, «верил в демонов и дьяволов. В духов, которые заставляют его терять очки, прячут его письма, бумажник, шляпу, развязывают шнурки. Но также и в силы зла, становящиеся причиной войн и преступлений. Он использовал их как литературные символы, называя их обратной стороной свободы выбора. В детстве он слышал, что зеркало полно демонов. Он всегда писал о еврейских демонах. Во всяком случае, говорящих по-еврейски. Обычно — из Польши. Ведь демоны, как люди, не везде одинаковы. Демон из Горая не такой, как демон из Детройта. Он давал им разные имена и костюмы. Они принимали вид полузверя, полупаука. Были маленькими или выше уличного фонаря. Демоны не отбрасывали тени. Иногда он говорил, что нашими демонами являются ушедшие поколения»²⁹.

Писатель, связанный своим происхождением с раввинистической средой, получивший традиционное воспитание, в юности увлекавшийся каббалой, в своем литературном творчестве и взглядах на жизнь выступает прямым и непосредственным наследником многовековой еврейской традиции, в частности связанной с идеей переселения душ: «Он был уверен, что умирает только тело, душа остается жива. Тело — как одежда, которую выбрасывают, когда она сносится, запачкается или порвется. Душа, воплотившись в иной форме, возвращается на землю. Мы будем здесь больше одного раза, уверял он. Это очевидно — с точки зрения божественной бережливости. Зачем Богу посылать душу в мир только один раз?»³⁰

Представления о переселении душ, демонах и диббуках, сложившиеся в недрах еврейской цивилизации как плод уче-

ности и народной фантазии, претерпевшие воздействие верований окружающих народов, обнаружили исключительную жизнестойкость в течение многих веков, сохранившись в фольклоре и перейдя в литературу, не изменив своей семантики и разного колорита.

Примечания

¹ The Book of Jubilees // The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament / Ed. by R. H. Charles. Oxford, 1913.

² Enoch or the Hebrew Book of Enoch / Ed. by H. Oderberg. Cambridge, 1928; книга сохранилась в эфиопском (I Энох — Book of Enoch // The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament) и в славянском переводах/редакциях (II Энох — А. Соколов. Славянская книга Еноха праведного. М. 1910; A. Vaillant. Le livre des secrets d'Enoch. Paris, 1952).

³ Пятикнижие Моисеево, или Тора. С рус. пер., комментарием, основанным на классических толкованиях Раши, Ибн-Эзры, Рамбана, Сфорца и других, и гафтарой. Под ред. Г. Брановера. Иерусалим, 1990.

⁴ Аггадические тексты приводятся по изданию: The Book of Legends / Ed. by H. N. Bialik, Y. H. Ravnitzky / Transl. by W. G. Braude. N. Y., 1992. Соответствующие трактаты указаны в скобках в тексте.

⁵ Трактат Авот / Отв. А. Шаевич, коммент. Р. П. Кегати. М., 1990, с. 232.

⁶ См., в частности: The Legends of the Jews / By L. Ginzberg. Philadelphia, 1955, v. 5, p. 87; Зогар, I 14b, 54b, III 19a.

⁷ Ср.: Т. Schrire. Hebrew Amulets. London, 1966, p. 114–117.

⁸ Ср. значительно более поздний хасидский текст: Леви Ицхак из Бердичева. Там был еще кто-то // М. Бубер. Хасидские предания / Под ред. П. С. Гуревича и С. Я. Левит. М., 1997, с. 193–194.

⁹ Ср.: Мордехай из Несхижа. Лилит // М. Бубер. Хасидские предания, с. 160.

¹⁰ См.: Г. Шолем. Основные течения в еврейской мистике / Под ред. Ш. Пинеса, пер. Н. Бартман. Иерусалим, 1993. Изд. 3-е, т. II, с. 104–109.

¹¹ Yiddish Folktales / Ed. by B. Silverman Weinreich, transl. by L. Wolf. N. Y., 1988, p. 325–367.

¹² Ср. также, например: R. Gary. La Danse de Gengis Cohn. 1967.

¹³ Сценические произведения этих авторов опубликованы в: The Dybbuk and other Great Yiddish Plays / Transl. by J. Landis. N. Y., 1966.

¹⁴ Первая постановка была осуществлена на виленской сцене в 1920 г., следующая — театром «Габима» в Москве, 1922, режиссер — Евг. Вахтангов. О чрезвычайной популярности драмы свидетельствует и пародия на нее, принадлежащая перу М. Б. Юстмана и М. Кипниса.

¹⁵ Существуют одноименные оперы Л. Рокка (1934), Д. Темкина (1951), М. Уайта (1962), балет М. Эттингера (1947).

¹⁶ Под руководством С. Ан-ского осуществлялись этнографические экспедиции 1911–1914 гг. на Волыни и Подолии, в 1919 г. он организовал Еврейское этнографическое общество в Варшаве.

¹⁷ С. Ан-ский. *Меж двух миров. Дибук* / Пер. Г. Леонидова, предисл. А. И. Кауфман. Харбин, 1929, с. 16, 27. Пользуясь случаем, автор благодарит сотрудников YIVO Institute for Jewish Research в Нью-Йорке, госпожу Дину Абрамович и д-ра Марека Веба за любезное предоставление ксерокопии этого издания и помощь в работе.

¹⁸ С. Ан-ский. *Меж двух миров. Дибук*, с. 27–28, 34.

¹⁹ Там же, с. 47–53.

²⁰ *Илья Эренбург. Бурная жизнь Лазика Ройтшванца*. М., 1991, с. 12.

²¹ *Исаак Башевис Зингер. Гимпл-дурень* // Шоша. Вступ. ст. Л. Ан-винского, сост. Н. Войскунская. М., 1991, с. 241. Пер. Л. Беринского.

²² *Исаак Башевис Зингер. Люблинский штукать* // В суде у моего отца. Люблинский штукать / Пер. А. Эппеля. СПб., 1997, с. 300.

²³ *I. B. Singer. Stories from Behind the Stove // A Friend of Kafka and Other Stories*. N.Y., 1979, p. 69–70.

²⁴ С. Ан-ский. *Меж двух миров. Дибук*, с. 26.

²⁵ Там же, с. 27.

²⁶ Там же, с. 28. Ср. с. 38.

²⁷ *М. Бубер. Хасидские предания*, с. 150, 237.

²⁸ *I. B. Singer. Dr. Beeber // A Friend of Kafka and Other Stories*. N.Y., 1979, p. 58.

²⁹ *A. Tuszyńska. Singer. Pejzaże pamięci*. Gdańsk, 1994, s. 326.

³⁰ *Ibid.*, s. 329.

Легенда о короле Матьяже в фольклоре и литературе Словении

Первые народные песни и легенды о короле Матьяже — венгерском правителе Матьяше Корвине, царствовавшем в XV в. (в том числе и над панонскими словенцами) и прославившемся своими подвигами в борьбе с турками, получают распространение в словенских землях с конца XV — начала XVI в. Их изучение относится ко второй половине XVIII в., когда словенские просветители начинают собирать и записывать фольклорные тексты, однако отдельные варианты произведений народного творчества данной тематики были опубликованы и проанализированы лишь в XIX в. Первым к научному изучению фольклорных текстов о короле Матьяже обратился известный словенский просветитель и один из руководителей национального движения Матия Маяр Зильский. В 1843 г. в труде, посвященном истории словенской Каринтии, он разбирает сюжеты народных песен, легенд и сказок о борьбе с турками, связанных с именем венгерского короля. В 1879 г. в газете «Zvon» («Колокол») другой словенский ученый Симон Рутар дает перечень и классификацию уже известных и новых текстов, собранных в разных словенских землях. Впоследствии сбором и изучением фольклорных текстов этой тематики занимались не только словенские (Ф. Котник, Як. Келемина и др.), но и немецкие (Г. Грабер), польские (Э. Корытко) и украинские (З. Кузеля) ученые¹. В XX в. сбор материалов и их научное изучение продолжается. Значительную роль в этом, наряду с трудом галицко-украинского этнографа З. Кузели², сыграли публикации Б. Мерхара, М. Матичетова и монографическое исследование И. Графенауэра «Словенские легенды о короле Матьяже» (1951 г.)³. Ученых при этом волновала не только проблема классификации и сравнительного анализа отдельных вариантов произведений, но и вопрос о происхождении самой легенды и возможных влияниях на нее со стороны фольклора других народов.

Параллельно с научным шло и литературное освоение народной легенды. С первой половины XIX в. начинают появ-

ляться литературные обработки сюжетов, связанных с именем короля Матьяжа. Они имеют разную направленность, художественно-эстетическую ценность, а подчас несут в себе новое восприятие древней легенды. Их авторами были известные словенские поэты и писатели: Ф. Прешерн, Я. Трдина, О. Жупанчич, И. Цанкар, К. Дестовник-Каюх и др. Но прежде чем перейти к их анализу, несколько слов следует сказать о самих фольклорных текстах о короле Матьяже. Их можно разделить на две большие группы: 1) песни и баллады и 2) легенды и сказания.

К. Штрекель, автор фундаментального четырехтомного труда «Словенские народные песни», разделил поэтические тексты о короле Матьяже в соответствии с их сюжетом на несколько тематических циклов:

1. Король Матьяж спасает свою невесту (Аленчицу) из плена — 8;
2. Король Матьяж в турецком плену — 6;
3. Смерть короля Матьяжа — 2⁴.

В первых двух циклах народных песен, происхождение которых исследователи относят к концу XV в. (т. е. времени правления М. Корвина), видна отчетливая параллель с южнославянскими героическими песнями о Кралевиче Марко. При этом, как считают ученые (З. Кузеля, И. Графенауэр), в качестве общего первоисточника для этих произведений народного творчества могли послужить сходные по содержанию произведения европейской средневековой поэзии периода крестовых походов (каталонско-провансальская канцона и английско-норманская баллада), а впоследствии эти две группы народных песен с разными героями развивались в процессе взаимодействия и взаимовлияния⁵. Третий цикл песен и баллад о смерти короля Матьяжа от руки испанского короля (в других вариантах — принца молодого, цельского барабанщика), по мнению И. Графенауэра, является словенским вариантом народной песни с мотивом наказания прелюбодея. Следует отметить, что эта группа текстов по своему содержанию не совпадает с широко распространенными в словенских землях народными прозаическими текстами о смерти короля Матьяжа. Они, как считают ученые, более позднего, по сравнению с песнями, происхождения (XVI в.), но и их трактовка причин смерти венгер-

ского короля не совпадает с историческими фактами (согласно некоторым источникам, он умер от отравления)⁶. В основе сюжета словенских легенд лежит история о том, как после битвы (с Богом или своими многочисленными врагами) король был заключен (по другим вариантам низвергнут) в горную пещеру, где на длительное время заснул вместе со своим войском. В словенских землях сохранились записи вариантов двух типов текстов. Одни повествуют о короле Матьяже-богоборце, победившем всех своих врагов и в конце выступившем на бой с Богом (в более позднем варианте причиной явился спор за обладание соляной горой). Бог побеждает мятежного короля и запирает его в горной пещере, где последний ждет назначенного часа, чтобы перед самым концом света выйти на землю как предвестник антихриста⁷. Наряду с этим существует и другая группа преданий о добром и благородном короле, во время неравной битвы с врагами чудесным образом скрывшемся в глубокой пещере. Но в определенный час (здесь должно реализоваться определенное условие) он проснется и вернется на землю, неся людям счастье и благоденствие, правду и справедливость — «золотой век». Освобождение может произойти лишь в том случае, если: возвестит об этом «золотая» птица; перестанут ходить по горам муравьи-паломники; перестанут летать над землей вороны или сороки; королевская борода 3 (7, 9) раза обовьет каменный стол, за которым сидит король; сам герой (или кто-то другой) сможет вынуть из ножен его меч; сухая липа на Шорском поле зацветет и другие⁸.

Несомненно, мифологический сюжет о короле, запертом в пещере и ожидающем часа своего избавления, известен с давних времен у многих народов. Заслуживающим внимания представляются утверждения некоторых ученых (Г. Грабера, Э. Кузели), что значительное влияние на словенский миф о короле Матьяже оказали немецкие сказки и легенды о короле Фридрихе II Штауфене. Вместе с тем словенцы, живущие на стыке славянского, германского, романского и угро-финского этноязыковых ареалов, не могли не испытывать разнонаправленных воздействий как с Востока, так и с Запада. Такую справедливую, по нашему мнению, точку зрения отстаивает в своем исследовании И. Графенауэр. При этом он акцентирует внимание на чисто словенских особенностях легенды о короле

Матьяже, рассматривая различные ее варианты. Так, разбирая содержание преданий о добром короле, с возвращением которого на землю начнется страшная битва за «святую веру и правду», ученый обоснованно усматривает в этом ясный отзвук идей и призывов периода крестьянских восстаний в словенских землях XV–XVI вв.⁹

Задачей данного исследования не является сопоставление различных источников с целью выявления степени воздействия на словенские легенды о короле Матьяже разнонаправленных импульсов как с Запада, так и с Востока¹⁰. В центре нашего внимания проблема, связанная с причинами включения персонажа венгерской истории в ряд народных героев словенского народа. Этот вопрос волнует словенских ученых, начиная с XIX в. (одним из первых был М. Маяр Зильский) вплоть до наших дней. Условия для такой популярности Матьяша Корвина исследователи видят как в его личных качествах, так и в демократическом характере его правления. Этот добрый правитель говорил на многих языках, в том числе и славянских, защищал своих подданных от произвола феодалов, способствовал укреплению централизованной власти, развитию хозяйства и торговли. Весьма успешными были его выступления против турок, набеги которых приносили бедствия крестьянам. Все это способствовало созданию вокруг его имени некоего романтического ореола доброго и справедливого короля и народного заступника. В период с 1478 г. и до своей смерти (1490 г.) М. Корвин выступил и союзником зальцбургского архиепископа в борьбе против римского императора. Одновременно он защищал от набегов турок и словенские земли, принадлежащие епископату. Так, жители земель Нижней Австрии, в том числе большей части словенской Штирии и прилегающих районов, не только по рассказам соседей (венгров и хорватов), но и воочию могли убедиться в справедливости народной молвы о нем. Вероятно, в это время появляются народные песни и предания с рефреном: «Когда король Матьяж царствует, крестьянин может спокойно работать». Позже, когда эти земли были вновь отвоеваны Фридрихом III, чье правление представляло собой резкий контраст с деяниями М. Корвина (увеличились подати, выросли долги, бремя которых ложилось на плечи крестьян, усилилась опасность турецких набегов), в

народной памяти зародилась и получила развитие мысль об ушедшем «золотом веке» словенского народа, который связывался именно с фигурой М. Корвина. Думается, именно поэтому первые легенды о добром и благородном короле зародились в Восточной Штирии и в прилегающих районах. Отсюда затем они постепенно стали распространяться и на другие словенские территории, при этом оказывая определенное воздействие на содержание уже бытующих легенд о короле-богборце или существуя параллельно с ними.

Одним из косвенных подтверждений этому может служить первое из дошедших до нас стихотворение на мотив известной легенды, автором которого стал штирийский священник, просветитель, языковед Петер Дайнко (1787–1873). Известный собиратель фольклора своего края, Дайнко, несомненно, был знаком и с широко бытовавшими здесь сказаниями о добром, миролюбивом короле Матьяже, заступнике и учителе крестьян. В своем стихотворении «Песня о короле Матьяже» («Vogrî na kralja Matjaža»), вошедшем в сборник 1827 г. «150 светских стихотворений словенского народа в Штирии», он постарался обобщить эти представления и создать образ легендарного героя, опираясь на народную традицию:

Да здравствует король Матьяж. Да здравствует король.
Бог тебя дал нам на счастье.
До тех пор, пока ты будешь царствовать,
Крестьянин будет спокойно спать ¹¹.

В 1859 г. другой штирийский священник, просветитель, Матей Равникар-Поженчан (1776–1845) создает новую стихотворную обработку этого сюжета. В центре его произведения («Kralj Matjaž v ogrski podmeli») ¹² «Король Матьяж в горной пещере» — картина чудесного сна героя. Каждую ночь ровно в полночь король просыпается и задает один и тот же вопрос: легают ли еще над землей сороки, а получив положительный ответ, вновь засыпает, опустив голову на каменный стол. Но наступит день, продолжает автор, когда борода короля три раза обовьет стол, и тогда король Матьяж и его войнство проснутся и выйдут из пещеры на волю, где на Шорском поле у сосны с тремя вершинами их ожидают семь королей. И они вместе продолжают битву за правду и справедливость.

Среди других словенских авторов, обращавшихся к исследуемому нами сюжету, следует назвать Ф. Прешерна¹³, Ф. Левеца¹⁴ и Я. Трдину¹⁵. Последний, известный писатель, представитель так называемого фольклорного направления в словенской литературе XIX в., не раз возвращался к народной легенде о венгерском короле. При этом Трдина одним из первых в словенской литературе стремился не только сохранить памятник народной культуры, дать его в максимально приближенной к первоначальному тексту форме, но и, используя элементы фантастики и художественного вымысла, создать произведение, в котором бы известный фольклорный сюжет был объединен с современной социально-политической и национальной проблематикой¹⁵.

Особое, бережное отношение к сокровищнице словенского фольклора было характерно и для писателей рубежа XIX–XX вв., в первую очередь для И. Цанкара, О. Жупанчича, Д. Кетте и других представителей литературного течения «Словенский модерн». Это внимание молодых литераторов к глубинным слоям словенского мифопоэтического сознания соответствовало их устремленности к обновлению и обогащению родной литературы, приданию ей новых художественно-эстетических импульсов. Вместе с тем для каждого из них был характерен свой взгляд на освоение фольклорного материала. Д. Кетте, в 1880-е гг. задумавший написать роман из истории крестьянских бунтов и турецких набегов XV–XVI вв., пользовался не только историческими документами, но и текстами народных преданий. В его архиве сохранилась запись варианта легенды о возвращении на землю короля Матьяжа, который принесет людям счастье и справедливость. Не раз обращался к образу легендарного героя и О. Жупанчич. В балладе «Король Матьяж» (1896 г.)¹⁶, опираясь на народную легенду, поэт не только рисует картину спящего в горе короля, но и передает атмосферу ожидания его возвращения: бедные и обездоленные люди надеются, что скоро он призовет их в свои ряды для борьбы против тиранов за святую правду. Мотивы легенд о короле Матьяже нашли отражение и в произведениях Жупанчича, написанных специально для детей¹⁷. Так, в стихотворении 1900 г., помещенном в детском журнале «Zvonček» («Колокольчик»), на передний план выступает образ юноши, который находит вход в волшебную пещеру и старается вытащить меч из ножен, чтобы наконец разбудить короля и открыть ему дорогу к людям. Однако молодой

герой оказывается недостойн великой цели — меч не поддается его усилиям, и снова все стихает под каменными сводами.

Наиболее частым обращением к основным персонажам словенского фольклора отмечено творчество И. Цанкара, ведущего представителя «Словенского модерна». Свое отношение к народной поэзии писатель выразил в ряде статей и письмах, подчеркнув, что в ней нашли отражение чувственные и духовные стороны «национального характера», где в неразрывном единстве сосуществуют «здоровый скептицизм» и та «полночная фантазия», которые издавна отражали неистребимую веру народа в чудеса, его неизбывную тягу к достижению счастья. Включая сюжет легенд о короле Матьяже в свои произведения разных периодов (от повестей и романов 1890-х гг. до сочинений предвоенных и военных лет, т. е. создавая некий «скрытый» цикл), Цанкар не только сумел вскрыть причины устойчивости этой мифологемы в словенском национальном сознании, но и придать легендарному образу новое символическое звучание. Это новое видение мифа наиболее полно выразилось в автобиографическом рассказе «Грешник Ленарт»¹⁸ (1915 г.), где автор-повествователь воссоздает этапы собственного осмысления легенды о короле Матьяже: от детской наивной веры в его реальное существование до осознания себя тем самым народным героем, который, собрав большое войско, освободит мир от несправедливости и горя, возвестив царство добра и всеобщей любви. Так автор-герой идентифицирует себя с королем-защитником, а древняя легенда лишается своего чудесно-сказочного ореола. Развенчание мифа о короле Матьяже, привнесение в него человеческого элемента становится сюжетообразующей нитью уже в повести 1905 г. «Бродяга Марко и король Матьяж». В ней герой Цанкара, попавший в пещеру и увидевший спящее воинство, восклицает: «Миф умер, но жив человек, и он сможет сам спасти себя!»¹⁹ В годы Первой мировой войны писатель вновь обращается к образу короля-легенды. В рассказе 1916 г. «Король Матьяж»²⁰, вошедшем в сборник «Образы из сновидений», Цанкар, используя ядро легенды о народном герое, короле — заступнике всех страдающих, стремится создать панораму всеобщего горя, картину общечеловеческой слепоты перед лицом войны.

Мысли Цанкара о «неистребимости» мифа о короле Матьяже в

словенской культуре подтвердил всплеск интереса к этому образу в годы Второй мировой войны. Стихи поэтов-партизан (Ж. Дестовника-Каюха, О. Врхунца и многих других) свидетельствуют о новом этапе осмысления национальной мифологической фигуры. В них словно рушится стена, отделяющая старую легенду от современности, а ее герой переносится в реальный мир, предстает одним из защитников свободы:

Матьяж — это я,

Матьяж — это ты,

Это мы и все вы,

Сколько нас есть на свете угнетенных и маленьких людей ²¹.

В заключение, подводя итог краткого анализа художественных текстов, построенных на основе разных вариантов легенд о венгерском короле М. Корвине, необходимо вновь вернуться к проблеме причины включения его в ряд фольклорно-мифологических героев словенского народа. Исследование текстов поднимает и другой, не менее значимый вопрос. Почему именно сюжеты о «смерти» короля Матьяжа, т. е. его заключении в горную пещеру, чаще всего становились основой для литературных обработок легенды? Думается, что вполне справедливы высказывания словенских ученых (и в частности, И. Графенауэра) о том, что заложенная в них идея возвращения доброго и благородного короля на борьбу за правду и справедливость в период после поражения крестьянских восстаний XV–XVI вв. несла сильный эмоциональный заряд и отвечала национальным чаяниям словенцев ²². Но важно и другое. Постепенно по мере расширения пространства бытования данных сюжетов и учитывая факт отсутствия у словенцев собственного народного эпоса идея, аккумулированная в них, становилась, на наш взгляд, важным консолидирующим элементом для представителей словенского этноса, тем маленьким кирпичиком, что ложился в основу формирующегося национального этнического самосознания. Так, народные представления о былом существовании на словенской земле «золотого века» и возможность его возвращения персонифицировались в образе короля Матьяжа, который становился своеобразным символом национального освобождения. В этой связи представляется заслуживающим внимания рассмотрение оппозиции «человек — не-человек» на примере фольклорных сюжетов о короле Матьяже, в част-

ности тех, что связаны с его пребыванием в горной пещере, из которой он может выйти лишь при определенных условиях. Несколько слов нужно сказать о мифологических функциях горы: они многообразны. Как пишет В. Н. Топоров, «гора выступает в качестве наиболее распространенного варианта трансформации древа мирового. Она воспринимается как образ мира, модель Вселенной, в которой отражены все основные элементы и параметры космического устройства». Иными словами, «гора находится в центре мира — там, где проходит его ось». Ее продолжение вверх, через вершину горы, указывает положение Полярной звезды, а продолжение вниз — место, где находится вход в нижний мир, в преисподнюю. Мировая гора трехчленна. А значит, с ее помощью, как и с помощью мирового древа, моделируется тройная вертикальная структура мира, три царства — небо (вершина горы) — земля, где обитают люди, — преисподняя (нижний мир)²⁸.

Если использовать эти представления для объяснения событий, происходящих с королем Матьяжем в словенских легендах, то получится следующая картина. Король оказывается внутри горы в результате того, что две вершины, соединившись вместе, образуют скрытое пространство (пещеру) или расступаются горные своды, и король вместе с войском оказывается внутри горы (снова в пещере), но не в подземном царстве. Напомним, что вход в нижний мир находится именно здесь, у основания горы. Поэтому можно предположить, что герой словенских народных легенд, попав в пещеру, оказывается вытесненным из места обитания людей (земли), но и не попадает в нижний мир (преисподнюю). Налицо нечеловеческое состояние героя, а отсюда, на наш взгляд, мотив сна (состояние многих обитателей горных пещер), а не смерти. Вместе с тем при определенных условиях, которые оговариваются в различных вариантах преданий, король может вернуться к своему прежнему, человеческому состоянию и даже вновь подняться во всем своем величии. Проделанный нами анализ самих текстов различных вариантов легенды позволяет увидеть следующую закономерность: центральная часть легенды, повествующая о времени ожидания королем возвращения на землю, подобно некоей лакуне, начинает постепенно наполняться разнообразными эпизодами-вставками более позднего происхождения (некоторые из них заимствованы из немецких сказок). Это многочисленные истории о посещении пещеры пастухами, продавцами

вина или сена, писарями, крестьянками. Одни из них — простые наблюдатели, затем распространяющие весть об увиденном среди людей. Другие не только наблюдают, но и пытаются воздействовать на происходящее (например, освободить меч из ножен), чтобы король скорее проснулся. Так народное сознание постепенно, исподволь идет на изменение устоявшегося текста. В словенских легендах появляется новый элемент: рядом с пассивным героем-королем оказывается (правда, на короткий период) живой, действующий персонаж, стремящийся изменить ход событий, ускорить возвращение доброго и справедливого правителя. Все это, несомненно, отвечало настроениям и мечтам народа, уставшего ждать своего венценосного избавителя, и выражало его надежду на собственное освобождение. Из словенских писателей И. Цанкар первым понял и осознал это и сумел наиболее полно и разнообразно выразить в своих произведениях.

Примечания

¹ См.: *I. Grafenauer. Slovenske pripovedke o kralju Matjažu. Ljubljana, 1951, s. 9–14.*

² *З. Кузеля. Угорский король Матвей Корвин в славянской устной словесности. СПб., 1906.*

³ *I. Grafenauer. Slovenske pripovedke o kralju Matjažu. Ljubljana, 1951.* Словенский исследователь первым обобщил накопленный до него материал по данной тематике (как фактический, так и научный), сделал важные выводы, касающиеся вопроса о происхождении легенды.

⁴ *К. Štrekelj. Slovenske narodne pesmi. Ljubljana, 1898, zv. 1, s. 3–24.*

⁵ См.: *I. Grafenauer. Nav. d., s. 14–22.*

⁶ *Е. Péter Kovács. Matthias Corvinus. Budapest, 1990, s. 187.* Здесь венгерский ученый приводит свидетельства А. Вонфини о последних днях Матьяша Корвина.

⁷ *I. Grafenauer. Nav. d., s. 66–67.*

⁸ *I. Grafenauer. Nav. d., s. 79–86.*

⁹ *I. Grafenauer. Nav. d., s. 140–148, 165, 173.*

¹⁰ Эту проблему подробно исследует И. Графенауэр: *I. Grafenauer. Nav. d., s. 87–179.*

¹¹ A. Gspan. Cvetnik slovenskega umetnega pesništva do srede XIX st. Ljubljana, 1979, zv. 2, s. 254.

¹² M. Ravnikar-Požencan. Kralj Matjaž v ogrski podmeli / Vodnikov spomenik. Ljubljana, 1859, s. 193. См. также: I. Grafenauer. Nav. d., s. 212–214.

¹³ Баллада Ф. Прешерна о короле Матьяже («Od kralja Matjaža») представляет собой литературную обработку народной песни из Верхней Крайны (из сборника А. Смоле) с мотивом о наказанном короле-прелюбодее. См.: F. Prešern. Poezije doktorja Franceta Prešerna. Ljubljana, 1982, s. 187–189.

¹⁴ F. Levac. Sedmoverha smreka / Slovenski glasnik. L. X. Ljubljana, 1967, s. 225. См. также: I. Grafenauer. Nav. d., s. 214–215. В стихотворении словенского ученого и общественного деятеля Ф. Леваца «Сосна с семью вершинами» сюжетное ядро легенды о возвращении на землю доброго и благородного короля Матьяжа стало отправной точкой для выражения идей славянской взаимности. По мысли автора, с его пробуждением и воцарением на земле «золотого века» вновь возродится атмосфера дружбы и любви между родственными славянскими народами.

¹⁵ В произведении Я. Трдины «Сказание Гласан-Бога (попытка народного эпоса)» 1850 г. нашли отражение мотивы народных песен о короле Матьяже. См.: J. Trdina. Zbrano delo. Ljubljana, 1952, zv. 4, s. 84–118. В более позднем произведении, рассказе «Кладезь народной мудрости» («Narodna blagajnica») из сборника 1880-х гг. «Сказки и повести о горящих», словенский писатель дает литературный пересказ легенды об ожидаемом возвращении короля, с которым вновь наступит на земле «золотой век» мира и благополучия: J. Trdina. Zbrano delo. Ljubljana, 1955, zv. 7, s. 198–200.

¹⁶ O. Župančič. Zbrano delo. Ljubljana, 1956, knj. 1, s. 277–278.

¹⁷ O. Župančič. Kralj Matjaž / Zvonček. Ljubljana, 1900, s. 169; См. также: I. Grafenauer. Nav. d., s. 225; O. Župančič. Ples kralja Matjaža / O. Župančič. Ciciban. Ljubljana, 1961, s. 19.

¹⁸ I. Cankar. Zbrano delo. Ljubljana, 1975, zv. 22, s. 55–137.

¹⁹ I. Cankar. Zbrano delo. Ljubljana, 1973, zv. 7, s. 86–95.

²⁰ I. Cankar. Zbrano delo. Ljubljana, 1975, zv. 23, s. 76–79.

²¹ K. Destovnik-Kajuh. Zbrano delo. Ljubljana, 1971, s. 193.

²² См.: I. Grafenauer. Nav. d., s. 163–179.

²³ В. Н. Тоноров. Гора / Мифы народов мира. М., 1991, т. 1, с. 311–314.

Мертвецы среди людей

Предыстория сюжета, о котором пойдет речь ниже, — в сказке «Tanz mit Wassermann» из сборника братьев Гримм. По современной терминологии это скорее не сказка, а быличка — история о том, как водяной явился на танцы в местечке Laybach красивым и нарядным юношей; странным был только холод его влажных рук. Выбрав себе девушку, он в танце подвел ее к берегу реки и на глазах у всех прыгнул вместе с нею в воду.

Эта сказка легла в основу стихотворения Гейне «Встреча» («Begegnung», 22-й романс из «Neue Gedichte») 1. Собственно, к быличке восходит лишь мотив «Водяной на деревенском празднике». Гейне уходит от метасюжета былички (встреча человека с нечистой силой) — в его романсе Водяной оказывается в паре не с девушкой, а с русалкой, сюжет состоит в их взаимном узнавании и подводит к неожиданной афористической концовке: «Sie kennen sich leider viel zu gut, / Suchen sich jetzt zu vermeiden».

Перевод этого стихотворения Гейне (под заглавием «Старые знакомые (На тему одной немецкой песни)», 1889) вошел в цикл «Переводы и подражания Гейне» А. Н. Майкова². «Опасное знакомство», — говорил Майков о Гейне³, назвав таким образом один из мотивов нашего сюжета. Гейневский point в переводе Майкова снят, акцент сделан на подобии человека и нежити, на том, что поведенческая маска — неременная принадлежность культурного человека — может скрывать сколь угодно нечеловеческую сущность.

Но история сюжета на этом не закончилась: в 1912 г. Блок опишет встречу и разговор мертвецов на балу, под звуки вальса. То, что вместо Водяного и Русалки перед ними два мертвеца, не должно нас смущать: согласно Д. К. Зеленину, русалки и суть мертвецы — «заложные» покойники 4. Снятый Майковым («Майков слишком чужой Гейне» 5) мотив «они слишком хорошо знают друг друга» у Блока вновь появляется, но уже в обращенном виде: его мертвецы тянутся к подобным себе, мир живых им неинтересен.

От Гейне до Блока сюжет обнаруживает следующие устойчивые мотивы:

1) Фоном везде служат танцы — времяпрепровождение, как известно, греховное и подобающее скорее нечистой силе, нежели благочестивым христианам. В русской традиции это помнится лучше, и вдобавок существует устойчивое (и неизвестное Европе) представление о греховности инструментальной музыки как таковой. Поэтому тема музыки у Майкова и Блока подана сильнее и окрашена более зловеще, чем у Гейне. Немецкий поэт фиксирует лишь ее наличие — в первой строке и ее конец — в последней строфе. Майков, во-первых, конкретизирует: вместо неопределенных «die Musik», «tanzen» и «schweben» танец у него назван — это вальс. Во-вторых, вокруг образа вальса он разворачивает целую систему «водяных» сравнений и метафор: «вынырнув, словно две рыбки», «точно плывут они», «мерно, как волны морские», «плавают, в медленном вальсе колышась, они» — и т. д. (у Гейне ничего подобного нет). Наконец, дана характеристика и самой музыке — «визгливые скрипки», что одновременно и описывает специфический «фольклорный» звук, и привносит негативный эмоциональный оттенок.

Вальс звучит и у Блока — этот «однообразный и безумный» танец прочно связан в культурной традиции со всяческой бесовщиной⁶. У Блока же музыка коварно скрывает ужас происходящего и помогает мертвецам сохранять инкогнито: «лязг костей музыкой заглушен». В сущности, неприятие танцев и инструментальной музыки в православии мотивируется так же: высвобождая в человеке эмоциональную стихию, они дают ему своего рода опьянение, заставляя забывать о том, каков мир на самом деле. Трезвому и «умному» православию это представляется предосудительным или по крайней мере подозрительным⁷.

2) Он и Она, выходцы из другого мира, встречаются на празднике с танцами. Отметим еще раз: эта встреча «свсих среди чужих», где чужими оказываются люди, а своими — не-люди, — изысканный сюжетный ход, в фольклорном источнике отсутствующий.

3) Подчеркнута (в русских версиях особенно) способность нежити к маскировке, их человеческое обличье, лишь оттеняющее не-человеческую сущность: не-люди мастерски играют роли людей. Родство (хороших) манер с актерством — под-

черкнуто. «Приличное» поведение позволяет водяному и русалке выглядеть людьми, «давно с лучшими знакомыми тоном»; принятый в свете обычай злословить позволяет мертвецу выражать свою ненависть к живым в открытую и т. д. Мотив актерства — определяющий для нашего сюжета. У Гейне и Майкова водяные духи наслаждаются своим лицедейством, блоковские мертвецы им тяготятся — но это лишь обращение той же темы.

4) Главные персонажи сохраняют некоторые признаки, выдающие их истинную природу (Neckenlilie на шляпе — холодные руки — щучьи зубы — лязг костей).

5) Он собирается причинить вред одной из присутствующих на празднике девушек. У Гейне и Майкова это сказано прямо, у Блока — намеком, но читатель вправе предположить, что участь NN, влюбленной в мертвеца и танцующей с ним, будет печальной. Здесь позволительно предположить влияние другого источника — истории о Дракуле, но этот вопрос выходит за рамки нашей работы.

Читатель вправе сам судить, достаточно ли перечисленных сюжетных совпадений, чтобы говорить о влиянии текстов Гейне и Майкова на блоковский (при том, что знакомство Блока и с оригиналом, и с переводом несомненно). Разумеется, осмысление сюжета у Блока вполне оригинально — оно не совпадает даже у Гейне и Майкова. Нам хотелось лишь показать наличие сходства — и сюжетов, и смыслов, в них заложенных.

Примечания

¹ См. комментарий к этому стихотворению: *H. Heine. Gedichte*, Bd. 2, Frankfurt, 1984, S. 586. Там же — французский перевод сказки, которым пользовался Гейне.

² Пользуемся случаем указать на оригинал этого стихотворения, т. к. в последнем издании цикла (*А. Н. Майков. Сочинения в двух томах*. М., 1984, т. 1) вполне добротный комментарий Л. Гейро только для этого стихотворения дает помету «источник не установлен».

³ *А. Н. Майков*. Указ. соч., с. 345.

⁴ *Д. К. Зеленин*. К вопросу о русалках // *Д. К. Зеленин. Избранные труды. Статьи по духовной культуре*. 1901–1913. М., 1994, с. 230 след.

⁵ А. А. Блок. Собр. соч. М., 1960, т. 6, с. 121.

⁶ От «Мефисто-вальса» Ф. Листа — через Малера, Сибелиуса и Р. Штрауса — до жутковатого гротеска в сюите А. Градского «Сама жизнь».

⁷ На доводах такого же рода во многом основано и неприятие театра православной традицией — всякое «понарошку» сомнительно в духовном смысле (см. об этом в «Записях» о. А. Ельчанинова, человека той же культуры, что и Блок, — хотя, конечно, совсем другого духовного склада). О мотиве актерства в нашем сюжете см. ниже.

Приложения

1. Г. Гейне, «Встреча» (подстрочный перевод):

Под липою вовсю звучит музыка,
Там танцуют парни и девки,
Там танцуют двое, которых никто не знает,
Они выглядят столь стройными и благородными.

Они кружатся туда и сюда
Редкостным чужестранным образом,
Они улыбаются друг другу, они качают головами,
Барышня тихо шепчет:

«Мой прекрасный кавалер! На вашей шляпе
Качается русалочья лилия,
Которая растет только глубоко на дне моря —
Вы происходите не из семьи Адама.

Вы Водяной, вы хотите
Сманить красоток этой деревни.
Я вас узнала с первого взгляда
По вашим рыбьим зубам».

Они кружатся туда и сюда
Редкостным чужестранным образом,
Они улыбаются друг другу, они качают головами,
Кавалер тихо шепчет:

«Моя прекрасная барышня! Скажите мне, почему
Ваша рука холодна как лед?
Скажите мне, почему так влажна оборка
На вашем белом платье?»

Я вас узнал с первого взгляда
По вашему насмешливому книксену —
Ты — не дитя земного человека,
Ты — моя кумушка Русалка».

Скрипки умолкли, танец окончен,
Они вежливо расстаются.
Они, к сожалению, слишком хорошо знакомы
И стремятся сейчас держаться подальше друг от друга.

2. А. Н. Майков, «Старые знакомые (На тему одной немецкой песни)»:

С шумом и топотом пляшет в лугу молодежь
В лад под визгливые скрипки.
Вдруг понеслась одна пара вперед, из толпы
Вынырнув, словно две рыбки.

Точно плывут они, тихо колышась и в такт,
Мерно, как волны морские —
Но — усмежаются, глядя друг другу в глаза...
Ведает Бог, кто такие!

«Вы, — говорит кавалеру она, — здесь чужой?...
Белый на шляпе цветочек —
Только ведь в самой морской глубине он растет...
Как ни рядитесь, дружок,

Вас я узнала — по остреньким щучьим зубкам
Тотчас же, с первого взгляда!
Вы — Водяной, и красотку сманить за собой
В терем хрустальный вам надо».

Он отвечает: «Сударыня, — ух! как блестят
Ваши зеленые глазки!

Ручки — как холодны!... Если ж обнимут — то смерть,
Верная смерть ваши ласки!

Вас я по первому книксену тотчас признал...
Так что... секрет неуместен...
Вы ведь — Русалка, сударыня... Промысел наш
Значит, друг другу известен...»

Ловко, изящно, от смеха же еле держась
Легкие оба такие,
Плавают, в медленном вальсе колышась, они
Мерно, как волны морские.

Кончился танец — они расстаются, как все —
Он — с грациозным поклоном,
Книксен глубокий — она, — все как люди, давно
С лучшим знакомые тоном.

3) А. А. Блок, «Как тяжело мертвецу среди людей...», фрагмент:

В зал многолюдный и многоколонный
Спешит мертвец. На нем — изящный фрак.
Его дарят улыбкой благосклонной
Хозяйка-дура и супруг-дурак.

Он изнемог от дня чиновной скуки,
Но лязг костей музыкой заглушен...
Он крепко жмет приятельские руки —
Живым, живым казаться должен он!

Лишь у колонны встретится очами
С подругою — она, как он, мертва.
За их условно-светскими речами
Ты слышишь настоящие слова:

«Усталый друг, мне странно в этом зале».
«Усталый друг, могила холодна».
«Уж полночь». — «Да, но вы не приглашали
На вальс NN. Она в вас влюблена...»

А там — NN уж ищет взором страстным
Его, его — с волнением в крови...
В ее лице, девически прекрасном,
Бессмысленный восторг живой любви...

Он шепчет ей незначащие речи,
Пленительные для живых слова,
И смотрит он, как розовеют плечи,
Как на плечо склонилась голова...

И острый яд привычно-светской злости
С нездешней злостью расточает он...
«Как он умен! Как он в меня влюблен!»
В ее ушах — нездешний, странный звон:
То кости лязгают о кости.

Псевдочеловек — миф и реальность XX века

Испокон веков людей волновал вопрос, что есть человек, откуда и зачем он приходит в мир, каков смысл его бытия. Кто-то однажды остроумно сказал, что человек — это вообще загадка природы, ломающая голову над собственной загадкой. Но есть разные стороны этой загадки. Иногда в фокусе внимания оказывается как бы само понятие человека, вопрос о том, что делает человека человеком. XX век до предела обострил размышления на эту тему. Небывалые масштабы войн, превратившихся в мировые, колоссальные жертвы бесчеловечных политических режимов, опасность антропогенных по своему происхождению атомных и экологических катастроф, уже сопоставимых по своим масштабам с геологическими катаклизмами, заставляют вновь и вновь задумываться о самой природе человека, о тех полярностях, которые проявляются в его практике. Кто он — носитель добра или зла по отношению к себе подобным и к самой жизни на земле? В нашем столетии во многом оказался скомпрометированным восходящий еще к эпохе Просвещения прекраснодушный тезис о добром начале, якобы искони заложенном в человеческой натуре, и о неуклонном восходящем движении человечества под водительством всемогущего разума по пути прогресса. Сейчас все это выглядит куда сложнее и проблематичнее. Иногда мыслители приходят и к весьма неутешительным выводам. Д. Оруэлл, например, в конце жизни серьезно задумывался, не является ли сам прогресс человечества иллюзией, а жажда власти над другими органической чертой человеческой природы¹.

Искусство XX века напряженно размышляет над всеми этими проблемами, обнаруживая тенденцию смыкаться в этом отношении с философией. Литература настойчиво ищет формы и структуры, наиболее удобные для постановки такого рода вопросов и поисков ответов на них. Широко используются, в частности, различные виды фантастики, условные художественно-интеллектуальные построения. Писатели особенно охотно

прибегают к синтезу определенных возможностей искусства и науки, создавая литературу научных фictions, литературу социальной фантастики. Обладающие гораздо большим набором степеней свободы, чем наука в собственном смысле слова или литературные произведения, непосредственно изображающие реальную жизнь, такие формы позволяют создавать с помощью научно-фантастических допущений нечто вроде экспериментальных обстоятельств, до предела заострять проблемы, поворачивать их неожиданными сторонами, ставить мысленные опыты, заглядывать в будущее или в иные варианты бытия, нежели предоставляет существующая реальная действительность.

Некоторые произведения XX века непосредственно тяготеют к постановке и осмыслению вопроса о самой сущности человека. Отсюда нередкое построение философской оппозиции «человек — не-человек», цель которой — выявление человекообразующих констант, определение граней, отделяющих человека от нечеловека. Характерно, между прочим, название одного из романов Веркора, в заглавие которого прямо вынесен вопрос «Люди или животные» (1952). Повествуется о неких существах, обнаруженных в необжитых краях и похожих одновременно на человека и обезьяну, что заставило решать вопрос, люди это или животные, и раздумывать о критериях. Эту проблему о сущности человека и поднимают на самом разнообразном материале многие писатели нашего времени. При этом в отличие от литературы прошлого, которая в этой связи чаще всего обращалась к сфере религии, мифологии, демонологии, авторы нашего времени, как уже было сказано, часто прибегают к своеобразному синтезу искусства с наукой. Впрочем, не наблюдается и полного отказа от прежних структур, примером чего может служить последний роман Леонида Леонова «Пирамида» (1994), где использована и библейская космогония, и тема борьбы бога и дьявола, и научная фантастика, и пародийная сатира и т. д., и т. д.

Очень часто в произведениях, воплощающих оппозицию «человек — не-человек», авторы создают как бы образ псевдо-человека. Взору читателя или зрителя предстает своего рода человек, но без человеческого содержания. Из представления о человеке словно изымаются те или иные компоненты и демонстрируется результат. Произведение превращается в своего ро-

да развернутое художественное определение человека — определение от противного. Выделяются при этом две основные разновидности такого образа. В одних случаях читателю внушается представление о существе, внешне подобном человеку, но лишенном его духовных и душевных качеств, его гуманистической природы. Если говорить о современной эпохе, эскиз такого образа еще сто лет тому назад предложил Герберт Уэллс в своем романе «Остров доктора Моро» (1896), заглавный герой которого, ученый-хирург, с помощью особых оперативных вмешательств в организм животных придавал им некоторые черты человека, получая странные существа, сочетающие свойства человека и зверя. Таковы же саламандры в романе Чапека «Война с саламандрами» (1936), оказавшиеся способными к подражанию человеку и даже копированию человеческой цивилизации, но без ее гуманистического наполнения. В результате возникло своего рода античеловечество. Того же порядка образ Шарикова в повести М. Булгакова «Собачье сердце» (1925). Писатель демонстрирует скудоумного недочеловека, проникнутого агрессивностью против духовности и культуры и заявляющего права на свое превосходство и верховенство. Философская квинтэссенция повести выражена в знаменитой афористической формуле, гласящей, что обладать способностью говорить — «это еще не значит быть человеком».

Характерно, что именно в нашем столетии, когда дегуманизация жизни заходит порой особенно далеко, был создан (еще в 1920 году) и наиболее известный в мировой литературе образ двойника человека, не обладающего его гуманистической субстанцией, — образ робота, получивший широчайший отклик в мире и тиражированный в различных вариантах и подобию в сотнях и сотнях произведений мировой литературы и искусства. Необходимо при этом подчеркнуть, что создатель этого образа Карел Чапек в отличие от многих своих последователей, которых часто увлекала сама идея искусственного человека, мыслил образ робота прежде всего как образ мнимого человека. Отсюда автор, с одной стороны, шел по пути максимального сближения роботов с людьми во внешнем облике, в способности к речи, к логическому мышлению и т. п. Памятью они у него даже превосходят людей и способны держать в голове целые тома энциклопедий. Но одновременно писатель проводит

резкое отграничение их от человека. Демонстрируется полное отсутствие у них чувств, влечений, привязанностей, интересов, способностей к творчеству, духовного начала. Их труд не одухотворен и не осмыслен. Оппозиция заходит настолько далеко, что в некотором смысле роботы противопоставлены даже животным: им незнакомо ощущение боли и наслаждения, чувство опасности и самосохранения, страха смерти и т. д. В каком-то отношении они не столько существа, сколько бесчувственные автоматы, механизмы, биологические машины. И в то же время внешне они полностью идентифицированы с человеком. На этой сетке совпадений и несовпадений и обнажается проблема «человек — не-человек».

Вторая разновидность образа псевдочеловека связана с теми случаями, когда изображается непосредственно человек, но человек, утративший те или иные человеческие свойства и превратившийся в своего рода редуцированного человека. В качестве примера можно, скажем, назвать образ главной героини пьесы Чапека «Средство Макропулоса» (1922). Обладая эликсиром жизни, она прожила более трехсот лет, сохранила внешность неувядающей красавицы, но у нее оказалась полностью анестезированной душа. И снова возникает вопрос: человек это или только красивый призрак человека? Нельзя не вспомнить в этой связи и впечатляющий, в чем-то даже страшный образ манкуртов из киргизского фольклора, использованный в романе Чингиза Айтматова «И дольше века длится день» (1980).

Особый интерес представляет роман Е. Замятина «Мы» (1920), написанный одновременно с пьесой Чапека о роботах и имеющий немало общего с ней. Замятин изображает целое государство обезчеловеченных людей, которые превращены в стандартные элементы до предела логизированного и унифицированного социума. При этом автор применил оригинальный прием. В роли повествователя, рассказывающего для потомков об этой технократической цивилизации, выступает человек, вначале еще сохраняющий черты чувствующей и думающей личности, способной в частности не только встречаться с женщинами по талонам, но и испытывать чувство подлинной любви. Однако с определенного момента наступает перелом. Оказавшийся жертвой доноса и подвергшийся особой инъекции, герой-повествователь становится таким же, как и все. И мир сра-

зу обесцвечивается в его глазах. Причем и сам он уже не способен даже сожалеть об этом. И о любимой недавно женщине (а любил он ее именно за чудом сохранившимся в ней огонек жизни и чувства) он уже равнодушно вспоминает теперь только как о несколько странной своей знакомой. Все это тонко передано в изменившейся тональности повествования.

Эффект воздействия образа псевдочеловека коренится в его двойном характере, в том, что ассоциации читателя или зрителя все время колеблются между представлением о человеке и нечеловеке (животном, неодухотворенном существе, механической кукле, автомате, логической машине и т. д.). Ассоциации все время оказываются то по одну, то по другую сторону разграничительной черты, что и позволяет фиксировать внимание на сходствах и различиях, на принципиальных слагаемых, которые и делают человека человеком. Гуманистическая норма все время соотносится с чем-то чуждым и враждебным ей. По-своему здесь реализуется поэтика «пограничья», мерцания полярностей. Тем самым высвечивается нравственно-гуманистическая субстанция человека.

В литературе XIX века образы псевдочеловека если и встречались (вспомним щедринского градоначальника с органчиком в голове), то все же не столь часто, и оппозиция «человек — не-человек» была меньше выявлена в своем философском смысле. Во многом это горькое художественное открытие принадлежит именно XX столетию, заставившему литературу задуматься, а не означают ли многие явления нашего времени вообще аномального отклонения от самой гуманистической сущности человека, от самого развития человеческого рода, развития, главное содержание которого и составлял процесс его гуманизации.

Писателей XX века волнует вопрос, не сталкиваемся ли мы с опасно возрастающим обесчелочечением человеческих отношений в планетарном масштабе. Еще в 1920 году Карел Чапек писал о начавшемся во время Первой мировой войны «страшном обесценивании человеческой жизни, которая под другими лозунгами продолжается и сейчас. Человек становится страшно важной вещью для литературы, становится чем-то, что нужно во что бы то ни стало спасти»². По мысли Леонида Леонова, выраженной в его романе «Пирамида», зло в современ-

ном мире настолько превысило свои полномочия и заняло такое, чуть ли не доминирующее, положение в нем, что это внушает серьезные опасения за саму судьбу человечества, которое по собственной вине может погибнуть в обозримом будущем. В качестве одной из главных причин автор выделяет опасные размеры утраты нравственной памяти, забвение нравственных исторических традиций, принесенных в жертву узко понятой идее прогресса, ибо не только научно-техническое развитие, но и сама «наука, — как гласит один из афоризмов автора, — без моральной основы бессмысленна, если не вредна»³. Утрата нравственных начал и святых и есть, по Леонову, одно из проявлений расчеловечения и обезчеловечения жизни. Автор назвал свой роман, проникнутый глубокой тревогой, «романом-наваждением» и «посланием потомкам». Тема опасного пренебрежения нравственными заветами предков проходит и через другие антиутопии нашего века, в частности через роман Олдоса Хаксли «О дивный новый мир» (1932). Писатель развернул в нем парадоксальную мысль, что мир индейских дикарей оказался куда более нравственным, чем реальность воплощенной рассудочной утопии.

Важнейшая функция образа псевдочеловека заключается в том, что он служит индикатором бесчеловечных тенденций в современном мире. Представление о том, что и в человеческом облике может скрываться отсутствие человеческих качеств, наполняется во многих литературных произведениях самым актуальным содержанием. Ставя те или иные черты описанного образа в связь с определенными явлениями окружающей действительности, авторы получают возможность вскрывать внечеловеческую сущность самих этих явлений. Образ псевдочеловека, с одной стороны, выполняет функцию структурообразующего центра: вокруг него концентрируются философские, нравственные, социальные и политические проблемы, аналитические и обличительные художественные построения, с другой — он как бы непосредственно вбирает в себя определенные симптомы обезчеловечения человека в реальной жизни, становится их отражением. Парадокс образа псевдочеловека состоит в том, что нечеловеческое поведение тоже копируется с человека.

Одним из общих знаменателей негативных явлений в современной жизни является подавление и разрушение личности.

Источники его различны. Среди них и нивелирующий эффект буржуазной экономики, порождающей — по крайней мере на определенной стадии своего развития — тенденцию превращать рабочего в придаток машины. Это один из главных аспектов рассказа К. Чапека «Система» (1908) и его драмы «R. U. R.» (1920) — автор иронизирует над идеалом работодателей, в представлении которых рабочий должен стать безропотным автоматом, стать машиной: «От него требуется только движение. Любая идея — нарушение дисциплины. Душа рабочего не механизм, ее необходимо устранить»⁴. Другой фактор — влияние духа стандарта и унификации, который принес с собой век техники и промышленного производства, творящий человека по своему образу и подобию. Если значительная часть литературы нашего столетия вдохновлялась перспективами научно-технического прогресса, то вместе с тем, уже начиная с первых романов Уэллса, все сильнее звучала и тревога, звучали предостережения против техницистских иллюзий и утопий, в частности против подавления природного начала в человеке. Именно в этом смысл символа Зеленой стены в романе Замятина, отделяющий мир зарегулированного рационально-рассудочного стереотипа от живой природы с ее естественностью, многоликостью, элементом случайности, с заключенной в ней силой жизни.

Подавление личностного начала иногда осуществляется, как показывает, в частности, художественная литература, и под предлогом или даже во имя благих коллективистских устремлений — националистического или социально-эгоистического, экстремистского толка, когда взамен диалектики личного и общественного в качестве субъекта бытия выдвигается только коллектив. Чапек не случайно иронизировал в «Войне с саламандрами», что саламандры, осваивая человеческий язык, никак не могли научиться различать местоимения «я» и «мы». Определенными своими сторонами упомянутые произведения реагируют на гипертрофированную идеализацию массы и даже толпы в противовес личности. Разумеется, ни Чапек, ни Замятин не были поклонниками индивидуализма. Сам гуманистический критерий есть не что иное, как выражение коллективистского принципа уважения «к другому». Но они увидели всю глубину опасности, которая может скрываться и в коллективистских

лозунгах, если они ведут к попыткам поставить счастье в зависимость от несвободы индивида или прямо используются для манипулирования человеком, что нередко и демонстрируют тоталитарные режимы XX века. Чапек вообще подчеркивал известную безответственность, которая может скрываться в заявлениях от имени масс. «От чужого имени, — писал он, — так легко судить и воевать или убивать... как трудно было бы судить и воевать, если бы это делалось от собственного имени»⁵.

Центральное место в литературе описанного типа занимает обличение милитаризма (этой теме могла бы быть посвящена самостоятельная работа) и деспотических режимов, с которыми связана практика не только подавления, но и прямого физического уничтожения человека. Замятин показывает не просто деструкцию личности, а и культивирование безличностного сознания, которое самими его носителями воспринималось бы как идеал, показывает культивирование механического стандарта поведения как воображаемого блага, за которое и возносятся хвалы обожаемому диктатору-вседержителю.

Повышенное внимание литературы привлекает сотворение мифов как средства насаждения ложного сознания, внедрения идеологии насилия и экстремизма. Кроме творчества Чапека, Оруэлла и других, показательна, например, драматическая антиутопия М. Булгакова «Адам и Ева» (1931), где наглядно продемонстрировано превращение идеологических конфликтов в военные и создан мысленный образ идеи, оснащаемой военно-техническими средствами и переходящей в агрессивное вооруженное нападение. Того же рода в романе Л. Леонова «Пирамида» образ «генераторов внушения», распространяющих флюиды ненависти, отравляющих человечество злобой и приводящих его к гибели в междуусобной борьбе.

Иногда насилие и диктат рядятся и в миф благодетелей, экспансия против целых народов ведется под видом защиты меньшинств или прав личности. Способы мимикрии и маскировки зла под добро не знают пределов.

Нередко образ псевдочеловека полисемантичен и отражает сразу многие пагубные явления современного мира.

Важно подчеркнуть, что зачастую писатели не ограничиваются констатацией и осуждением тех или иных негативных тенденций в общем их виде, на философском уровне (что, разу-

меется, уже и само по себе весьма ценно). Авторы порой идут гораздо дальше, в чем-то сближаясь даже с литературой факта, направляя обличение по достаточно точному адресу, вставляя в философскую оппозицию «человек — не-человек» вполне реальные явления или даже непосредственно подлинные события, факты, реальных лиц. Так, в «Войне с саламандрами» экспансия саламандр против человечества ассоциируется с очень многими пороками и недугами XX века, но при всем том она особенно откровенно сближена в сатирическом ключе с политикой гитлеровской Германии, а образ Шефа-Саламандра, не теряя поливалентных ассоциативных связей, сопровождается непосредственной аллюзией на Гитлера. В романе Замятина «Мы» легко прочитывается сатира на государство примитивного социализма, населенного людьми-винтиками во главе с обожествляемым правителем. Через роман Леонова «Пирамида» проходит не только глубокая философская ирония по поводу многих дурных болезней современного мира, но и непосредственно создана развернутая сатира на сталинизм — вплоть до стилизации обширного монолога «вождя всех времен и народов», излагающего планы ликвидации биологического неравенства людей путем устранения всех отклонений от однородности, и прежде всего отклонений в сторону таланта и гениальности, что якобы и позволит создать гармоничное унитарное общество, напоминающее сообщество насекомых.

Остается добавить, что в произведениях, затрагивающих тему псевдочеловека, естественно, присутствует и его антипод — человек в истинном смысле этого слова. Присутствует по-разному — иногда в виде незримой нормы и критерия оценок, в других случаях непосредственно в качестве второго полюса противопоставления. Так, в пьесе Чапека о роботах мы встретим и целые гимны человеческому роду. Вспомним кульминационную сцену этой драмы, когда ожидает своей гибели последняя горстка людей. Целый диалог здесь, по сути дела, не что иное, как расписанная на голоса лирическая ода человечеству. Она и написана, если присмотреться, стихом. Человечество было для Чапека, говоря его словами, «чем-то бесконечно ценным», было средоточием «любви, труда, одушевления и веры, героизма, творчества, работы духа». Оно сумело пройти путь от «сторожевого костра у входа в пещеру» до века элек-

тричества и машин, когда человек стал «властелином земли и моря», мечтающим о завоевании планет и солнц⁶. И тем сильнее звучит тема обезчеловечения жизни.

В своей значительной части литература, о которой идет речь, является литературой предостережений. Отсюда ее тяготение к формам антиутопии, жанр которой в силу исторических обстоятельств сделался небывало актуальным в нашем столетии. Как сказал Николай Бердяев, «утопии оказались гораздо более осуществимыми, чем казалось раньше. И теперь стоит другой мучительный вопрос, как избежать их окончательного осуществления»⁷. Литература, обсуждающая проблему сущности человека, является в некотором смысле литературой философских и нравственных запретов. Можно проводить известную аналогию между всевозможными табу, заповедями и берегами, которыми насыщено религиозно-мифологическое сознание и демонология минувших эпох, и современной литературой, которая в форме предостерегающей художественной футурологии, мысленных социальных экспериментов и сатиры выполняет, по сути дела, ту же нравственно-философскую охранительную функцию.

Примечания

¹ См. подробнее: В. Чаликова. Встречи с Джорджем Оруэллом / Антиутопии XX века. Фантастика 2. М., 1989, с. 332.

² К. Čapek. Na břehu dnů. Praha, 1966, s. 44.

³ Л. Леонов. Пирамида, т. 2. М., 1994, с. 321.

⁴ Вр. Čapkové. Krakonošova zahrada. Zařívě hlubiny... Praha, 1957, s. 18.

⁵ К. Čapek. Kritika slov. Praha, 1927, s. 58.

⁶ К. Čapek. R.U.R. Vláá nemoc. Praha, 1972, s. 68.

⁷ Цит. по: Антиутопии XX века, с. 182.

Павел Яноушек

Человек — животное — машина в чешской экспрессионистской драматургии

Драма «R.U.R.» (1920, премьера 1921), которая в начале двадцатых годов открыла путь К. Чапеку-драматургу на чешские, а вскоре и на многочисленные зарубежные сцены, привлекла внимание современных зрителей необычностью темы, особым построением фабулы и театральной техникой. Автор вынес на суд публики нечто весьма оригинальное для того времени и, как оказалось, весьма эффектное: он создал образ искусственного человека, биологической машины, которая, с одной стороны, неотличима от человека и способна выполнить его работу, с другой — лишена основных черт человеческой индивидуальности. Благодаря мощному серийному производству, налаженному выпуску этих искусственных людей, их стало столько, что они осознают собственную силу, восстают против своих творцов и эксплуататоров и уничтожают человечество. При этом Роботы, естественно, теряют способность производить себе подобных до тех пор, пока в них не пробуждаются человеческие чувства и они не превращаются опять в людей.

Безусловно, тема человека-машины и его бунта против людей в нашем столетии появилась бы и без Чапека. Впрочем, персонажи, которых Чапек — по совету брата Йозефа — назвал Роботами, в восприятии читателя получили интерпретацию, отличную от задуманной автором. Общество, а также авторы — последователи К. Чапека в русле тогдашнего всеобщего восхищения техническими достижениями акцентировали научно-фантастический и механический аспекты характеристики Роботов. Доказательством может служить распространение слова «робот» по всему миру именно в его техническом значении; робот — «автомат, заменяющий человеческий труд, иногда и похожий на человека». В этом же ключе тема Роботов получила развитие и в сфере искусства, где инициировала связь современной научно-фантастической литературы и кино (начиная с «Бунта машин» А. Толстого и не останавливаясь на «Законах

роботехники» А. Азимова). Образ робота в рамках научной фантастики стал одним из типичных сюжетных мотивов XX века.

Сам К. Чапек чувствовал, разумеется, необходимость отказаться от такого «механического» понимания Роботов и неоднократно подчеркивал, что «его Роботы не были... механизмами. Они не были сделаны из жести и роликов...»¹. С точки зрения автора, сюжет и фабула, тема Роботов и их бунта против людей сопоставимы с параллелью «человек — насекомое», которая была проведена примерно год спустя братьями Чапеками в совместной пьесе «Из жизни насекомых» (1921, премьера 1922).

На первый взгляд обе пьесы значительно отличаются друг от друга. В то время как «R.U.R.» построена как «обычная» драма с логически развивающимся сюжетом, жанр пьесы «Из жизни насекомых» скорее напоминает «свободное» ревю. Это серия картин из жизни различных видов насекомых, представляющих собой сатиру-шарж на поведение человека. Несмотря на эти выразительные тематические и жанровые отличия, обе упомянутые драмы сближает способ, каким их автор достигает динамичного эффекта в изображении окружающего мира.

Создавая пьесы, а также роман «Война с саламандрами», написанный позже, в середине 30-х годов, Чапек полагал, что в центре литературного произведения должен быть конфликт человека с персонажами, идентичными людям, но в то же время не-людьми. Конфронтацию людей с этими «другими людьми» автор выстраивал в плане драматургии как столкновение полярных сил добра и зла. Это противопоставление имеет здесь двойственный характер. Образы Бабочек, Навозных жуков, Жуков-наездников, Муравьев, а также Роботов и Саламандр позволяют автору, с одной стороны, в духе басни типизировать характерные человеческие свойства, с другой — своей спецификой, «отличностью» они побуждают людей к действиям и размышлениям, а тем самым к демифологизации самих себя.

Резонанс пьес Чапека в мире, а также положение, которое они занимают в чешской драматургии межвоенного двадцатилетия, делали их исключительным явлением, стоящим вне литературного контекста. Следует вспомнить, что эти произведения были созданы в Праге и, следовательно, впитали атмосферу города, в котором было написано «Превращение» Кафки и в котором еще со времени правления Рудольфа II жила легенда

об искусственном человеке — Големе и его всеокрушающей силе. Более узкий литературный контекст пьес Чапека — современная ему чешская драматургия. Если предположить, что Роботы — лишь вариант мотива мира животных, то интересно было бы посмотреть, как в рамках течения, о котором сегодня можно говорить как о чешском драматургическом экспрессионизме, шла работа с этими мотивами. Тем самым прояснится вопрос, в чем Чапек поднялся над современной ему традицией.

В тогдашнем литературном контексте фоном для пьес Чапека служили два тесно связанные друг с другом драматургических жанра: «проблемная» драма и драма-гротеск. В традиционной драматургии их объединяет интенсивное проявление авторского «я», иными словами, стремление автора выразить свое собственное видение мира. Использование мотивов животного мира было при этом тесно связано прежде всего со вторым жанром — драмой-гротеском.

Определить гротеск как драматургический жанр нелегко. О том, является ли произведение гротеском, свидетельствуют в первую очередь не признаки формы или содержания, а осознание читателем, зрителем, что в данном произведении интерпретация реальности переходит определенную — трудно поддающуюся дефиниции, но четко осязаемую — границу и перерастает в ее субъективную, в той или иной степени дисгармоничную деформацию. Гротеск как эстетическую категорию мы находим в искусстве там, где автор игнорирует действующие в данный момент нормы «бессимптомного», негротескного восприятия и изображения мира, там, где оно противостоит этим нормам. Его основополагающей чертой является напряжение между «естественностью» мира и его «варварской» интерпретацией, т. е. диалектика преобразования смысла в нем заменена на бессмыслицу так, чтобы эта бессмыслица в иной плоскости обрела новый смысл.

Вхождение гротеска в художественное произведение — выражение стремления автора отойти от реальности, произвести ее смысловую переоценку, поскольку в том виде, в котором автор воспринимает ее как «естественную», она предстает неспособной выразить себя. Внешним проявлением принципа гротеска является кажущийся необузданным, «варварский» произвол, когда автор контаминирует элементы (ценности, собы-

тия...), рассматриваемые как гетерогенные, противоречивые и несовместимые, нарушая тем самым обычные гармонические масштабы и пропорции.

Гротеск в области содержания и формы строго лимитирован состоянием социально-исторических изменений норм, определяющих, что именно в данное время в искусстве и в жизни считается «естественным», «гротескным», а что нет. Некоторые из этих норм (особенно нормы, ограничивающие способы изображения человеческого тела и его физиологических функций либо его возможной контаминации с телами и функциями не-человеческими, прежде всего животных) относительно стабильны, поскольку детерминированы константностью реальности. Другие же связаны с высшими функциями деятельности человека и подвергаются значительным изменениям в зависимости от социального бытия. Одна из существенных черт гротеска: чем более он престоупает стабильные нормы, тем большее впечатление производит.

Братья Чапеки — единственные авторы, которые вывели на сцену образы не-людей. В ряде пьес того времени, однако, мотив мира животных, присутствовавший уже в названии, получил развитие и был поднят до символического уровня: «Воронье», «Пеликан исполинский», «Ко-ко-ко», «Цирк Максимус». Пьеса-гротеск «Воронье» (1920, премьера 1920), написанная Я. Бартошем по мотивам драм В. Кл. Клицперы, представляет собой карикатуру на современное ему общество. Автор рассказывает о борьбе группы мелких жуликов — Воронов с мерзавцем рангом выше — ростовщиком Элиашем. Чтобы эта мелкота сама могла воровать, грабить и убивать, она должна избавиться от своего притеснителя, того, кто до сих пор занимался этим в одиночку, причем с размахом и весьма успешно.

Тот же автор в одноактной пьесе «Пеликан исполинский» (1920, премьера 1923) материализовал в виде птицы бюрократа из некоего учреждения, деятельность которого лишена всякого смысла. По ходу действия птица символически вырастает из маленького скворца в голубя, ястреба и пеликана. В конце концов она достигает размеров, позволяющих ей превратить город в развалины, прикрыв их своими крыльями.

В других случаях мотив мира животных чувствуется слабее либо просто включается в оценочный фон действия. Например,

Франя Шпрамек в названии антиавстрийской и антивоенной драмы «Хагенбек» (1920, премьера 1920) воспользовался именем центрального образа — генерала Хенебека и его прозвищем, которое для тогдашнего жителя Центральной Европы легко соотносилось с именем прославленного гамбургского зоолога Карла Хакенбека.

Мотив животного, привлеченный для раскрытия человеческих отношений, может приобретать самые разные значения. Сравнение с животным имеет позитивный характер, и тогда человек, шире — организация, спортивный клуб и даже государство берут изображение животного для своего герба (Лев, Орел). У сегодняшнего зрителя оппозиция «человек — животное» легко ассоциируется с детскими мультфильмами и книжками, в которых она служит для типизации и усиления выразительных черт человеческого характера. Как правило, она награждается лирическим звучанием, что позволяет предлагать детям весьма жестокие сцены (широко известные варианты погони Волка за Зайцем, Кошки за Мышкой).

В экспрессионистской драматургии, однако, смысловая параллель между человеком и не-человеком (животными или машинами) использовалась так, как в языке: в качестве ругательства, дразнилки, то есть для нападения на противника, высмеивания его. Возгласом одного из героев: «Животные — животные!» — заканчивает Честмир Ержабек свою комедию «Цирк Максимус» (1922).

Восклицательный знак в конце этого предложения подчеркивает экспрессивное значение мотива, относящегося к миру животных. Это *de facto* словесная атака на человечность, получающая в экспрессионистской драматургии подобие драматического жеста. В финале пьесы Бартоша «Воронье» этот жест делает художник Дласк — центральный персонаж пьесы: он бросает остальным веревку — пусть повесятся! — и именем революции провозглашает конец Воронов. Подобным же образом в финале третьего действия пьесы «Из жизни насекомых» Бродяга давит Военачальника желтых муравьев — предводителя победоносной торгашеской армии муравьев, приговаривая: «БРОДЯГА (вытаскивает его, пинает, давит и растирает ботинком): Ах ты насекомое! Мерзкое насекомое!»²

Каждый такой жест, естественно, имеет мотивировку. Использование символики животных означает гротескную типич-

зацию наиболее выразительных черт персонажа. В экспрессионизме это связано с выдвиганием на первый план иррационального, подсознательного и инстинктивного, присущего человеческой личности. Авторы сознательно понижают «высокий» образ действия человека до уровня «низкого» образа действия животного.

В чешской драме конца десятых — начала двадцатых годов XX в. эти жесты выражают чувство полного крушения как традиционных истин и ценностей, так и псевдоистин и псевдоценностей. Следовательно, они были проявлением общего кризиса чешского общества, углубленного сверх того абсурдом такого масштаба, как мировая война. Если общество глубоко переживало то, что Ницше выразил словами «Бог мертв», т. е. осознавало отсутствие единого, обязывающего и, главное, надличностного Порядка, то у отдельных писателей эта ситуация вызывала размышления провокативного характера: утрачивалась разница не только между человеком и животным, но и между упорядоченным буржуазным миром и миром люмпен-пролетариата: «Пока мы нападаем на вас и очищаем ваши карманы и кассы, вы ходите, улыбаясь и раскланиваясь друг с другом, и надуваете друг друга, воруя изощренно и элегантно, — и называете это торговлей. Вы — это торговля и промышленность; промышленность — это ружья, пушки, снаряды и другие орудия уничтожения — ...я знаю: вы занимаетесь и полезным делом, но прежде чем вы произведете что-либо полезное, вы уничтожите целую армию людей. И вновь торговля, кризис, реформы, интриги и преступления»³.

Эти слова в пьесе Льва Блатного «Ко-ко-ко» (1922) произносит вор Франс, обращаясь к зажиточному Господину. Идентичную конфронтацию мы обнаруживаем во многих экспрессионистских драмах-гротесках. В пьесе Л. Климмы и А. Дворжака «Матей Честный» (1922, премьера 1922) подобную тираду произносит Черт. В пьесе «Воронье» художник Дласк иронически оглашает свой план чешской колонизации Ориноко, в котором: «Мы будем играть в патриотизм, притеснять бедных, прославлять великих мужей, как только с нашей помощью они отдадут Богу душу, воровать в ратушах, убивать всех способных честных людей, продвигать идиотов и травить, науськивать, подстрекать, как это делается у нас»⁴.

Если мы назовем кого-нибудь, скажем, вороном, скарабеем или муравьем, если мы назовем банкира вором, в этом и дистанция между Я и Ты (Мы и Вы), но одновременно и выразительная оценка: Я — человек, Ты — животное! Отсюда следует, что Я — другой, с иными, более высокими моральными принципами, чем Ты: Я — справедливее, правдивее, порядочнее Тебя. Мы — больше, чем Вы. Поэтому использование «животных» мотивов в драматургии гротеска соотносится с авторским отношением к моделируемому им миру. Status quo персонажа, принимающего на себя такие мотивы, заключается в его резком отличии от всех других. Речь идет об одном человеке среди не-людей, например среди насекомых. Как правило, это отличие весьма интенсивно воспринимается другими персонажами. Мотивировано же оно обычно тем, что речь идет о действующем лице, явно не придерживающемся реального стиля жизни, не уважающем реальные ценности, к тому же он нередко появляется откуда-то извне (нерукотворный Поскребыш в одной из поздних драм братьев Чапек «Адам-творец», бродячий художник в пьесе «Воронье» Бартоша, воры в «Ко-ко-ко» Блатного).

В пьесе «Из жизни насекомых» авторский суд над современным обществом постепенно превращается в серию карикатур — от фривольной эротической игры Бабочек, алчности Навозных жуков, корыстолюбия Жуков-наездников и Паразитов до военной истерии Муравьев. Апофеозом этой серии становится уже упомянутый жест, когда Бродяга давит Военачальника, который борется за соломинку. Этот жест доводит авторское отрицание человека-насекомого до его логического конца и соответственно выходит за рамки современной поэтики гротеска. Это произошло не сразу. В эпилоге первого варианта пьесы Бродяга, который до того момента был посредником автора и одновременно тематизированным субъектом читателя-зрителя, умирает и — что гораздо важнее — превращается из наблюдателя в наблюдаемого (группой зрителей — улиток). Так исчезает его исключительность, обусловленная дистанцией, отделяющей его от «низкого» мира насекомых, и Бродяга оказывается на одном уровне с поденкой-однодневкой. Этот эпилог, а также его второй, более оптимистический вариант, не был принят критикой как адекватный тексту пьесы. Тот факт, что гротескный, бунтарский характер предшествующих актов произведе-

ния вступил в конфликт с релятивистской философией авторов, вероятно, может быть воспринят как знак реальности. Дело в том, что критика-сатира внезапно и совершенно неожиданно переведена здесь в проблемный вопрос о смысле человеческого существования, причем явно адресована зрителю. Подчеркивание кратковременности жизни должно наглядно показать зрителю, что он должен прожить отпущенный ему краткий срок.

Таким образом, эпилог пьесы «Из жизни насекомых» означает сознательный переход, характерный для большинства произведений братьев Чапек, особенно для творчества Карел Чапека — переход от осуждения ошибок современного общества к вопросу: имею ли я право судить тех, других. Если я допускаю — в духе релятивистской философии — множественность жизненных позиций и стилей, взглядов и идей, то я не вправе требовать, чтобы мир имел единый, обязательный для всех Порядок, единую Истину. Такого рода рассуждения сходны с разработкой мотива не-людей Роботов в пьесе «R.U.R.». Роботов можно считать карикатурой, поскольку они в гротескной форме воспроизводят человечество, лишенное черт индивидуальности: они не способны любить, испытывать чувство боли и страха перед смертью. Учитывая тогдашние призывы к коллективизму, нетрудно было бы «уличить» Чапека в том, что он выражает недоверие интеллектуала к безликой массе:

«Когда я писал, меня охватил ужасный страх, я хотел предостеречь их от такого множества и столь обезличенных лозунгов; внезапно я испугался, что когда-нибудь так и случится, возможно уже скоро, что мне уже ничего не удастся спасти своими предостережениями, что подобно тому, как я — автор — вел силы этих тупых механизмов туда, куда хотел, кто-нибудь однажды поведет толпу глупцов против мира и Бога»⁵.

Тем не менее «R.U.R.» — не гротеск, и, стало быть, персонаж не-человека в этой драме попадает в совершенно иные смысловые связи и получает совершенно иные функции. Решающая причина такого смещения заключается даже не в том, что автор обратился к образу биологической машины, а не животного, а в том, как изменен угол зрения и соотношение между авторским Я и моделируемым им миром. Авторское Я (Мы) здесь уже не выносит негативный вердикт Беспорядку, господствующему в мире; предмет его наблюдения — не толпа

глупцов, воплощенная в Роботах, а скорее те, кто хоть и не Робот, но способствует их победе. Хотя Чапек интерпретирует Роботов как нечто, идущее против Бога и Порядка, как неестественную силу, сбивающую мир с истинного пути, в то же время он не чувствует потребности с их помощью нанести «оскорбление» человечеству. Автор отдает предпочтение не суду над миром, не его оценке, а вопросу, обращенному не к «Вам», а скорее к «Нам». Этот вопрос звучит так: «Почему это произошло? Не могли ли мы, люди, помешать этому?»

Совершенно ясно, что при упомянутом смещении акцентов Роботы перестают быть карикатурой на людей, а становятся скорее их явными и относительно полнокровными противниками. Этим пьеса «R.U.R.» сближается с «коллективной» трагедией, в основе которой — социальная тематика, типичная для творчества драматургов того времени. Впрочем, о связи с поэтикой этого жанра свидетельствует уже подзаголовок пьесы «R.U.R.» — «коллективная драма», а также ее полное название: «Rossum's Universal Robots», хотя здесь родство с такими названиями, как «Массы» Шальды (1921, премьера 1932), «Рабы» Фишера (1925, премьера 1925), «Гуситы» Дворжака (1919, премьера 1919) и «Победители» Лангера (премьера 1920), автором сознательно приглушено с помощью часто используемой аббревиатуры, двух расшифровывающих смысл определений, в первую же очередь — английской транскрипции чисто чешских слов. Подобно драматизации «масс», и тема пьесы «R.U.R.» — массовое движение, насильственный переворот, революция и отношение к ней индивидуума, причем нельзя не обратить внимание на довольно тесное родство Роботов и рабочих.

Пьеса «R.U.R.» могла бы, вероятно, стать трагедией, если бы Чапек ограничился лишь двумя средними из четырех действий (означенными как первое и второе). Эти два действия изображают мужественную борьбу героев за сохранение человеческого достоинства с силами, которые они сами вызвали к жизни и должны были вызвать и которые имеют свою собственную, признаваемую автором необходимость и обоснованность. Чапеку удалось преодолеть подводные рифы, которые не смогли обойти авторы драм «больших» социальных конфликтов. В мире релятивизации общественного сознания драматург обнаружил постоянную величину, опорный пункт драматического

действия в реальных и неподдающихся релятивизации законах расширяющегося производства. Благодаря его гиперболизации, с помощью фантастического сюжета Чапеку удалось поставить своих героев перед двумя существенными «необходимостями»: необходимостью производить и считаться с последствиями производства. Этот конфликт закономерно приводит в конце предпоследнего действия к трагическому решению, к гибели человечества. Однако «R.U.R.» не является трагедией.

«Не могу ничего поделать, но я стою за спиной всех; вероятно, поэтому и пишу комедии вместо драм. Мое неодолимое впечатление от жизни — что я должен заступаться за всех. То же самое и в моих „Роботах“. Опять-таки здесь все обладают истиной»⁶. Эти слова свидетельствуют о стремлении Чапека написать конфликтную драму; в то же время это и признание в том, что достижение этой цели невозможно. Этому мешает жизненная философия автора: там, где истиной обладают все, *de facto* она не подвластна никому. Множественность истин разбивает драматический конфликт, превращая его в конфронтацию позиций, взглядов на поставленную автором проблему. Цитируемые выше слова автора помогают также понять, почему Чапек в заключительном действии пьесы решил вернуть Роботам все то, что раньше отличало их от людей, — любовь, эмоции, страх перед смертью. За кем автор признает право на истину, за тем он признает и право на человеческие чувства.

В заключение отметим, что финал пьесы — превращение Роботов в людей — прямо противоположен завершающим актам экспрессионистских гротесков, кульминацией которых, как мы показали, обычно становится жест, лишаящий образы людей человечности. У Чапека же, напротив, в финале первоначальная дистанция между Нами и Ими совершенно исчезает, и Роботы превращаются в людей. Они — наше продолжение. Они — это Мы.

Примечания

¹ *К. Чапек. Autor Robotů se braní // Lidové noviny 9.6.1936. Též: К. Чапек. R.U.R. Praha, 1966.*

² *К. Чапек, J. Чапек. Ze života hmyzu. Cit. podle: К. Чапек, J. Чапек.*

Ze společné tvorby. Praha, 1982, s. 291.

³ *L. Blatný*. Kokoko-dákl Brno, 1922, s. 9.

⁴ *J. Bartoš*. Krkavci. Praha, 1920, s. 23.

⁵ *K. Čapek*. Úryvek z dopisu Olze Scheinpflugove. Cit. podle:
K. Čapek. R.U.R. Praha, 1966, s. 106.

⁶ *K. Čapek*. Lidové noviny, 18.6.1922.

Перевод Л. Н. Титовой

Не «фантомасы», а фантомы. Мифические персонажи в творчестве чешского сюрреализма

Природа и функции мифа чрезвычайно разнообразны. Мифы создаются историей и людьми, их верой и суевериями, силой и бессилием, их возможностями и отсутствием таковых. Миф, как полагают, «основа культуры», «ее форма и содержание»¹. Но он еще и продукт культуры, чей уровень и состояние определяет как характер вновь рождающихся мифов, так и толкование мифов старых. Оставив в стороне динамику функций мифа в связи с общей динамикой искусства, отметим лишь, что диапазон этих функций очень велик — от философских, объясняющих мир, до чисто формальных, скрепляющих художественный текст. Мифы могут интерпретировать мир, заполняя собой существенные пробелы в понимании его законов, как это бывало в стародавние времена, и идеализировать взгляды вполне просвещенных людей, сеять иллюзии, мифологизировать реальность, как случалось в годы, которые у всех на памяти. Они могут, наконец, обогащать вполне современное искусство своими элементами (коллизиями, образами), помогая усилить занимательность произведений, придать сюжету остроту. Особенно они выручают в ситуации кризиса конфликтов. Вероятно, этим можно в какой-то мере объяснить любовь американского кино к разного рода мифическим персонажам, его поворот к сказочно-фантастическим сюжетам, вызвавший настоящее вторжение в киноискусство роботов, инопланетян, спрутообразных чудовищ-«чужаков», пожирающих все живое, обилия людей, одержимых дьяволом, и вообще нечистой силы — оборотней, ведьм, вурдалаков. (Можно предположить, что эта любовь к страшной сказке — и «от хорошей жизни», от некоторого дефицита реального зла. У нас подобные персонажи вряд ли скоро получают постоянную прописку в отечественном кинематографе.)

«Мифологическое» может выступать то как мировоззренческая, то как эстетическая, то как смешанная философско-эстети-

ческая категория (с перспективой редукции то одного, то другого начала). Когда поэты романтизма или символизма вводят в свои произведения потусторонние силы (как, скажем, К. Г. Маха в «Мае», К. Я. Эрбен в своих балладах, Лермонтов в «Демоне» или даже А. Блок, разглядевший «чертиков болотных» на весенних проталинах — сборник «Пузыри земли»), трудно ответить однозначно, поэтический ли это образ, прием, или за этим стоит и мировоззрение, религиозное или просто народное сознание с его верой во всевозможные чудеса и чудовищ. Но если писатель просвещенного столетия, да еще объявляющий себя материалистом, открывает свои произведения для нереальных персонажей, то здесь с большей уверенностью можно предположить не мировоззренческую, а сугубо эстетическую функцию этих образов.

Справедливо мнение о вечном возвращении мифа. Но можно говорить и о вечном присутствии мифа в сознании и культуре людей. Миф в искусстве, равно как и мифологические персонажи, — величина постоянная. Меняется лишь их характер, принцип отбора, место и роль. Все это величины не только переменные, но и весьма информативные, способные многое сказать о специфике исторической эпохи, художественного направления, об авторской индивидуальности. Этот угол зрения можно применять и для идентификации литературных явлений.

Ограничим свое внимание поэзией XX века, а именно поэзией чешского сюрреализма. Чешский сюрреализм — это нечто большее, чем национальный вариант известного течения. Заслужив Витезслава Незвала он стал его ярким поэтическим вариантом, настоящим искусством, а не только полигоном для испытания творческих возможностей человека. «Магическое», «мифологическое» выступали там прежде всего как категории эстетические, как синоним прекрасного, раскрывая склонность поэтического воображения рождать не «фантомасов», а фантомы, нелюдей, а не нелюдей.

Диапазон «нечеловеческого» очень широк. Оно может выступать и как «сверхчеловеческое». Может отклоняться от среднего уровня «человек» не только вниз, в сторону отрицательных, но и вверх, в сторону положительных градусов; не только в сторону преисподней, но и неба. Есть и сложные, многомерные «нелюди», в которых есть всё, но где в определенных условиях (жанрах, видах искусства, конкретном творчестве) про-

исходит перераспределение свойств: «злое» редуцируется, уступая место «доброму». И в чуде проступает чудесное, а не чудовищное. О таких персонажах и пойдет речь.

Помимо странных порождений индивидуальной фантазии (фантомов оригинальных, связанных с воображением конкретного автора), чешский сюрреализм активно использует образы, восходящие к античной, средневековой, романо-германской и славянской мифологии. Вилы, сирены, Икар, фея Мелузина, волшебник Жито, доктор Фауст, раби Лев с Големом и др. существуют в сюрреалистических стихах с реальными персонажами — прекрасными женщинами, студентами, трубочистами, старьевщиками. Они входят в поэзию не в качестве символов, сравнений, метафор, а в качестве действующих лиц, олицетворяя собой волшебные, таинственно-непознаваемые стороны жизни, многомерность и полноту мироощущения. Они проясняют интерпретацию «надреального» как «поэтического», как романтической дымки над буднями жизни. Вместе с интонацией сюрреалистического стиха, как бы погружающего читателя в грезы наяву, они помогают проникнуться этой романтической атмосферой, одновременно овеществляя и кристаллизуя ее, как овеществляют невидимую влагу капли дождя или хлопья снега. Культивировавший детское мировосприятие сюрреализм возвращал таким образом своего взрослого читателя в сказочную пору детства, когда мир казался волшебным. Возвращал проторенным путем, размеченным соответствующими опознавательными знаками.

Одновременно мифологический образ соединял сюрреализм с давними культурными традициями, смягчавшими его авангардный субъективизм. Опора на известный миф увеличивала коммуникативность сюрреалистического текста, уменьшала степень его невразумительности, поощряемой «чистым психическим автоматизмом» (которым, надо отметить, чешский сюрреализм не злоупотреблял). Мифология поставляла образы не «ошеломляющие» (предусматривающиеся поэтикой сюрреализма), а достаточно привычные, хорошо знакомые. Но происходило и переосмысление старых образов, их корректировка, в результате которой известный образ обретал новые черты, начиная порой напоминать странноватый сюрреалистический объект.

Многие из мифологических образов в чешском сюрреализме связаны с пражскими мотивами, с городом, который вместе с Туринном и Парижем причисляют к «магическому треугольнику Европы». Необычную ауру Праги отмечали многие. Среди них — Андре Бретон, вместе с П. Элюаром побывавший там весной 1935 г. по приглашению группы чешских сюрреалистов. «Прага с ее легендарным очарованием — это поистине один из тех городов-избранников, которые придают силы поэтической мысли, всегда — так или иначе — блуждающей в пространстве. Несмотря на самые разные соображения, связанные с этим городом, его географией, историей, экономикой и с образом жизни его обывателей, — Прага, если взглянуть на нее издалека, кажется с обилием своих неповторимых башен и шпилей магическим каптолием старой Европы» (А. Бретон)².

Среди тех, кто испытал на себе ее чары, был и Рипеллино, известный итальянский славист, исследователь и переводчик чешской литературы, написавший книгу эссе «Магическая Прага» (1973), вышедшую на чешском языке только в 1992 г. Современная Прага Рипеллино населена призраками своих знаменитых сограждан, которые продолжают бродить по ее улицам, как и десятки лет назад, при своей жизни. «В пятом часу утра все так же возвращается к себе домой по Целетной улице Франц Кафка, в котелке и весь в черном. Как и раньше, из бара „Мон-мартр“ выходит Ярослав Гашек, томимый вечной жаждой, как евреи в пустыне. До сих пор бредет к своему дому „У двух золотых медведей“, что на углу Мелантриховой и Коженной, Э. Э. Киш. Говорят, что там в подвале есть лаз в подземные ходы, которые тянутся под Старым Местом до самой реки»³.

Город этот будто располагает к встречам с призраками, с персонажами мифов и легенд. В марте 1902 г. Гийом Аполлинер встретился там с неким Исааком Лакведемом. Узнав в Аполлинере иностранца, он взялся показать ему Прагу, ее достопримечательности. Станный человек этот, проявлявший удивительную осведомленность в событиях далекого прошлого, признался при расставании, что он не кто иной, как Вечный Жид. Эта встреча, описанная Аполлинером в рассказе «Пražский пешеход», открывавшем сборник «Иересиарх и Ко» (1910), своеобразно повлияла на другую, состоявшуюся много лет спустя. Речь идет о встрече Витезслава Незвала — сначала в

Праге, а потом в Париже — со знаменитым персонажем кельтского эпоса о короле Артуре — магом и волшебником Мерлином, чем-то напоминающим в изображении Незвала аполлинеровского спутника, хотя он совсем из другой легенды. Свою встречу Незвал воссоздал в стихотворении «Мерлин» (сб. «Женщина во множественном числе», 1936). Его сопоставление с рассказом Аполлинера интересно и с точки зрения интерпретации вечных образов, которым уготованы не только вечная жизнь, но и вечные перемены. Оно интересно и с точки зрения аполлинеровских влияний на Незвала. О них обычно пишут в связи с «Зоной» Аполлинера⁴, но не в связи с рассказом «Пражский пешеход». Точнее, с этим рассказом сопрягают лишь одноименную незваловскую книгу эссе о Праге (1938), в которой Незвал упоминает о пражской встрече Аполлинера со странным спутником. Но о глубоком впечатлении, произведенном этим рассказом на чешского поэта, больше скажет «Мерлин», соединивший в себе элементы разных мифов, в том числе и мифа о Вечном Жиде, но в аполлинеровском варианте. Стихотворение Незвала примечательно и как сейсмограф внутреннего мира автора. Импровизационный характер произведения, создававшегося под лозунгом сюрреализма, который стремился не корректировать излившийся на бумагу текст*, дает довольно точное представление о факторах творчества. Это — непосредственный жизненный опыт и фантазия, факты собственной биографии, мифологические образы, литературные впечатления. Не только данный стих Незвала, но и вся поэзия складывается из этих составляющих, правда меняющих свои соотношения, пропорции, акценты. Сюрреализм с его культом непосредственности, спонтанности, являвший читателю не хорошо обкатанный и остывший продукт творческого акта, а его живой процесс, особенно откровенно показывал, какие стороны души и сознания участвуют в нем и на чем замешаны пьянящие «коктейли» поэзии.

Обратившись к образу Мерлина, Незвал позаботился о том, чтобы переосмысленный им персонаж был узнаваем.

* Правда, рукописи Незвала свидетельствуют о том, что и его стихи сюрреалистического периода подвергались правке и доработке, возможно минимальной, лексической, а не композиционной.

Мерлин, как это явствует из литературных обработок средневековых легенд (в частности, сэром Томасом Мэлори — XV в.), спас от жестоких любовных страданий короля Утера Пендрагона, будущего отца короля Артура. Пендрагон влюбился в красавицу Игрейну, жену герцога Тинтагальского из Корнуэллы. Добродетельная красавица не хотела изменять мужу даже с королем. Тогда обратились за помощью к волшебнику Мерлину. Он придал Утеру Пендрагону облик герцога Тинтагальского, что позволило влюбленному королю легко добиться своего. В результате Игрейна родила короля Артура, а овдовев, стала законной супругой его отца.

Миссию — помогать людям в любовных страданиях — сохраняет за Мерлином и чешский поэт. Как и Пендрагон, он встречается с Мерлином в критические минуты своей жизни, близкий к самоубийству:

Я познакомился с ним при странных обстоятельствах

Однажды я был на краю отчаяния

Из-за одной женщины

Я любил ее хотя она была замужем

...

В один прекрасный день ей пришлось внезапно уехать за границу

Не успев сообщить мне об этом

Я ждал ее у Крестоносцев

Где мы назначили встречу

Она все не шла и не шла и я решил покончить счеты с жизнью

Потом я увидел Мерлина

Его очи сверкали

Но смотрели на меня дружелюбно

Потом он кивнул чтобы я следовал за ним...⁵

Как и в старинной легенде, и здесь Мерлин спасает положение. Правда, он не производит никаких метаморфоз со своим подопечным. Он действует больше как психотерапевт, чем как волшебник. Все-таки на дворе двадцатое столетие. Он просто начинает водить Незвала по Праге (как некогда водил по ней Вечный Жид — Аполлинера), и ее чары, более сильные, чем чары любви, отвлекают поэта от грустных мыслей.

Странный спутник Аполлинера, впервые попавшего в Прагу, выполнял роль гида, показывал достопримечательности,

помогал не заблудиться в незнакомых местах. Аполлинеру, как иностранцу, нужен был такой спутник.

Для Незвала Прага — это его город, где все привычное, свое. Гид в собственном смысле слова ему не нужен. Но Мерлин — маг, способный показать привычное в неожиданном свете (здесь-то и проявляется его волшебная сила), способный раскрыть человеку невидимые чары обыденного.

Он вел меня какими-то закоулками
 Молча показал несколько волшебных площадей
 Я был очарован
 И когда он исчез было уже ясно что я буду жить дальше
 Жить во имя того прекрасного что вроде бы ничего и не стоит
 Хотя бы ради неповторимой мистерии нескольких улиц...

Спутник Аполлинера выглядел вполне благообразно, был хорошо одет. Облик Мерлина приближен к легенде о нем. У Т. Мэлори сказано: «Отправился Ульфиус (приближенный короля, взявшийся сыскать волшебника. — Л. Б.) на поиски и по воле счастливого случая повстречал Мерлина в нищенских отрепьях»⁶. В «отрепьях» является и незваловский персонаж, правда в весьма живописных, превращающих его то ли в странный сюрреалистический объект, то ли просто в чудо природы, которой нет дела до условностей цивилизации:

Мерлин обитает в старых пустых статуях
 Он облюбовал несколько заброшенных площадей
 Он любит Прагу.

...

Голова его покрыта ржавчиной
 У него глаза дикой кошки
 И тонкие усы
 Он видит только в темноте
 А на голове у него остатки ласточкиных гнезд...

Связь незваловского стихотворения с рассказом Аполлинера просматривается не только в сходстве некоторых коллизий: в обоих случаях герои легенд оказываются спутниками поэтов, водят их по Праге. Правда, Аполлинер подробно выписывает свои пражские маршруты, что позволяет прозаическое пространство, да и сама тема «пражского пешехода». Он расска-

зывает о Староместской площади, еврейском квартале, синагоге с часами, чьи стрелки идут в обратную сторону, о Карловом мосте, Градчанах, соборе святого Вита и т. д. Фрагменты того же маршрута Аполлинер воспроизведет в строфах «Зоны», правда уже не упоминая о своем провожатом. В стихотворении Незвала герой — не Прага, а Мерлин, который являлся ему и в Париже, поэтому пражская встреча — лишь эпизод большого стихотворения.

Связь между Аполлинером и Незвалом проявляется и в тех чертах, которые оба автора выделяют в своих героях, словно бы создавая их по сходному плану. Оба персонажа прекрасно осознают свою исключительность, знают, какой шум произвели они в искусстве и какая уйма книг о них написана. Но относятся они к этому по-разному. Вечный Жид не любопытен, а может быть, и слишком горд, поэтому признается, что «никогда не читал произведений, на которые вдохновлял его образ, но хорошо знает имена их авторов»⁷, после чего приводит целый список имен, небесполезный каждому, кто интересуется его легендой. Среди них — Гёте, Шубарт, Шлегель, Шрайбер, Ленау, Эжен Сю, Конвей, пражанин Сухомель и др.

Незваловский Мерлин, наоборот, весьма интересуется тем, что пишут о нем люди:

По ночам он любит забираться в библиотеки
И читать все что о нем написано
Расставляя своим грязным ногтем знаки вопроса на полях
сочиненных о нем историй

(Замечательна эта реалистическая деталь фантастического образа: следы от грязного ногтя образованного «бомжа» на полях библиотечных книг.)

Агасфер, как он сам сообщает Аполлинеру, спит очень мало, почти совсем не спит, ничуть не страдая от этого, как и от своего бессмертия. Он свыкся с ним: «Я привык к жизни без конца и без отдыха. Я почти не сплю. Моя судьба — судьба гения».

Мерлина, как известно, никто сна не лишал, и он любит предаваться объятьям Морфея:

Он спит иногда годами
И очень жалеет что проспал мировую войну

Останавливаясь на тех же моментах в характере своего героя, что и Аполлинер (отношение к мнению людей, к писаниям о нем, к сну), Незвал стремился наделить его повадками обыкновенных людей (любит поспать, любопытен, не горд).

Но проступает и «сходство характеров», особенно там, где французский поэт тоже занижает высокий образ. Оба легендарных персонажа признаются своим спутникам, что неравнодушны к прекрасному полу. Исаак Лакведем показывал иностранцу не только соборы и музеи, но и разные значные места, трактиры, бордели. Последнее настолько запало Незвалу в душу, что именно в этом контексте он упоминает спутника Аполлинера в своем собственном «Пражском пешеходе»: «...мы (с Полем Элюаром. — Л. Б.) твердо уверовали, что судьба свела нас с самим Исааком Лакведем — тем, который водил Аполлинера по кабакам...»⁸ Незваловский Мерлин с вожделием смотрит на женщин. Их красота его возбуждает. Он замирает, восхищенный, увидев женщину в автомобиле на парижской улице, доверительно сообщив поэту, что она и будет «его первой женщиной, которую он станет любить в двадцатом столетии». Он настолько взволнован, что «срывает с головы ласточкино гнездо и тяжело вздыхает».

Но главное, что сближает двух легендарных старцев, — это их всепобеждающее жизнелюбие. Аполлинеровский Агасфер ничуть не страдает от наложенного на него проклятия. Ему нравится жизнь. Нравится жить и Мерлину:

Ничто его так не увлекает как следить за развитием
человечества

Ему интересно что будет через сто лет

Он может отойти в мир иной, только совершив самоубийство, и несколько раз был близок к этому. Но любовь к жизни побеждает:

Но всякий раз ему удавалось
Опомниться преодолеть страдания
И жить дальше
Прекрасно жить даже слепым
Даже безногим
Даже нищим
Даже с тяжким недугом.

Именно в этой мысли, которую внушает людям мудрый старик с ласточкиным гнездом на голове, смысл незваловского «Мерлина».

В целом, при всех специфических нюансах, Аполлинер и Незвал шли в одном направлении, переосмысляя вечные образы. С одной стороны, они их заземляли, вводили в бытовой, житейский контекст, заставляли вместе с ними ходить по улицам, разговаривать, делиться переживаниями. Но происходил и обратный процесс. Мифологические персонажи поднимали своих молодых друзей-поэтов до понимания каких-то вечных истин, которые легко забыть в треволнениях будней. И одна из них — мысль о ценности бытия. Только у Аполлинера она выражена вскользь. Прозаический текст не терпит дидактики. Аполлинер просто заставляет своего героя не тяготиться бессмертием, а принимать его как знак своей исключительности, как должное. Незвал выражает свою жизнеутверждающую мысль открыто, что в духе жанра стихотворения и в духе самого Незвала. Любовь к жизни, ее восприятие как дара, как высшей ценности доминирует в его мироощущении и творчестве.

И Вечный Жид, и Мерлин — фигуры весьма неоднозначные. Они где-то на перепутье между злом и добром. На одном — вечное проклятье. Другой, как известно, полудемон, получеловек. Но в интерпретации больших поэтов зло из них уходило, куда-то испарялось. Они сливались с магической Прагой, вернее, выступали из темноты ее улиц как добрые духи, спешащие людям на помощь. И если мифы о них давали простор для неоднозначных толкований, то в творчестве Аполлинера и Незвала происходило «моралистическое облагораживание» персонажей (терминология С. С. Аверинцева). К этому, на наш взгляд, располагали и натуры поэтов, и сама облагораживающая стихия их искусства, да и вообще стихия поэзии, больше склонная не к «фантомасам», а к фантомам.

Рассказ Аполлинера построен таким образом, что остается некоторая неясность: кто же был его загадочный спутник — на самом деле Агасфер или человек, вжившийся в его образ.

В том же, что Незвалу повстречался сам Мерлин, сомнений нет.

Примечания

¹ Л. А. Софронова. См. статью в настоящем сборнике.

² *André Breton*. Co je surrealismus? Brno, 1937, s. 67.

³ *Angelo Mario Ripellino*. Magická Praha. Praha, 1992, s. 36.

⁴ См.: Л. Н. Будагова. «Зона» Аполлинера и чешская поэзия 20-х гг. // Поэзия западных и южных славян и их соседей. М., 1996, с. 162–191.

⁵ Здесь и далее перевод наш по тексту издания: *Vítězslav Nezval*. Žena v množném čísle. Praha, 1936.

⁶ *Томас Мэлори*. Смерть Артура. М., 1991, с. 32.

⁷ Здесь и далее цитируется издание: *Guillaume Apollinaire*. L'Hérésie et C^{ie}. Paris, 1922.

⁸ *Витезслав Незвал*. Избранное. М., 1988, т. 2, с. 65.

Мир, утративший человеческое лицо... (В. Ванчура. «Поля пахоты и войны»)

История человечества знает немало переломных рубежей, которые оставили свой неизгладимый след в литературе. К числу таких исторических рубежей относится и Первая мировая война, которая в силу своего глобального разрушительного характера с предельной остротой обнажила трагическое неблагополучие современного общественно-исторического бытия, потребность в более глубоких и новых решениях проблемы человека и человеческих отношений. По-новому встал вопрос о гуманизме и антигуманизме. Все это не могло не сказаться самым существенным образом и на развитии литературы.

«И началась война, то есть совершилось противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие»¹. Эта мысль Толстого о противоестественности для людей убивать «себе подобных», обнажающая страшную античеловеческую и антицивилизационную сущность войны, находит многократные аналогии и дальнейшее развитие в мировой литературе XX века, которая отразила наивысший накал и предел человеческих мук, страданий в обстановке мировых войн. Именно таким, утратившим свое человеческое лицо, виделся мир в период Первой мировой войны Хемингуэю и Дос Пассосу, Барбюсу и Мартен дю Гару, Ремарку, Цвейгу и Т. Манну, Олдингтону и многим-многим другим писателям. В своих произведениях они обращались к потрясенному, разорванному этой мировой катастрофой человеческому сознанию, запечатлев тот перелом, который произошел во всем мироощущении людей и каждого человека, прошедших через военные фронты, переживших войну, хаос крови и смертей.

В поток мировой литературы о войне 1914–1917 гг. органически вошел ряд крупных произведений чешской литературы. Характерной особенностью по крайней мере главных из них является ярко выраженный показ войны как абсурда. Пожалуй, именно эта черта проявилась здесь особенно сильно. Тако-

ва сатирическая эпопея Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка» (1923), которая, по-видимому, не нуждается в специальном комментарии. В той или иной мере сказанное относится и к роману К. Чапека «Фабрика Абсолюта» (1922), в котором использованы средства памфлета, бурлеска, сатиры. К этому же типу произведений принадлежит и роман Владислава Ванчуры «Поля пахоты и войны» (1925), также повествующий о «безумном мире», о его пороках и недугах, необычайно резко вскрывающий кричащие нравственные диссонансы XX столетия. Раскрытие бесчеловечной сущности войны получило непосредственное выражение в самих особенностях структуры и формы этого романа, во многом отличного от классической традиции и от творчества как упомянутых, так и многих других писателей. Если в произведениях, например, Шрамека, Йона, Ольбрахта, посвященных Первой мировой войне, в формуле «человек и война», «человек и история» акцент делается на первом слове, на раскрытии трагической судьбы тех, кто был брошен в водоворот мировой бойни, втянут в вихревой поток испытаний войной, то в романе Ванчуры война изображается в своем общем виде, в своей тональности как аномалия чудовищной разрушительной силы. Трагедийность здесь соединяется с сатирой. Иначе говоря, роман «Поля пахоты и войны» по своему содержанию и поэтике является одним из характерных симптомов в развитии литературы, в которой в то время шел интенсивный поиск новых изобразительных средств, новых подходов и методов овладения реальной действительностью, новых способов постижения и воссоздания нравственно-эмоционального мира человека, личности, нового, более глубокого образа их антипода — не-человека.

Роман Ванчуры вырастает на почве авангардного искусства, которому автор близок не только восприятием войны как своего рода апокалипсиса, вселенского человеческого горя и страданий, не только натуралистическими сценами побоищ, когда перемалываются тысячи тысяч людей, брошенных навстречу орудийному огню и газовым атакам, но и интенсивным нагнетанием ощущения иррациональности и фантасмагоричности происходящего, своеобразным художественным эпатажем читателя. В результате изображаемые события приобретают чудовищные, пляшущие, карикатурно-гротесковые очертания. Это

своего рода пляска смерти. Чешский писатель свидетельствует о страшном, вывернутом наизнанку, доведенном до полного абсурда мире, превратившем поля пахоты в «море крови, кала и гноя», в «черные кострища». Не случайно в чешской критике роман был определен как демонстрация «гигантских размеров сумасшествия», как «великое потрясающее дада»². Арсенал авангардной поэтики и образотворчества направлен здесь прежде всего на то, чтобы донести до читателя это ощущение фантасмагории и абсурдности, которое не укладывается в рамки нормальных человеческих представлений, человеческого разума. «Великое потрясающее дада» присутствует и в широком использовании метафор трагического и обличительно-карикатурного ряда, в особенностях нарочито грубого, шершавого языка. И в то же время художественный стиль романа не сводится только к поэтике дадаизма, вбирает в себя многое от форм образотворчества и экспрессии, специфических в принципе для поэзии и получивших развитие в чешском поэтизме. Роман в этом смысле есть произведение, противостоящее традиционной эпике, описательности. К числу особенностей общей структуры романа «Поля пахоты и войны», адекватной объекту изображения, относится хаотичность самого сюжета, который слагается из мало связанных между собой ситуаций и эпизодов, из алогичных действий и столь же алогичных, бессмысленных поступков героев. Писатель прочерчивает их судьбы одновременно в двух плоскостях — земной, реальной, со многими детальными подробностями наблюдаемого им мира, и одновременно остраненно, в измерениях условной символики, далеко уводящей от конкретного материала, как бы выключающей категории романного пространства и времени, но зато прямо передающей сущность, открывающей простор непосредственному восприятию авторской идеи и оценки во всей их емкости и цельности. Отсюда более резкое звучание протеста против войны как одной из страшнейших форм насилия над человеком, лишаящей его малейших признаков справедливости и превращающей зачастую в нелюдь, не-человека, слепо узаконивающей произвол злой воли. Иными словами, роман «Поля пахоты и войны» — это в значительной мере роман-метафора о вывернутом наизнанку обществе, которое автор карает за социально-нравственное падение, за нелепость и антигуманность

его функционирования.

Герои романа «Поля пахоты и войны» — это своего рода маски, благодаря чему извращенная действительность уравнивается с фольклорной традицией осмысления-осмеяния и дадаистской гротесковостью. «Вывороченный наизнанку мир масок и ряженных смешон и ужасен одновременно»³, — писал Ю. М. Лотман в связи с творчеством Гоголя и традицией русской смеховой культуры. Такими же предстают и персонажи романа «Поля пахоты и войны». Подобно маскам, их лица остаются незрячими. Тщетно искать описание глаз героев, этого зеркала человеческой души. Герой лишен ее, в нем нет или почти нет ничего духовного. В тех же случаях, когда писатель упоминает о глазах своих героев, они остаются «невидящими» или же полными застывшего ужаса, невысказанного страха. Их незрячесть, слепота тоже символизируют слепоту и конец общества, история и будущее которого окончательно перечеркиваются войной. Как безжалостная «жатва смерти», уготованная миру, предстает в романе лик самой войны, воплощенной в лице убитого безвестного солдата, «трупa без лица», которое «исполосовано червями» и «плачущими ранами». По сути, это и есть гиперболически-экспрессивный образ войны как некоего монстра, преуспевающего лишь в уничтожении. На наш взгляд, здесь явно напрашивается параллель с живописью фламандского художника Брейгеля. Если более раннему роману Ванчурy «Пекарь Ян Маргоуль» эпикурейская направленность творчества Брейгеля, к народному лубку, то вся атмосфера романа «Поля пахоты и войны», весь суровый аскетизм его цветовой гаммы, в которой преобладают серые тона, напоминает брейгелевские полотна, где изображается безумный мир человеческого бытия, высмеиваются человеческие пороки, человеческая греховность, которые художник склонен был объяснять как «состояние ослепления души».

Своего рода верхом гротесковости и абсурдности, апофеозом безумия, охватившего целое общество, является картина торжественных похорон, торжественной процессии, шествия через весь город с гробом неизвестного солдата. Им оказался человек, еще до войны запятнавший себя убийством, человек, для которого война стала естественным продолжением его дегенеративных наклонностей. «Подняли безымянного над всеми го-

ловами, как положено в войну, подняли идиота», — с горькой иронией, пародируя, подытоживает автор. Этот образ приобретает в романе значение и масштабы одного из центральных символов. Не случайно и некоторые другие действующие лица этого произведения оказываются своеобразными дегенератами. Это и смешной и ужасный в своих вожделениях старый барон Дано-виц, и его, «с признаками сумасшествия», сын Йозеф и т. д., да и весь как бы персонифицированный образ реального, больного безумием, ужасающего, одновременно ущербного и смешного мира, царящего в замке барона Дановица. С этими образами в роман широким потоком вливается символика разоблачения, точнее всего указывающая на ту целенаправленность, с какой Ванчура ставил свой социально-нравственный диагноз.

Одно из важнейших отличий Ванчуры от многих современных ему писателей и писателей прошлого выражается в его отказе от психологического анализа. Он полностью находится вне традиции подобного анализа и соответствующих способов передачи внутренних состояний человека, от таких форм, как внутренний монолог и т. п. Он скорее близок определенным традициям, идущим от литературы Ренессанса, помноженным в данном случае на искания авангардистов. Все изображается словно бы через внешнее восприятие, но проникнутое интенсивной экспрессией и образным переосмыслением. Его роман напоминает своего рода гротесковую поэму в прозе.

Однако в видении войны как страшной социальной трагедии сквозит и некоторое расхождение Ванчуры-художника с определенной частью современного ему искусства, с авторами «потерянного поколения». В известном смысле чешский писатель как бы приоткрывает и оптимистические перспективы, не утрачивая полностью веры в человека. Это сближает его, с одной стороны, с определенными традициями чешской классической литературы, а с другой — с оптимистической направленностью чешского авангарда, питавшего веру в лучшее будущее человечества и мыслившего, говоря словами Тейге, предобразами этого будущего; с теми из поэтов и прозаиков, которые, взглядываясь в грядущую историю чешской нации, способствовали возрождению веры в человека с человеческим лицом, в его активность и созидательный труд. Недаром в финале романа появляется символика и метафорические мотивы, связанные с первохристианством, древней, как сама Биб-

лия, мыслью о том, что человек познает себя, истину через страдания, через жизнь, вырастающую из смерти. Подобно зернам, упавшим в землю и давшим новые всходы, должно по-новому трансформироваться человеческое сознание, общество, которое на пороге «нового лета» отринет наконец все накопившееся зло, насилие, произвол.

Финал романа «Поля пахоты и войны» особенно явственно указывает на синтетический характер авангардизма Ванчуры, оригинальность жанровой структуры его произведения как некоей поэмы в прозе (отметим хотя бы характерное для него преобладание метафорического мышления, концентрации одних и тех же или близких семантических мотивов, экспрессивной насыщенности всех элементов формы); как некоего «эпического мифа», реалистической картины «антимира», привязанной к сложнейшим узлам современных писателю проблем, в частности к проблеме исторического развития. Своеобразие подобного мифа, реалистической картины «антимира» состоит в том, что это есть в определенном смысле гротесковый срез с действительности, а не только художественное воплощение, это есть глубокое, экспрессивное осмысление реальности с позиций истинного гуманизма, направленное против ложного гуманизма, антигуманизма.

Ванчура восставал против лозунговости и «чистого» документализма, нередко присущих так называемой пролетарской литературе, литературе прямого выражения революционных идей, восставал против традиционного, с налетом сентиментальности, изображения горя и страданий людей, против описательной прозы, но, с другой стороны, для него было неприемлемо и чрезмерное экспериментаторство, стилизаторство или литература, говоря его словами, «абсолютно свободная от реальных форм», как и полное пренебрежение к прошлым достижениям и опыту классики. В атмосфере множества противоборствующих тенденций писатель, развивая собственную манеру письма, собственную поэтику, свой «художественный строй», отдавал предпочтение «чувственному подходу», лирическому принципу построения образа. Это был лиризм нового типа, в котором его прогрессивные, глубоко гуманистические убеждения и авангардность представляли собой нечто целостное, в котором осуществлялась связь эстетики с вдумчивым познанием, философией,

этикой, осуществлялся синтез разных художественных форм. Поэтому-то образ реальности, доведенной до обобщенности гротескового мифа о безумном мире, своего рода «антимире», вбирает в себя и надежду на новое, лучшее будущее, а творческий опыт Владислава Ванчуры находит свое продолжение в литературе последующих поколений его соотечественников.

Примечания

¹ Л. Н. Толстой. Собр. соч. в 22-ти тт. М., 1980, т. 6, с. 7.

² В. Václavек. Česká literatura XX století. Praha, 1947, s. 128.

³ Ю. М. Лотман. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1986, с. 92.

Жизнь подлинная и мнимая в творчестве словацких поэтов начала XX в.

Обманчивость внешних проявлений жизни, иллюзорность нашего представления о ней и значимость «условных форм» для постижения истины — идеи, характерные для искусства модерна. Художники задаются вопросом: что в облике и поведении человека истинно, сущностно, а что является лишь наслоением, искажением, оптическим обманом? Миф как средоточие глубинной, обобщающей мудрости становится способом проникновения в эту тайну; такой же функцией наделяется искусство с его гиперболизацией, образным выявлением сокровенного. Нередко жизнь ощущается в форме комедии масок или бала, граничащего с «Плясками Смерти». В русском искусстве таковы, например, пьеса А. Блока «Балаганчик» — различные трансформации персонажей, прыжок Арлекина в нарисованное окно, страсти вокруг «картонной невесты» — и сюжеты картин К. Сомова (в частности, «Арлекин и Смерть»). В развитой русской культуре начала века «театрализованные» формы реальности были связаны и с активным взаимопроникновением искусства и жизни, с установкой на «жизнетворчество». «Все это в целом создает атмосферу несколько искусственной жизни-театра...»¹. Применительно к живописи об этом пишет Д. В. Сарабьянов².

Идеи и мотивы подлинной и мнимой жизни можно проследить у поэтов Словацкой Модерны — литературного течения начала XX в. Его основные представители — Иван Краско, Владимир Рой, Иван Галл, Андрей Клас и соотносимый с ними Янко Есенский. В творчестве этих авторов обнаруживаются (нередко перекрещиваясь) черты символизма, импрессионизма, неоромантизма и даже реализма (у Есенского). Восприятие одной из сторон жизни как ненастоящей, мнимой, «невозможной», прежде всего через облик и душу человека (друга, собеседника, любимой), преломляется у каждого в соответствии с индивидуальной поэтикой. «Жизнь — это бал, и мы на нем все — маски» — таково, например, определение И. Галла («Маски»)³. Слово «обман» (в разных синонимических вариантах) часто встречается в лексиконе Модер-

ны, но «ложь», как мы убедимся, может быть утешительной иллюзией, от которой не хочется избавляться («Мелодия» А. Класа, «Песня пьяницы» И. Галла).

Словацкая литература, развивавшаяся в весьма неблагоприятных общественно-исторических условиях, не могла «позволить себе» разностороннее и глубокое идейно-теоретическое обоснование новых («модерн») тенденций в словесном искусстве, какое существовало, например, в литературе русской. «Жизнетворческие» устремления также не были для нее характерны. Духу времени, однако, соответствовали литературные мистификации. Долгое время было неизвестно, кто скрывается под псевдонимом «Янко Цигань». Тогда Франтишек Вотруба, печатавшийся под именем «Андрей Клас», написал стихотворение «На западе», удачно имитируя стиль Циганя, и опубликовал его с этой подписью в «Словенском тыжденике» (1906). Настоящий обладатель псевдонима не замедлил откликнуться: им был инженер Ян Ботто, впоследствии известный как Иван Краско. Так «маскарадный» прием обнаружил «иное воплощение» истинного автора. Таинственный «Янко Цигань», явивший обществу лишь свои стихи, но не «живую» человеческую ипостась, был своеобразной словацкой параллелью «мифам», «легендам», которыми становились ведущие поэты русского символизма — Брюсов, Блок, Белый и др. «Мифизация образа поэта входила в самую суть символизма <...>; из облика, из творчества, из событий частной жизни поэта творится миф...»⁴

Поэзия Ивана Краско близка европейскому символизму и вместе с тем вырастает из национальных традиций, прежде всего традиций словацкого романтизма, которому были чужды подчеркнутый индивидуализм и мрачные пророчества. В стихах Краско жизнь предстает окутанной зыбким туманом, в котором нужно разглядеть и постичь истинные ценности бытия, — но это почти непосильная задача. В программном стихотворении «Поэтика старой лирики» (1911) неперенным условием поэзии Краско назвал «намеки на тайну», который ответно пробуждает в душах «песнь затаенную».

Излюбленное время лирических рефлексий Краско — сумерки и ночь, когда окружающее становится трудноразличимым, мистически-таинственным. Название первой книги его стихотворений — «Nox et solitudo» («Ночь и одиночество», 1909).

В туманном полумраке появляются призрачные видения, раздаются неизвестно чьи голоса — плачущие, зовущие на помощь; в это время стираются грани яви и сна. Растворяющиеся во мгле тополя в одноименном стихотворении воспринимаются то как «чьи-то боли», то как «злой дух», то как «призраки из нирваны», немые, безжизненные. Дух лирического героя, по его признанию, тоже исчезнет в ночи, в неизвестности, как облик этих тополей (еще одно сравнение — «как ворон потрепанный», роковой неоромантический символ).

Пронзительный лейтмотив лирики Краско — стремление обрести друга, близкую душу, а также острое восприятие чужой «безымянной» боли. Таковы, в частности, стихотворения «Баллада» («Когда день возвещали...»), «Робкий аккорд», «Смеркается». Мистическое приближение к тайне, намеки на ее разгадку и оплаканная лирическим героем непостижимость многих сторон жизни, прежде всего человеческой природы, — также частый мотив Краско («Тополя», «Гости», «О душа моя...»).

То, что происходило в полусне-полудействительности, исчезает «белым днем». «Пожалуй, это было наяву, // а может, лишь во сне» («Робкий аккорд») — «пограничность», нечеткость условий для встречи с истиной созвучны блоковскому «...иль это только снится мне?» («Незнакомка») и т. п. Мучительное «отрезвление», попытка поймать нечто ускользающее, неопределенное и вместе с тем близкое, необходимое характерно и для других поэтов Модерны — Галла, Роя. Сравните у Валерия Брюсова:

И во всем, что кругом, и в лучах, и во тьме, и в огне,
Только сон, только сны, без конца, открываются мне...
(«После грез» — «Шедевры») ⁵.

У Краско это бывает выражено нежнейшими полутонами:

Осталось лишь темное ощущение,
какой-то оттенок боли,
аккордом робким дрожит оно
в гаснущих воспоминаниях.

Лирическое «я» у Краско может быть раздвоенным. В стихотворении «Под утро» это «я» и «кто-то», «тот, другой», и оба они по очереди приходят в храм в Вербное воскресенье со своими грехами, верой и надеждой. В стихотворении «О душа

моя» из сборника «Стихи» (1912) душа поэта, жаждущая истины, как бы отъединяется от самого лирического героя, «странного музыканта»: под напев его скрипки она совершает мистические обряды —

Ты вновь, слабея, опускалась на колени,
загадочным богам ты слала стон молений,
но не явилась тайна, скрыта в плоть и кровь. *

Поиски истины, света, опоры, противоречия возвышенного духа, жгучего ненасытного разума и плачущей «ослабевшей» души с особой настойчивостью выражены в стихотворениях в прозе, вошедших в сборник «Стихи»: «Ночь» и «Я». «Дух жаждет света, хочет иметь опору, — хотя бы опору средневекового человечества: веру (ох, веру, какую угодно веру), и мозг ломает ему крылья <...> А сердце будет плакать, будет» («Ночь», 1909). Лирический герой пытается приравнять огонь, горящий в мозгу, к свету разных религий (Краско испытал влияние индийской религиозной философии — отсюда и «нирвана», и «наследственная вина» в «Ночи» — т. е. «карма»). В отчаянии можно было бы принять его за огонь дьявола, но — ощущается «только хаос всего этого, удушающая неопределенность, широко расплзшийся седой туман» («Я», 1910). «И это я — да и ты, лицемер», — завершает Краско это беспощадное «зондирование» человеческой психики. Слово «лицемер» («рок-гитес») опять связано с маскировкой, обманом. Стихотворение «Я» знало несколько вариантов, различных по образному наполнению, метрической организации, объему. Один из вариантов завершался словами: «И это я — человек в XX столетии»⁶. Под снятой маской благопристойности и понимания мира оказывается «удушающая неопределенность».

Лирический герой Краско отвергает ложность официальных ценностей: «Уже излишне лгать вам старой лестью!» («Необходимо...»). Он мучительно ищет «какой угодно веры», в которой было бы откровение. Жестокость и обманчивость жизни порой вызывают желание убить в себе живые чувства, стать «каменным» («Аскеты», 1908). Сходные удручающие впечатления по-

* В оригинале «кровь и хлеб» — символическое двуединство причастия. Перевод воссоздает ритм и звукопись совета Краско.

рождают символическую картину «отжившей жизни» — зловещего пейзажа, являющего собой распад и тление; он безлюден и губителен для живого («Сонет», сб. «Стихи»).

Однако идейный контекст второго (и последнего!) сборника Краско — духовное возрождение, «выздоровление» души. Подобные настроения — это болезненный нарост от тягостных внешних впечатлений, служащих отправной точкой, ощущение дисгармоничности реальной жизни, пропущенной через оптику поэтических символов. Лирический герой Краско все-таки не теряет силы жить, он бросает жестокой реальности вызов во имя любви, ради человека («Жизнь», «Песня»). Воскрешающей силой обладает для него возвышенная любовь, соединенная с надеждой и верой, но в слиянии близких душ есть мистическое начало, «духовное затворничество». Так закрываются «двери души», пропустив любимую, в стихотворении «Так нетерпеливо...». Мифическое (в смысле изначальности, освященности, «нездешнего» происхождения) выявляет истину, часто замаскированную или ускользающую в привычной реальности. Маскировка, не проясняющая сути, создает свою «мифичность» — ложную, затемняющую настоящий свет. Подлинное прозревается поэтом в жизни духа (кроме веры и любви, в переводе с «поэтического» — красота, чистота помыслов, способность к самопожертвованию), в предощущении свободы, которая ждет своего часа (социально-философские мотивы в стихотворениях «Раб», «Отцовское поле», «Рудокопы»). Однако есть подлинное и в конкретно-материальном мире — природе и людях родного края, хотя это в основном впечатления минуты или воспоминания (импрессионистическое начало — «Дума»). Попытки «воплотить несбывшееся» (Блок), развить едва намеченное откровение привели Краско к тому, что его поэзия превратилась в молчание, не найдя подходящей «словесной плоти»⁷.

Ощущение «тумана», призрачности жизни, обманчивых впечатлений о людях характерно и для немногочисленных стихотворений Франтишека Вотрубы, критика, наиболее известный поэтический псевдоним которого — Андрей Клас. Стихотворение «В туманах» (1903) очень близко по образности Ивану Краско: «Дерево из тумана встанет — вновь в него падает... Какой-то тоскливый ужас... (душа. — Н. Ш.), казалось бы, бесконечность предчувствует... Вокруг туман без конца только

клубится...». Песенно-элегическому стилю раннего Краско (Циганя) соответствует упомянутая мистификация «На западе». С Галлом и Есенским Класа роднит его импрессионистическая «Мелодия» (1903), когда запах сирени и звуки фортепьяно пробуждают воспоминания:

...Та обманчивая иллюзия мне очень дорога,
ведь я наивно верил, что она — это ты.

У Владимира Роя много переключек с образами и стилевыми приемами Краско: таковы ночь, привидения, «седой мрак», вуроны, «мертвые сны», умерщвленные чувства, раздвоенность души и т. д., а также трехсложные певучие размеры. Однако он был скорее импрессионистом и неоромантиком, чем символистом «по исходному побуждению». Примечательны у него непосредственно «маскарадные» сюжеты. Жизнь предстает игрой, искренние чувства — темой для сплетен («Магдалена», 1908). Арлекин, частый персонаж в искусстве модерна, символизирует у Роя демонстративное наслаждение жизнью на грани гибели («Арлекино», 1908). Здесь и отзвук барокко — «memento mori», и чувственные радости — и нота декаданса, «пира во время чумы».

Жизнь как кружение масок, спектакль, танец наиболее отчетливо представлена в поэзии Ивана Галла (он публиковался в 1904–1908 гг.). Встречаются у него и призрачно-символические картины в духе Краско. Многие образы Галла как бы «вторичны», эстетически опосредованы: навеяны изобразительным искусством, литературой, музыкой — и в этом своя обманчивость, иллюзорность, ибо стирается граница между придуманным и реальным. Мистическая «Секстина», например, инспирирована картиной А. Беклина. Лирический герой Галла осознает хрупкость своих фантазий, но этим заведомым обманом он готов заслониться от жестокой реальности, как заслоняют истинные чувства банальными словами («Фраза») и вообще прячутся под разными масками. Без маски люди беззащитны, голы (связь познания и наготы, восходящая к ветхозаветному сюжету, выявлена и у Краско — «Познание»). Поэтому они «счастливы ложью» («Маски»). Но и границы лжи и правды на «жизненном балу» трудноопределимы: «Где была, (где) начинается и где кончается шутка?»

Картина маскарада развивается Галлом в духе его времени. На балу мелькают маски — в основном литературно-сцениче-

ских персонажей: Гамлет, Маргарита, Сирано, Коломбина, Арлекин и другие, среди которых непременно затерян безымянный «поэт». Под масками обнаруживаются противоположные, пародийные свойства. Гамлет, например, целует добродетельную Грету, держа вместо черепа бутылку вина; «дурацкий колапак хорошо смотрится на лысой голове ученого». Дневной свет постепенно «раздевает» маскарад, и за этим трагифарсовым празднеством выжидательно наблюдает Смерть («На Пепельную среду»). «Театральность» жизни подчеркнута частым употреблением слова «драма» (в сочетании со «сценами», «комедией» — т. е. как драматургический жанр). «Галл разоблачает стилизованность современных гамлетов, донкихотов, арлекинов и т. п., но в то же время сам вынужден прятать свой внутренний мир за удивительными масками, маскировкой оберегать свои лучшие чувства и мечты от осквернения», — пишет исследователь Словацкой Модерны М. Гафрик⁸.

Компромисс между жестокой и загадочной правдой и утешительной иллюзией для Галла — сознательное погружение в мечты. Иначе придется умертвить в себе все чувства и отлететь из жизни желтым осенним листком («Когда листва опадает», созвучное «Аскетам» Краско). Фантазии Галла, при их нередкой образной вторичности, обычно имеют конкретно-земной импульс, чаще всего эротический. Лирический герой иронично отмечает при этом, что образ Прекрасной Дамы — своего рода миф: в его создании воображение отталкивается от картинки в духе Хokusая на кимоно подруги, японской статуэтки, мысль увлекается мелодией вальса. Художник, смирившись с «фарфоровостью» своей японской «Галатеи», не способен по-настоящему ввести ее в жизнь, «миф» не выходит за пределы искусства. Изысканный ориентальный мотив («Из японского цикла»), напоминающий по разработке стиль рококо, размыкается в жизнь по-другому, аллегорическим намеком на «сердце из куска фарфора». Общение с тем, что рождено фантазией, меньше ранит чуткую душу. Об этом и «Песня пьяницы»: эротические грезы, вызванные опьянением, должны заслонить реальное разочарование, не дать ему проникнуть в сердце — далеко не «фарфоровое» — лирического героя. В подобных стихах Галл приближается к позиции Есенского, но как бы в «обращенном» варианте: он иронизирует над «безрадостной жизнью»,

тогда как ирония Есенского часто пронизывает сами романтические грезы о любви, не имеющие жизненной опоры.

Творчество Янко Есенского, виднейшего словацкого поэта и прозаика-сатирика, эволюционировало от неоромантических ранних стихов к постепенному усилению заземленно-конкретного, реалистического видения мира. Л. Н. Будагова отмечает, что социально-политические проблемы у Есенского, связанного со Словацкой Модерной, воплощались «по-новому, более непосредственно, в ироническом или субъективно-лирическом ключе»⁹. Образ жизни-бала в его стихах начала века — это картины реальных салонных развлечений, с соответствующей атрибутикой: сияние люстр, шелковые платья и фраки, перчатки, локоны, аромат духов, дым сигарет, пьянящая музыка. Лирический герой надевает маску светского волокиты, невинно играющего в высокую страсть. Он понимает, что в мире корыстной расчетливости, деловых интересов романтическая любовь либо пародируется, либо разбивается о жестокое разочарование, «демаскирование» возлюбленной («Идиллия», «На прогулке» — 1902, поэма «Воспоминания», 1904). Возвышенное представление о любимой девушке — «я дождался идеала» — перечеркнуто одним лишь сухим ее вопросом: «Так вы, значит, адвокат?» («На прогулке»).

Чистая любовь, как и другие проявления высокой духовности, — это мечта, «миф», пришедший из прошлого. Именно это — жизнь желанная, но мнимая. «Уже лопнули самоцветные краски мыльного пузыря. // Я попусту мечтал о великом счастье» («Уже»). Подлинная жизнь для реалистически мыслящего Есенского — повседневность с ее прозаическими деталями. От прекрасных и «непрактичных» мечтаний о любви лирический герой «Воспоминаний» (позже переработанных в поэму «Наш герой») вынужденно переходит к трезвому, жесткому, саркастичному взгляду на современное общество, с моралью которого ему приходится считаться. И в ночном кафе лирический герой Есенского не пытается отыскать свою Незнакомку, являющуюся в полусне-опьянении. Он видит там реальную женщину с изломанной судьбой, прекрасную и падшую, и сочувствует ее «отверженности» («М. Г.»).

В человеческом одиночестве, неприкаянности поэта нет мистики: все объясняется властью денег, подчиняющей души и судьбы. Маска друга-лицемера сравнивается с фальшивой монетой — од-

нако даже скептическому герою Есенского, уставшему от всеобщего притворства, хочется видеть в ней настоящее золото:

Пусть мне кажется, что вместо фальшивой
у меня есть еще одна золотая монета.

Я и так беден — еще и обмануться,
чтобы нищенски просить ее у незнакомых
на улицах, ради красивой маски для себя.

(«Ты приговариваешь...»)

И все же «разоблачительное» начало у Есенского намного сильнее, что получило развитие в его дальнейшем творчестве. Лицедеи от политики хлестко высмеяны в его романе «Демократы», вышедшем в середине 30-х годов и ставшем национальной классикой.

В результате Есенский в стихах, написанных до Первой мировой войны, «позитивистски» изучает и неприглядную действительность, и «игру масок», тогда как герой Галла предпочитает находиться в мире грез — иначе ему трудно выжить (поэт, впрочем, творил только в молодости).

Итак, соотношение «мифа» и реальности, мнимого и подлинного в человеке, в его облике и поведении у словацких поэтов начала XX века различно почти до противоположности, хотя границы этих категорий (особенно у выраженных модернистов) довольно зыбки. «Мифическое» может пониматься как выявление сути или как выдавание желаемого за действительное. Намечается альтернатива: попытаться увидеть свет возвышенной истины сквозь «туман-повседневность» (символист Краско) или с грустью признать несостоятельность мечты перед очевидной действительностью (реалист Есенский). Сходство в том, что внешние проявления человека в эпоху кризиса идеалов чаще всего осознаются как «маска».

Примечания

¹ Е. В. Ермилова. Теория и образный мир русского символизма. М., 1989, с. 133.

² Д. В. Сарабянов. Стил модерн: Истоки, история, проблемы. М., 1989, с. 143, 183.

³ Цитаты из словацких поэтов даются в нашем подстрочном либо стихотворном переводе по следующим изданиям: *I. Krasko. Súborné dielo.* Br., 1966; *F. Votruba. Tiché akordy.* Br., 1980; *V. Roy. Básne.* Br., 1963; *I. Gall. Odkaz.* Br., 1956; *J. Jesenský. Spisy.* Br., 1958, zv. 2.

⁴ *Е. В. Ермилова.* Указ. соч., с. 62.

⁵ *В. Я. Брюсов.* Избранное. М., 1983, с. 24.

⁶ *M. Gáfrík. Poézia Slovenskej moderny.* Br., 1965, s. 175.

⁷ О «молчании» Краско и его причинах см. также: *S. Šmatlák. Vývin a tvar Kraskovej lyriky.* Br., 1976, s. 188–191, 193–202.

⁸ *M. Gáfrík.* Op. cit., s. 206.

⁹ *Л. Н. Будагова.* Модернизм и славянские «модерны» // На рубеже веков. М., 1989, с. 11.

**«Я стала ведьмой...»:
мифологическая основа
образа Маргариты у М. Булгакова**

В основе великого романа XX в. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова лежит всеобъемлющий христианский миф, включающий в себя два неразрывно связанных между собой и предполагающих друг друга мифа, как с точки зрения богословской, так и историко-культурной. Без Бога нет дьявола так же, как без дьявола нет Бога, что в философском плане выражается в проблеме сосуществования и взаимодействия таких понятий, как добро и зло. Вне учения о дьяволе нет теодицеи — «оправдания Бога». Если миф о Христе, выделенный в четыре отдельных главы (2, 15, 25, 26), распознается читателем без труда, то миф о дьяволе, органично вплетенный в ткань романного повествования о московской жизни 20-х годов, как некое *относительно законченное нарративное целое* для читателя не столь очевиден и булгаковедами еще не выявлен, хотя о чертовщине в романе написано немало.

Миф о дьяволе включает в себя комплекс представлений о способах, какими дьявол пытается отвратить христиан от веры. Прежде всего он и подвластная ему многочисленная рать демонов стремятся навредить человеку, искушают его, морочат, строят козни. Ядро сюжетной схемы мифа составляет описание завлечения дьяволом в свои сети новых приверженцев — заключение с ними договора, привлечение их на шабаш и черную мессу как апофеоз поклонения и служения сатане¹. Сложившийся в недрах религиозно-церковной литературы миф о дьяволе вышел в художественное пространство, отразившись в разных видах искусства. В живой реальности культуры этот миф как особая жанровая конструкция, как целостный повествовательный текст отсутствует, миф растворен в культуре. Целое мифа реализует себя в сумме своих конкретизаций, в совокупности своих вариантов и версий, каждый из текстов (устный или письменный), фиксирующих обращение к мифу, является осколочным отражением мифа и предстает как его пе-

республиканский, инвариант. В новое время миф органично вошел в художественные системы, ориентировавшиеся на мифологический символизм, а именно — романтизм рубежа XVIII–XIX и неоромантизм конца XIX — начала XX в.

Роман Булгакова воспроизводит глубинную структуру мифа о дьяволе. Знаки присутствия мотивов, топики, образов и реалий, восходящих к этому мифу, расставлены на всем пространстве текста, они предельно сконцентрированы во второй части романа, где миф о дьяволе выступает в качестве основного структурообразующего элемента. Именно здесь разворачивается сюжет договора человека с дьяволом, выполняющий функцию мотивировки и одновременно повествовательной рамки для изображения в романе шабаша и черной мессы.

Венцом развития названного сюжета в западноевропейской литературе и культуре стал, как известно, «Фауст» Гёте. Исследователи выделили внутри данного сюжета хорошо распознаваемый структурный комплекс, свойственный всей общеевропейской традиции сюжета о договоре человека с дьяволом: 1) причины обращения человека к дьяволу; 2) встреча с нечистой силой и заключение договора; 3) выполнение взаимных обязательств; в случае с женщиной предполагался плотский союз ее с дьяволом, который выступает как инкуб; 4) расплата человека за союз с дьяволом.

В договор с дьяволом вступает героиня романа — Маргарита. Томимая неизвестностью о судьбе Мастера, она предчувствует близость неизбежных и таинственных перемен: «Я верую! — шептала Маргарита торжественно, — я верую! Что-то произойдет! Не может не произойти, потому что за что же, в самом деле, мне послана пожизненная мука?»² Обратим внимание на «верую» Маргариты: это не бытовая, а сакральная формула, ею начинается христианский «Символ веры». Булгаков стирает реминисцентный оттенок цитаты, размывает ее границы, дополняя местоимением «я». Описание дальнейшего хода событий сообщает формуле «верую», звучащей в устах Маргариты как заклинание, дополнительные коннотации. Вера ее беспредельна, ради любви к Мастеру с религиозным экстазом она готова принять любые перемены. Любовь Маргариты к Мастеру выходит на уровень высшей, почти мистической ценности. «Ах, право, дьяволу бы я заложила душу, чтобы только узнать,

жив он или нет!» (639). Ее пожелание не осталось без ответа. Тут же, как и предполагается структурой мифа о дьяволе, возник бес-посредник — Азazelло. Раскручивается цепь мотивов второго блока сюжета: оговариваются условия сделки, и с этого момента договор Маргариты с дьяволом образует сюжетную рамку для дальнейшего повествования. Все, что отныне происходит с героиней, обусловлено исполнением ее обязательств по договору. «Я знаю, на что иду. Но иду на все из-за него, потому что ни на что в мире больше надежды у меня нет <...> Я погибаю из-за любви» (644). Условием договора в романе предполагается превращение героини в ведьму, а одним из главных требований, предъявляемых к ведьмам, являлось участие в шабаше, куда они слетались для встречи с сатаной. Азazelло не сразу посвящает Маргариту в тайну грядущих событий, для начала он стремится заручиться ее твердым согласием посетить «иностранца». Явно обозначая здесь присутствующий и в договоре женщины с дьяволом, и в шабаше ведьм, и в черной мессе структурный элемент мифа — плотский союз женщины с дьяволом, — Булгаков его обыгрывает («Понимаю... Я должна ему отдаться»; 642). Таким образом, мотив о дьяволе-инкубе в романе не упущен, но ответом Азazelло («<...> я разочарую вас, этого не будет»; 642) он фактически снят.

Образ шабаша, как и сюжет о договоре человека с дьяволом, Булгаков воспроизводит, ориентируясь на предлагаемые мифом стереотипы поведения участников и устойчивую структуру обязательных магических действий. В стереотип шабаша входят такие элементы, как волшебная мазь, мотив отречения, полет, превращение в животных, участие в ночном сборище вокруг костра обычно на горе ведьм и дьявола, осквернение плоти и святых таинств. Теме шабаша и подготовки к нему, ритуал которых описан в десятках книг, посвящены тесно связанные между собой главы романа «Крем Азazelло» (20-я) и «Полет» (21-я). Сохраняя внешнюю канву ритуальных действий, Булгаков вносит в них новое содержание и принципиальные коррективы в поведение ведьмы. Азazelло вручает Маргарите «крем» и инструктирует: «Сегодня вечером, ровно в половине десятого, потрудитесь, раздевшись донага, натереть этой мазью лицо и все тело» (644). Еще не ведающая о свойствах «крема», Маргарита в отчаянии еще раз подтверждает вер-

ность заключенному договору: «<...> согласна на все, согласна проделать эту комедию с натиранием мазью, согласна идти к черту на кулички» (644). Мазь — обязательный атрибут ведьмы, без которого ведьма не ведьма. Не воспользовавшись мазью, она не обретет способности лететь на шабаш. В демонологической литературе описаны многочисленные рецепты с жуткими подробностями приготовления ведьмовских мазей³. Наиболее типичный состав волшебной мази приводит «Молот ведьм»: «Ведьмы готовят мазь из сваренных частей детского тела, особенно тех детей, которых они убивали до крещения»⁴. Участие нечистой силы в изготовлении «крема Азazelло» Булгаковым обозначено («он пахнет болотной тиной», «запахло болотными травами и лесом»; 645) — и не более: мотив детских жертвоприношений полностью отсутствует.

Натервшись мазью, Маргарита изменилась внутренне, стала «свободной от *всего*», покидает «прежнюю свою жизнь *навсегда*» (646). Важным внешним признаком внутренней перемены стали ее вдруг зазеленевшие глаза. В контексте демонологических описаний зеленый цвет — дьявольский, знак присутствия нечистой силы. Эта символика широко использована в романе. Обретению Маргаритой очевидной для нее новой природы сопутствует в полном согласии о договоре дьявола с человеком отказ от прежней жизни. В классической формуле следовало отречение от христианской веры. Булгаков воплощает этот структурный элемент мифа о дьяволе в форме письменного признания Маргариты — записки, оставленной мужу: «Я тебя покидаю *навек* <...> Я стала *ведьмой* <...>» (646)⁵. Чудодейственный эффект крема проявился и в охватившем Маргариту ощущении влекущего ее парения, «необыкновенного, тянущего ее наверх, в воздух» (646), в чем можно заметить реминисценцию предполетного ведьмовского заговора. Заклинание «Невидима!», произносимое Маргаритой по наущению Азazelло, — вариант поэтического клише — формул, восходящих к языку мифа: «Взвейся вверх и никуда!», «Вверх, наружу!» или «Выезжаю, выезжаю, ни за что не задеваю»⁶. К мифологической топике образа шабаша относится и средство передвижения — в романе «щетка», и нагота Маргариты, и ее распущенные волосы во время полета. Воспользовавшись мазью с тем же успехом, что и Маргарита, ее домработница Наташа не

только сама стала ведьмой, но и превратила «мазком» крема соседа Николая Ивановича в борова и в своего перевозчика на место шабаша. Способность к превращению человека в животное относится к магическим свойствам волшебной мази⁷, а свинья как одно из транспортных средств достаточно часто встречается в литературе⁸.

Главное призвание ведьмы — служить дьяволу орудием для причинения людям вреда. Ведьмы могут наносить урон имуществу, действуя при этом, в частности, и «по чувству мщения за обиды»⁹. Погром, учиненный Маргаритой в Доме Драмлита, полностью проецируется на эту схему. Испытывая «жгучее наслаждение», она подвергла особенно жестокому разорению квартиру критика Латунского, автора разгромной рецензии на роман Мастера. В мифологический образ ведьмы в качестве обязательного элемента входит преследование детей с тем, чтобы, как уже упоминалось, изготавливать из них волшебную мазь и доставлять их как живой трофей на шабаш и черную мессу для сатанинских ритуальных жертвоприношений. Маргарита, «ставшая ведьмой», тоже встречает во время своего полета на шабаш ребенка, но булгаковская героиня — не ведьма средневековых кошмаров. Автор романа, сохраняя структурный элемент ведьма/дети, воплощает его в форме антитезы мифологическому образу. Именно встреча с «маленьким мальчиком» кладет конец «дикому разгрому» писательских квартир. «Невидимая» Маргарита успокаивает испуганного малыша и даже рассказывает ему «сказку» о себе.

И самый шабаш, на который она попала, предстает как пастораль, напоминающая русалочки купания, а не как безобразная, разнузданная оргия. Лишь по составу участников можно догадаться, что у Булгакова речь идет о шабаше: вокруг костра пляшут «нагие ведьмы», лягушки играют «на деревянных дудочках бравурный марш»¹⁰, ночным весельем распоряжается некто «козлоногий», а значит — слуга сатаны. Образ шабаша в составе мифа соединен с черной мессой — торжественной службой сатане как божеству. По своей внутренней сущности шабаш и черная месса/обедня в рамках мифа функционально близки: и то и другое — образ поклонения дьяволу. Булгаков изымает из шабаша и черной мессы ту часть их содержательной сущности, которая связана с откровенным поруганием

святынь и богомерзким поведением (убийство детей, оргия, блуд). Сохраняя основной структурный элемент черной обедни — участие в ней наряду с дьяволом жрицы (на слете ведьм это «царица шабаша»), Булгаков существенно трансформировал его, исключив мотивы соития с дьяволом и обращения женщины в алтарь в момент жертвоприношения.

Маргарите уготована роль не просто «хозяйки» бала, но и верховной жрицы. Она наделяется особыми сакральными знаками-регалиями: Коровьев «повесил на грудь Маргарите тяжелое в овальной раме изображение черного пуделя на тяжелой цепи» (677); принимая гостей, она становится на «подушку с вышитым на ней золотым пуделем» (679). Ранее, насколько нам известно, не обращалось внимания на достаточно прозрачную параллель: архиерей имеет отличительный нагрудный знак — панагию — небольшой круглый образ Христа или Божьей Матери и, отправляя службу, стоит на орлеце — круглом коврикe с изображением орла, парящего над городом. Маргарита несет на себе символическое изображение дьявола и стоит на таком, она приобрела сакральные символы власти, и не удивительна поэтому «та почтительность, с которой стали относиться к ней Коровьев и Бегемот» (677). Черная собака со времен Средневековья — символ черта. К Булгакову черный пудель как образ сатаны перешел из «Фауста» Гёте, что неоднократно отмечалось. Итак, Маргарита выступает не только как королева и хозяйка светского бала, но как представитель сатаны — его жрица, архиерей черной мессы, о чем свидетельствуют ее регалии. Светский галантный поцелуй участниками бала руки Маргариты как королевы и дамы сочетается с сакральным целованием ее колена, что является зеркальным отражением сакрального же приложения к руке священника в христианском богослужении. Особое «священство» Маргариты находит подтверждение и в благоговейном трепете со стороны ее окружения, сопровождающемся ритуальными действиями. Лишь только дирижер дьявольского «джазбанда» «увидел Маргариту, он согнулся перед нею так, что руками коснулся пола, потом выпрямился и пронзительно вскричал: — Аллилуйя! Он хлопнул себя по коленке раз, потом накрест по другой — два...» (679). Здесь воспроизведена с использованием принципа отражения ситуация из церковного ритуала: первое приветствие дирижера

точно соответствует так называемому «малому» поклону¹¹; Маргарите адресуется возгласение «Аллилуйя!» («Хвалите Господа!»), после чего дирижер оркестра делает пародирующий жест, зеркально повторяющий крестообразное сложение рук на груди при принятии христианами святого причастия.

В момент апофеоза демонических сил, когда Воланд выпил из жертвенной чаши кровь барона Майгеля за здоровье присутствующих, с ним произошла мгновенная метаморфоза: «исчезла заплата рубаша и стоптанные туфли», он оказался «в какой-то черной хламиде со стальной шпагой на бедре» (691), приобретя свое «настоящее обличье» (795). А Маргарита, пригубившая из той же чаши, пила тем не менее уже нечто совсем иное, чем Воланд, а именно — вино, причем вино, судя по описанию, церковное («сладкий ток пробежал по ее жилам» — 691, в отличие от сухого вина, которое пьют Пилат и Афраний, добавляя его «из своих чаш в блюдо с мясом» — 719; в восприятии Маргариты кровь имеет «солёный вкус», а спирт — «живое тепло» — 692). Лишь только чаша оказалась у губ Маргариты, «чьи-то голоса, а чьи — она не разобрала, шепнули в оба уха: — Не бойтесь, королева... Не бойтесь, королева, кровь давно ушла в землю. И там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья» (691). Миф о дьяволе встречается в этой точке романа с мифом о Христе. Проступает явственная реминисценция из Евангелия, где сам Христос отождествляет себя с виноградной лозой: «Я есмь истинная виноградная лоза...» (Ин. 15, 1–8). Слова Булгакова о крови, пролившейся в землю, и проросшей из нее виноградной лозе относятся, конечно, к Христу, а не к доносчику Майгелю, как принято считать. Наречием «давно» писатель специально выделил тот временной план, который противопоставлен всему происходящему в «нехорошей квартире» и репрезентирует собой евангельский пласт событий. Важно и то, что если для Воланда причастие оборачивается возвратом к демоническому облику, то для Маргариты наступает мистическое преображение реальности: ей послышались крики петухов, и вместе с ними дьявольское веселье рассыпалось в прах. На знаковом уровне обозначена причастность Воланда и Маргариты в данный момент разным сакральным силам. Проступающие в сцене бала-мессы литургические контексты способны прояснить смысл дальнейшей трансфор-

мации образа Маргариты-ведьмы, Маргариты — верховной жрицы сатаны в образ Маргариты — заступницы за грешных.

Она становится главным действующим лицом в тайной мистерии. В inferнальном пространстве, имеющем сложную архитектуру одновременно подземного царства, ада, храма сатаны и дворцовой анфилады бальных залов, разворачивается популярный в Средневековье сюжет «хождения по мукам». Перед Маргаритой, сопровождаемой Коровьевым в роли «адского» гида, проходит, свидетельствуя почтением коленопреклонением, процессия грешных мертвецов. Булгаков использовал, трансформировал сюжетные мотивы «великого загробного эпоса», отразившегося во множестве христианских апокрифических преданий о схождении во ад, где посетителям, самыми знаменитыми из которых были Христос и Богородица, апостолы Иоанн Богослов и Павел, открывалась картина адских мучений. Древнейшая из легенд в Евангелии Никодима изображает Христа, который, спустившись в преисподнюю, освободил из власти сатаны праведников и ввел их в рай. Широко распространенным в европейской средневековой литературе «Видением» апостола Павла, который снизошел, ведомый архангелом Михаилом, в царство вечной скорби, и другими подобными легендами была навеяна Данте идея загробного хождения в «Божественной комедии», где поэт, сопровождаемый Вергилием, также спускается к мученикам ада. На греко-славянском востоке чрезвычайной популярностью пользовался апокриф «Хождение Богородицы по мукам», который Достоевский воспроизвел и истолковал в «Братьях Карамазовых» в главе «Великий инквизитор». Не зная этой легенды Булгаков не мог, хотя бы потому, что этот роман, как полагают, стал одним из источников «Мастера и Маргариты». В украинской литературе сюжет схождения во ад был популярен вплоть до И. Франко.

«Хождение» описывает путешествие Богородицы по аду, где путеводителем ей служит архангел Михаил. Среди грешников в аду названы и те, кто «удушают своих детей» 12. Потрясенная картиной страшных адских мук Богородица взывает ко всему священному ареопагу, моля о помиловании грешников. И Христос «ради молитв матери своей» освобождает грешников от истязаний на период «от Великого четверга до Троицына дня». «И все отвечали: „Слава милосердию твоему“». Идея милосер-

дия — главная в «Хождении». В апокрифах, духовных стихах, акафистах, заговорах сложился образ Богородицы как «всещарицы», защитницы «рода христианского», своим заступничеством и состраданием избавляющей от мук и скорбей, от тоски и печали, — «теплой ходатаицы», как сказано в одном из стихов.

«Милосердие» — именно то, о чем Маргарита просит Воланда, заступаясь за Фриду, несчастную грешницу, наказанную за удушение своего ребенка тем, что на протяжении многих лет камеристка «кладет ей на ночь на столик носовой платок» — орудие убийства. Но «милосердие», как отвечает Воланд, не по его «ведомству»: «Итак, я этого делать не буду, а вы сделайте сами». Образ Маргариты снова, как и в эпизоде с обласканным ею малышом, выходит за рамки предписанной ей роли ведьмы, верховной жрицы сатаны, и она, выступая заступницей и защитницей, исполняет то, что культурной традицией предписывается Богородице и Христу. Знаменательно, что отпущение греха Фриде совершается под знаком христианской символики: Фрида «упала на пол ничком и простерлась крестом перед Маргаритой» (700). Время романа синхронизировано с событиями священной истории, случившимися на Страстной неделе, и прощение Фриды приходится на Великую субботу, когда Христос спустился душою в ад и освободил праведников.

Бал-месса позади. Маргарита выполнила условия договора с дьяволом, теперь настала очередь Воланда. Рассмотренный эпизод с Фридой восходит к совершенно иному архетипическому сюжету — к мифу о Христе — и потому никак не укладывается в схему договора с дьяволом. На это обстоятельство Булгаков указал, резюмируя ситуацию словами Воланда: «Итак, это не в счет, я ведь ничего не делал. Что вы хотите для себя?» (700). Извлечением Мастера из больничного небытия, восстановлением рукописи его романа («рукописи не горят!») и возвращением героев в подвалчик в переулке на Арбате завершается выполнение обязательств по договору с дьяволом («Ну-с, Маргарита Николаевна, все сделано», 709). Так, пытаясь развеять сомнения Мастера в «обрушившемся» на них счастье, Маргарита вновь напоминает, что из-за него она «потеряла свою природу и заменила ее новой» (782). У нее нет и тени раскаяния в содеянном: «Как я счастлива, как я счастлива, что вступила с ним в сделку», — говорит она Мастеру. — «Придется вам, мой милый, жить с ведьмой» (781).

Обращение к мифу о дьяволе может предоставить объяснение некоторым эпизодам романа, вызывающим предположения исследователей о незавершенности авторской работы над произведением. В частности, Б. Гаспаров пишет: «Отдельные мелкие стилистические погрешности и сюжетные неувязки второй части указывают как будто на отсутствие окончательной белой правки». К «наиболее значительным» из них исследователь относит следующие: «Смерть Маргариты инсценируется Азazelло в ее доме на Арбате, смерть Мастера — в комнате № 118 в клинике, то есть тем самым как бы аннулируются все события, связанные с превращением Маргариты в ведьму и участием в бале сатаны, а уход в приют после смерти оказывается чисто духовным, без участия телесной оболочки; но в эпилоге фигурирует записка, оставленная Маргаритой мужу, и говорится о таинственном исчезновении Мастера. Судьба Наташи в связи с этим также „повисает“ в воздухе»¹³. Те же эпизоды Г. А. Лесский характеризует как «противоречивые описания», в которых «обнаруживается некий транстрагический принцип эстетики»¹⁴.

Возможное решение отмеченных «сюжетных неувязок» находится, по нашему мнению, на пути изучения их в контексте той части мифа о дьяволе, которая касается взаимоотношений дьявола и ведьмы. Еще раз обратим внимание на то, что русский перевод «Молота ведьм» вышел в 1932 году. В предисловии, представляющем самостоятельное исследование, автор его, профессор С. Лозинский, уделяет специальное внимание феномену раздвоения ведьмы, имевшего практический интерес для судей-инквизиторов. Признание ведьмы в «телесном» присутствии на шабаше служило важнейшим аргументом против нее на судебном процессе, где часто сталкивались противоположные свидетельские показания: с одной стороны, вырванные у ведьмы, с другой — утверждения ее мужа о том, что жена никуда из дома ночью не отлучалась. Проблема «раздвоения» была поднята церковными авторами еще в XIII в. С. Лозинский приводит свидетельство доминиканца Томаса из Шантемпре о том, что «женщины уносились из кровати дьяволом, заменявшим их другими „ложными телами“ (*figmenta*); последние умирали, их хоронили, а улетевшие женщины продолжали где-то спокойно жить, как ни в чем не бывало» (выделено нами. — Л. С., М. Р.)¹⁵.

Раздвоение Мастера и Маргариты может быть интерпретировано в свете накопленных традицией представлений об одном из проявлений союза дьявола и ведьмы, когда дьявол при необходимости создает двойника. Умиравшая у себя дома Маргарита и Мастер, скончавшийся в клинике, могут являться подобными «двойниками». В рамках той же демонологии дальнейшее исчезновение двойников в романе также не представляется нелогичным: они исчезают, как всякое дьявольское наваждение (деньги, документы, афиши). Что касается судьбы Наташи, то она отнюдь не «повисает в воздухе». Наташа совершенно «нормально» превратилась в ведьму, и, как вполне прозрачно намекает Булгаков на страницах романа, каждый год «в праздничное полнолуние» она невидимой является Николаю Ивановичу, еще не утратившему связь с миром нечистой силы. Обращение к традиции мифа открывает возможность непротиворечивого объяснения кажущейся незавершенности, истолкования, в свете которого рассмотренные нами сюжетные ходы финала романа не выглядят «неувязкой», свидетельствующей о незавершенности авторской работы над его текстом.

Булгаковская версия мифа о дьяволе выражается в том, что Воланд не абсолютный дьявол, а Маргарита не вполне «ведьма», шабаш — не шабаш, а черная месса — одновременно пышный бал. Образ Маргариты имеет широкую мифологическую основу, восходящую к обеим частям всеобъемлющего христианского мифа — о дьяволе и о Боге, что порождает бесконечные облики смысла: Маргарита — ведьма, королева-жрица, заступница за грешницу. Булгаков творит роман, используя сюжетное ядро мифа о дьяволе, который выполняет в его произведении структурообразующую роль. С реконструкцией в романе мифа о дьяволе стало возможным «прочитать» внутренний смысл эпизодов, в которых ранее не замечали их мифологической основы или объяснение которых вызывало затруднения либо же толкование уходило, на наш взгляд, далеко в сторону от лежащих в их основе архетипов.

Примечания

¹ Разным аспектам мифа о дьяволе посвящена обширная литература, см., например, фундаментальный труд австрийского профессо-

ра, протестантского богослова: *G. Roskoff. Geschichte des Teufels. Bd. 1–2. Leipzig, 1869*; см. также: *Н. Ф. Сумцов. Очерк истории колдовства в Западной Европе. Харьков, 1878*; *Я. Канторович. Средневековые процессы о ведьмах. СПб., 1899*; *А. Леманн. Иллюстрированная история суеверий и волшебства от древности до наших дней. М., 1900*; *М. А. Орлов. История сношений человека с дьяволом. М., 1904*; *А. В. Амфитеатров. Дьявол // А. В. Амфитеатров. Собр. соч. СПб., 1913, т. 18*; *Ст. Пишбышевский. Из книги «Синагога сатаны» // Сатанизм. М., 1913, с. 83–92*; *Ф. Маутнер. Ведовская религия я Атеист, 1926, № 9, с. 23–43*; *Ж. Мишле. Ведьма. М., 1929*; *М. Геннинг. Дьявол, его миф и история в христианской религии. М., 1930*; *Я. Шпренгер, Г. Инститорис. Молот ведьм. М., 1932, переизд.: М., 1990* (см. здесь библиографию во вступительной статье С. Лозинского «Роковая книга Средневековья»); *Е. И. Парнов. Трон Люцифера. М., 1985*.

² Цит. по изд.: *М. Булгаков. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. Л., 1978, с. 633–634* (далее с указанием страниц в тексте в скобках).

³ *Я. Шпренгер, Г. Инститорис. Молот ведьм, с. 182, 184*. Часто описывается мазь, изготовленная из печени некрещеных младенцев; редкий случай растительного состава снадобья дает Папюс, автор оккультных сочинений рубежа XIX–XX вв., наполненных «практическими» рекомендациями, что, естественно, исключало элемент жертвоприношения; см.: *Папюс. Практическая магия. М., 1992, т. 2, с. 358–359*.

⁴ *Я. Шпренгер, Г. Инститорис. Молот ведьм, с. 193*.

⁵ Герой повести XVII в. Савва Грудцын пишет под диктовку беса «богоотметное письмо».

⁶ См.: *А. Леманн. Иллюстрированная история суеверий и волшебства, с. 110*; *М. Геннинг. Дьявол, с. 40*; *Славянская энциклопедия. Энциклопедический словарь. М., 1995, с. 72* (статья «Ведьма», авторы — *Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая*). В данном контексте усматривать в словах Маргариты некую «освобожденность ее сознания» как свойство ее деятельной натуры (*А. Кораблев. Тайнодействие в «Мастере и Маргарите» // Вопросы литературы, 1991, № 5, с. 37*) выглядит более чем натяжкой.

⁷ См., например: *Я. Канторович. Средневековые процессы о ведьмах, с. 5*.

⁸ *Ф. А. Брокгауз, И. А. Эфрон. Энциклопедический словарь. СПб., 1903, т. 77, с. 82–84, статья «Шабаш ведьм»*; известно, что Булгаков делал из этой статьи выписки, см.: *М. О. Чудакова. Архив*

М. А. Булгакова // Зап. Отдела рукописей Гос. библиотеки им. Ленина. М., 1976, вып. 37, с. 72.

⁹ Н. Ф. Сумцов. Очерк истории колдовства в Западной Европе, с. 16.

¹⁰ «Земноводных и пресмыкающихся относили к магическим принадлежностям ведьм-демонослужительниц (протоколы церковных судов)» (В. П. Даркевич. Народная культура Средневековья. М., 1988, с. 198).

¹¹ «Малым поклоном называется обыкновенное наклонение головы, при котором можно рукою достать до земли» (Полный православный богословский энциклопедический словарь / Репринт, изд. М., 1992, т. 2, стб. 1827).

¹² Цит. по: Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980, с. 167–183.

¹³ В. Гаспаров. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Даугава, 1989, № 1, с. 88.

¹⁴ Г. А. Лескис. «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования, жанр, макрокомпозиция) / Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 1979, т. 38, № 1, с. 54.

¹⁵ Я. Шпренгер, Г. Инссторис. Молот ведьм, с. 39, 49, 71; см. также: М. Геннинг. Дьявол, с. 40.

Мифологический Будапешт и его обитатели

В 1993 году Будапешту исполнилось всего 100 лет. Казалось бы, еще рано говорить о какой бы то ни было мифологии этого города. Но он возник из объединения трех древних и интересных городов, в результате чего слились три мифологических образа.

Реально объединились Пешт и Буда, возникшие на противоположных берегах Дуная в XIII веке. Но еще раньше в Буду влилась гораздо более древняя Обуда, на территории которой когда-то существовала римская колония Аквинкум. До завоевания этой территории венграми (в начале X века) здесь находились славянские поселения. Кроме того, Пешт с 1526, а Буда с 1541 по 1686 г. находились под турецким владычеством.

Таким образом, к моменту возникновения Будапешта существовали два города — каждый связанный со своим, достаточно сложным комплексом символов, — и вдруг образовалась некая новая единая структура, которая очень быстро начала мифологизироваться как единое целое.

Мы попробуем показать, какие черты были наиболее характерны для Будапешта как объекта мифотворчества венгерских литераторов начала нашего века, то есть того времени, когда только начала складываться мифология этого незадолго до наступления XX века родившегося города.

Прежде всего нас будет интересовать в связи с темой данного сборника тот факт, что литературный Будапешт начала века густо населен мифологическими персонажами. Среди них встречаются и представители особого, иного мира, и порождения человека и его деятельности. Это языческий Древний Злыдень, навещающий Эндре Ади во время ночных застолий и противостоящий всей христианской культуре. Это призраки рыцарей древних времен и их прекрасных дам, которые населяют Будапешт Дюлы Круди, во главе с главным героем его повестей и рассказов Синдбадом. Это многочисленные двойники из книг Михая Бабича и Деже Костолани, множющиеся до бесконечности, как в перспективе висящих друг против друга зеркал.

Особенно тесно связана мифология Будапешта с близнечным мифом. Это неудивительно, если вспомнить, что всего сто лет назад городов было два. Сам ритм его, объединивший два так по-разному бьющихся пульса, дает для этого основания. Единое целое родилось из слияния противоположностей, которые, объединившись, не утратили своих основных черт. Буда и Пешт всегда отличались и географически — первая стоит на гористом, а второй — на равнинном берегу Дуная, — и социально — Буда аристократичнее, надменнее многонационального разночинного Пешта. (Хотя мононациональной, разумеется, нельзя назвать и Буду — центр дуалистической монархии.) Даже архитектурно облик Буды определяется императорским дворцом и несколько опереточным, построенным к тысячелетию обретения венграми родины Рыбацким Бастионом, а Пешта — зданием Парламента. Таким образом, неспешный, чинный темп Буды оттеняет и дополняет неровный, деловой ритм вечно куда-то спешащего Пешта. Эти части разделены зеркалом Дуная — тоже мифологического персонажа, очень древнего, и соединены наисовременнейшими для эпохи рубежа веков мостами — символами нового времени.

Тема двойничества буквально пронизывает венгерскую литературу начала XX века. У Ади и у Костолани это неоднократное обращение к мифу о Каине и Авеле в стихах и прозе. Бабич в повести «Калиф-аист» предпринимает попытку наполнить смыслы древнего близнечного мифа наследием романтиков и открытиями психоанализа. Причем образ врача-психоаналитика вводится в сказочную художественную структуру настолько неожиданно, что и персонажи повести, и ее читатели постоянно балансируют на грани реального и потустороннего. Это существование между двух миров, пожалуй, является одним из наиболее существенных и устойчивых признаков мифологического Будапешта.

Одно из самых интересных обращений к теме двойничества в венгерской литературе этого периода — роман Костолани «Эшти Корнел» и цикл новелл, объединенных этим героем. По утверждению рассказчика, эти тексты надиктованы ему его двойником, и спор их об авторстве был разрешен следующим образом: имя двойника стало названием романа и поэтому набирается на обложке книги более крупным шрифтом, чем имя автора. До зеркальной перспективы и до контрапункта этот

мотив доводится в новелле «Гость», когда двойник является к двойнику рассказчика.

При этом все вышеназванные авторы постоянно обращаются к теме Будапешта, на улицах которого происходят основные приключения их героев. Живая атмосфера реального существования этого города столь сильна, что втягивает в себя и литературных персонажей, и их творцов, в результате чего сама начинает мифологизироваться, трепещет между притяжением реального и ирреального. Упомянем только модные в начале века уайльдовские дендизм и эстетизм, которыми увлекались многие венгерские литераторы начала века и согласно которым сама жизнь художника творится как миф.

Примерами перехода персонажей из реальной жизни в ирреальную (в нашем случае — из реального в мифологический Будапешт) изобилует венгерская литература.

Такая история происходит со старым антикваром господином Палом Яничеком, живущим в Пеште на улице Араканьез, 7 (Дюла Круди, *Souvenir de Pesth*, 1912). Он коллекционировал старинные миниатюры — дамские портреты, и по ночам в его квартире собирались «прежние хозяева старинных предметов: негромкие струнные аккорды извлекала из музыкального ящика несчастная Антуанетта, театральным распорядителем Ласло Келемен возился с трубкой и шуршал театральными программками, баронесса Орци, вся в белом, точно ангел, склонялась над миниатюрным молитвенником...». Но когда новая хозяйка дома, перебравшаяся сюда из Вены, открыла во дворе танцевальный зал, полуночные визитеры один за другим перестали посещать антиквара. Казалось, что они в своих одеяниях, сотканых из грез, теней и лунных лучей, побрезговали бы переступить порог некогда романтического дома, в подъезде которого теперь валялись затоптанные цветы и оборванные во время танца грязные ленты. Но когда господин Яничек решил наконец посмотреть, что творится в танцевальном зале, он увидел там даму, изображенную на его любимой миниатюре, — единственную, не оживавшую в его квартире. «Пал Яничек, некогда живший высокими духовными запросами, под старость стал чувствовать себя хорошо лишь в танцевальном зале, среди шумного разгула; изысканное общество, прежде собиравшееся в его салоне, распалось, княгини поки-

нули его навсегда, и там, где однажды старому антиквару померещилась ожившая возлюбленная, подкараулила его и смерть. Валторнист во всю мочь трубил марш над ухом умирающего Яничека»¹.

Эта новелла очень характерна для изображения облика мифологического Будапешта начала века. Спрятаться от его жизни невозможно. Даже пошлые ее стороны настолько привлекательны, что оживляют призраков и старинные портреты. Его реальные жители (реальность старого антиквара подчеркнута, например, указанием его точного адреса) живут в мире грез, но мечту свою находят в затрапезной корчме.

Здесь следует отметить одну характерную черту реального Будапешта того времени, а именно — избыток кафе и ресторанов и пристрастие к ним его реальных обитателей. Житель Будапешта начала века, особенно человек творческой профессии, проводил в подобных заведениях очень большую часть своей жизни. Конечно, эта традиция чрезвычайно оживляла город. С ней же связаны многочисленные литературные мотивы. Не на последнем месте среди них стоит мотив вина, пьяного разгула (естественно, часто тесно связанный с мотивом двойничества, о котором шла речь выше). Этот мотив, кроме всего прочего, делает особенно зыбкими переходы от реального к потустороннему.

Стихотворение Эндре Ади «Говорит будапештская ночь» (1909) посвящено ночным двойникам Будапешта, которые есть у каждого дневного его обитателя и у всего города. Ночной и дневной Будапешт — это один и тот же город, но они отличаются друг от друга, как Буда и Пешт, как Жизнь и Смерть, как День и Ночь.

Среди населяющих этот город призраков собрались образы древности, прошлого, настоящего и будущего. Римское прошлое, привнесенное в Будапешт одной из его составных частей — Обудой, на территории которой располагался Аквинкум, придает его мифологии и глубину, и перспективу, как это видно, например, в стихотворении Арпада Тота «В аквинской корчме»:

Хозяин, старый шваб, подай скорее мне
Вина печального, как стынь ночная.
Взыграет в кубке влага ледяная,
И по-мужски я тризну справлю в тишине.

Со мною вместе пей! На дне германских глаз
Пускай умрет лукавство голубое.
Ты плачешь, грустный шваб? И я с тобою —
Разрушенный Аквинк уже хоронит нас.
Помянем... Но кого? Давай поговорим
О девушке, что мылась в термах теплых,
Лениво нежась в золотисто-блеклых
Медлительных лучах, уже не гревших Рим.
В каком другом краю так долго стыл закат?
И слава угасала так лениво?
Чьих предков, гордых и вольнолюбивых,
Под вечер провожал Аквинка хмурый взгляд?
За всадника мы пьем — за одного из них:
С холма он смотрит на закат багряный,
И — как на латы волокно тумана —
На смуглое лицо ложится грусти штрих.
Среди камней шатры, закутанные в дым, —
Как пузыри над кочевым потоком.
Все сгнуло в безвременье жестоком,
А смуглый всадник тот был праотцом моим.
Так выпьем, старый друг! Еще сияет свет.
Но и народ угаснет, и светило, —
Извечный фарс, так будет и так было —
Заря блеснет тому, кто нам придет вослед,
Печальный кубок наш осушим, не грустя...
За девушку грядущего столетья!
Пускай падет в любви на камни эти,
Чтоб средь руин зачать счастливое дитя.

(Перевод Н. Горской) ²

Здесь выстраивается целый ряд населяющих Будапешт призраков — римляне, гунны, венгры, неизвестные будущие жители. В художественном мире Арпада Тота они все живут в современном ему Будапеште и реальны не менее, чем живые герои его произведений.

Еще одной из интересных черт мифологического Будапешта в венгерской литературе начала нашего века представляется отсутствие его (Будапешта) в устойчивой оппозиции «город — деревня», которую можно проследить на всех этапах развития культу-

ры со времен Средневековья. Проходящая через произведения многих поэтов и прозаиков начала века тематика Magyar Ugar — венгерской степи, пустоши — не имеет отношения к городу. Пустошь употребляется лишь в физическом смысле слова — запустение. За некоторыми исключениями, в венгерской литературе этого периода все, что вне города, имеет пейоративный оттенок.

Сам же город представляется вполне живым и даже — несмотря на обилие камня, света, людей — напоенным дыханием природы. В революционном стихотворении Э. Ади «Мы в революцию несемся!» это видно очень наглядно: даже зреющий народный гнев не может лишить будапештские рассветы эпитета «свежие»:

Еще течет вечерний рокот
И свежие рассветы веют
Там, на проспектах Будапешта...
А в сельских недрах гнев зреет³.

(Перевод Л. Мартынова)

В город «переселяются» лирические пейзажные стихотворения, привычно ассоциирующиеся с сельской местностью. Например, «Рассвет на кольцевой дороге» Арпада Тота:

Слепая мгла... Дремали магазины,
Еще не разомкнув стеклянных глаз, —
Лишь дворники среди каменной равнины —
Как пасмурные кобольды и джинны —
В пыли купались в предрассветный час.
И вдруг с восточной части небосклона
На крыши брызнул золотистый жар.
И раздробилось солнце в стеклах сонных,
И маленьких алмазов миллионы
Посыпались на пыльный тротуар.
Вся улица от счастья онемела,
Акация блаженно свет пила,
К зеленой челке приколов несмело
Два тощеньких соцветья тускло-белых —
Сокровище, что ей весна дала...⁴

(Перевод Н. Горской)

Здесь на равных сосуществуют отсылки как к привычным для пейзажных стихотворений явлениям природы — солнце,

акация, цветы, так и к явлениям второй — рукотворной — природы: магазины, сонные стекла. В этом стихотворении мы снова находим характерное для мифологического Будапешта смешение реального и ирреального миров, а на границе между ними банальные дворники превращаются в изысканных «кобольдов и джиннов».

Интересной представляется проблема влияния на мифологическую структуру Будапешта его архитектурных особенностей. Здесь же мы ограничимся замечанием, что в новое время местом обитания мифологических персонажей может становиться город.

Примечания

¹ Д. Круди. Избранное. М., 1987, с. 252–258. Пер. Т. Воронкиной.

² Венгерская поэзия. XX век. М., 1982, с. 112.

³ Там же, с. 34.

⁴ Там же, с. 32.

Миф мичуринского сада: человек — вредитель

Гибридизационная станция Мичурина в Козлове представляла собой нечто большее, чем типичное исследовательское садовое хозяйство. Она стала символом, аллегорией нового мира социализма. Официальный проект «научного социализма», несмотря на свой подчеркнутый научный характер и декларированное отрицание «утопического социализма», так и не отошел от утопии, оставаясь мифическим представлением о рае с явно сакральными и по своей сути хилиастическими чертами¹. В этом представлении явно выделялось несколько пластов: с одной стороны, это был своего рода проектируемый идеал, цель, хоть и несомненно достижимая, но в будущем (светлое завтра коммунизма); с другой, что был «рай обретенный», т. е. уже осуществленная «социалистическая действительность», путь к которой открыла пролетарская революция.

Несмотря на сугубо официальный атеизм социалистической культуры, данное представление о рае оставалось тесно связанным с традиционными религиозными представлениями, выражалось их языком и использовало традиционную религиозную символику (топос «земли обетованной», образ Спасителя, мотив звезды, восходящей на востоке, «последней битвы» между силами добра и зла и т. д.). Мичуринский же сад полностью соответствовал этой самопроекции социалистической культуры и легко мог стать конкретизацией идеала «рая»². Он участвовал в создании эйфорического представления о социалистическом отечестве (сначала Советского Союза, а затем — после войны — и блока «народно-демократических» стран) как цветущем саде, стране, расцветающей «от края и до края», земле вечной весны. Мичуринский сад представлялся не только моделью, «типизацией» основных черт социалистического мира (расцвет, плодородие, естественность), но и его боевого духа, стремления преобразить мир, разрушить старый и на его обломках построить новое государство справедливости.

Семиотика мичуринского сада свидетельствовала о неограниченных возможностях человека социалистического общест-

ва, о несовершенстве естественной природы и о необходимости менять ее самым решительным образом в соответствии с заранее разработанным планом. Видение природы в рамках мифа Мичурина несомненно не имело даже налета сентимента; напротив, оно пронизано неудовлетворенностью и стремлением исправить существующее положение вещей («Неправильная... природа. Все... не так: растет то есть неверно»³). Природа воспринималась на фоне идеала сада, которого еще нет, как проявление человеческого безразличия и недостаточного усердия: «Как жалок мир. Как ненавижу я ничтожество и умственную лень. Ольха, осина, ель, ракета — куда ни гляжу, все не так, все не человеческое, божье...»⁴

Природа означает в этой перспективе всего лишь отсутствие сада, отрицание либо оскорбление, нанесенное раю. Здесь как будто раздаются (а в более поздней мичуринской агиографии и на самом деле упоминаются) слова Тургенева из романа «Отцы и дети»: «Природа не храм, а мастерская, а человек в ней работник».

Поэтому мичуринский сад уже по сути своей не был замкнутым; его границы были не реальные, физические границы опытного мичуринского участка в Козлове, он не был отделен от неосвоенной природы как оазис культивации и порядка. Он открывается вовне: это крепость, откуда ведется атака на природу. Мичуринский сад стремится занять собою всю Россию, весь Советский Союз, одолеть «нейтральные» области и превратить их в пространство, искусственно организованное человеком в соответствии с его потребностями, — в «мастерскую».

Как бы ни подчеркивался признак исключительности Мичурина и его проекта, кульминацией мичуринского мифа является преобразование всего социалистического мира в сад путем воспитания новых «мичуринских» («У каждого народа уже есть свой Мичурин»⁵). Агрессия мичуринского сада, преобразующая земли — в гигантских проектах чередования полей и садов, — совпала с подобными великими техническими проектами, такими, как Куйбышевская, Цимлянская ГЭС, Волго-Донской канал, которые столь же радикально вторгались в окружающую среду. И в том и в другом случае природа однозначно была противником, отнюдь не партнером — ее необходимо было в буквальном смысле слова «победить»: «Глаза деда Матвея сверкали: в годы войны мы победили фашизм, а теперь победим природу»⁶.

Мичуринский сад предлагал идеал, но одновременно представлял его как единственно возможную реальность. Он воплощал и конкретизировал образ рая социализма, в первую очередь Советского Союза как страны достигнутого счастья, земли, расцветающей от юга до Полярного круга и за ним («Расцветающие сады за Полярным кругом»⁷); и эти идеи предлагалось воспринимать как единственно верные и аутентичные. Несовпадение действительности с ними рассматривалось как аномалия. В этом смысле мичуринский сад мог быть — и был — аналогом различных общественных движений, постулирующих идеал и его единственную современную интерпретацию. Именно поэтому А. Фадеев мог позволить себе сослаться на мичуринский сад как на средство освещения основной идеологической концепции официального искусства того времени — социалистического реализма: «Яблоко, выращенное в саду, особенно в таком саду, как сад Мичурина, — это яблоко такое, „как оно есть“, и одновременно такое, каким оно должно быть. Это яблоко больше выражает сущность яблока, чем дикий лесной плод. Так же обстоит дело и с социалистическим реализмом»⁸.

Мичуринское яблоко — «каким оно должно быть» — мысленно рисовалось как истинная картина социалистического мира, причем в деталях и в целом. Мичуринский сад представлял собой гораздо в большей степени идеологический конструкт, чем проект профессиональный — садоводческий. На конкретный смысл мичуринских экспериментов наслаивались значения символические; так мичуринский сад стал, по словам Д. С. Лихачева, давшего общую характеристику слова «сад», прежде всего произведением «искусства семиотического»⁹. Даже в специальной литературе информация о собственно мичуринском садоводстве, его технологии уступает место идеологическим ценностям. С этой точки зрения опыты Мичурина по гибридизации становятся основой «прогрессивной советской науки», открывающей единственно правильное «мичуринско-лысенковское направление в биологии» в борьбе с «менделизмом-морганизмом». Еще в большей степени идеологически были нацелены на мичуринский сад тексты неспециальные: в них подчеркивалось, что само существование сада есть знак заботы, уделяемой правительством большевиков развитию страны. Сад, согласно этим трудам, аутентично свидетельствовал об истин-

ной сущности социализма, о его способности творить чудеса. Сад свидетельствовал также о мудрости Ленина и Сталина, выступавших в мичуринской агрографии как его защитники.

Необходимо подчеркнуть, что мичуринский сад прекрасно вписывается в социалистическую систему ценностей потому, что в этой мифологеме выдвигается идея преобразования природы («Работая в своем саду, Мичурин создавал совершенно новую науку — науку преобразования природы»¹⁰), благодаря которому садоводство в эпоху социализма стало аллегорией творческих сил нового человека. Преобразование природы вообще было популярным лозунгом, относясь к шаблонным темам социалистической публицистики и литературы, распространившимся в послевоенные годы во всех странах народной демократии («Мы заставим землю отдать нам все, что она только может дать! Эту горную цепь поставим так... Завтра пустим дождичек...»¹¹; «Здесь стой, гора! / И низко опусти свою вершину!»¹²). Этот мотив входит в гораздо более широкий круг тотального преобразования действительности («Мы переделаем жизнь на земле»¹³), отражающий как отношение к традиции, так и к отдельным людям, которые еще помнили недавнее прошлое и, следовательно, не были в достаточной степени подготовлены к новым этическим требованиям.

Общий топос «преобразования» реализовывался в различных метафорических кодах: например, пахоты («толпы молодых мужчин и женщин, / чтобы так, как ты, прошлое перепахали»¹⁴; «Тракторы, тракторы, / славно вы поработали, / разбив устаревшие взгляды, / устаревшую систему!»¹⁵). Столь же часто использовалась тематика обработки стали, плавки («Однако из металлолома / отличную сварим мы сталь»¹⁶), закалки иковки («Он в молоте битв человека изменит»¹⁷, «Он людей перековал, как кузнец свою сталь»¹⁸).

Метафора пахоты подчеркивала естественную сторону изменений (превращение истощенной земли в плодородную); метафора обработки стали явно выдвигала на первый план мотив силы и даже насилия, необходимого для осуществления преобразований.

Тематика садоводства наилучшим образом удовлетворяла задачам утопии, моделируемой в соответствии с топосом райского сада. Она предлагала преобразование, которое одновременно было облагораживанием, воспитанием, выявлением ценного, кажущегося

гося на первый взгляд бросовым, омоложением старого. Навязывание этой «нужной» воли природе, формам жизни, человеку приобретало внешний вид нежной заботы, многолетнего терпеливого интереса («В пустыне вырастет пшеница, / в горах — цветущий пестрый сад»¹⁹). Таким образом, Мичурин стоял в ряду «преобразователей» действительности, которые навязывали ей свою волю, придавая ей форму — типичную и единственно аутентичную. Мичурин стоял бок о бок с вождями «пролетарской революции», входил в социалистический пантеон. Не случайно он был среди тех, кто дождался специфического увековечивания: его имя появилось на географической карте. Еще при жизни Мичурина в 1932 г. Козлов был переименован в Мичуринск. Это был обычный тогда метод «географических открытий», убеждающий в том, что под поверхностью старой, известной России скрывается совершенно новый континент.

Подобно биографиям других революционеров, вождей либо героев революции и войны, и биография Мичурина должна была быть подчинена законам агиографического жанра, стать своего рода современным житием. В ней замалчивалось происхождение Мичурина, мотив собственнического отношения к опытному саду и на первый план выдвигался мотив преданности революции, любви к Ленину и Сталину, доверия к Калинин (порожденный официальным визитом Калинина в Козлов). Также эксплуатировались мотивы любви к простому народу и ненависти к помещикам, отказа от заманчивых приглашений со стороны иностранцев — «американцев»: «Иностранцам он обычно отказывал, не продавал им отводков от своих чудесных роз, но своим, русским людям позволял брать розы для разведения»²⁰.

Мичурин наделялся атрибутами вождя (как учитель и вождь миллионов мичуринцев), считался революционером науки и природы; вожди социальной революции охотно заимствовали входящие в реестр мичуринского мифа атрибуты садоводства, добродушного пожилого человека, прививающего деревья. Они стали типичной составной частью характеристики Сталина того времени в СССР и в Чехословакии («Вы боролись за то, чтоб / хижинам сады достались. — Сегодня они уже растут, и мой народ срывает / сочные плоды с деревьев, посаженных вами»). В Чехословакии, естественно, еще и Готвальда («Садовник лучших времен»²¹).

Существенна еще одна деталь, благодаря которой мичуринский сад так легко становился моделью счастливой социалистической эпохи. Социалистическая эра должна была казаться завершением, а тем самым закономерно и концом истории: с созданием счастливого мира социализма всякое общественное развитие лишалось смысла. Хотя сад означал отрицание хаотичной и несовершенной природы, он предлагал идеальный вариант не исторического, а естественного времени. Вместо «диалектического движения» сложным путем противоречий к новым, еще неизвестным ступеням развития он демонстрировал четкую и радостную пульсацию всходов, рост, вызревание, уборку урожая и новый сев.

С отождествлением социализма с раем и использованием «садоводческо-огороднической» метафоры открывалась возможность «садоводческо-огороднической» стилизации образа его противника.

Антиподом нового человека социализма, возделывающего свой «сад», сохраняющего свой «огород», «поле», становился не-человек, который мог принимать ипостась растения (пырей, плевел, грозивший задушить социалистический урожай) либо насекомого-вредителя. Самым демоническим представителем империи насекомых в Восточной Европе в начале 50-х годов стал колорадский жук. Степень его мифологизации была настолько значительной, а пропаганда велась столь успешно, что вплоть до сего дня оказывает в Чехии влияние на явно истерическое восприятие этого в общем-то симпатичного жука. Чешское название вида — до сих пор воспринимаемое поэтически (Карел Чапек ²² переводил словом «манделинка» французское выражение *cétoine* — «бронзовка» из «Зоны» Аполлинера) — утратило лирический колорит и демонизировалось, чему способствовала и псевдоэтимологическая связь с «менделизмом», воспринимаемым как воплощение буржуазной псевдонауки, и искажалось как «маршалинка Труманова».

Кампания против колорадского жука была открыта в Чехословакии обращением правительства к гражданам 28.6.1950, а уже в начале июля советское правительство передало американскому правительству ноту, в которой США обвинялись в разбрасывании с самолетов американского жука на поля ГДР; чехословацкое правительство выступило с подобной нотой.

Кампания была приурочена к началу Корейской войны. Советский Союз — что касается жука — практически остался в стороне, хотя «Правда» и опубликовала советскую ноту, поданную в интересах ГДР («Правда», 2.7.1950, с. 2). Борьба, объявленная чехословацким правительством, была ритуальной семиотической «версией», отечественной аналогией далекого конфликта на Корейском полуострове. Подобно населению Северной Кореи, боровшемуся с американской агрессией, граждане не только Чехословакии, но Германии и Польши должны были вести борьбу с наступлением колорадского жука. Различные тексты о нем, статьи в газетах и журналах, сообщения по радио, проза, поэзия с удовольствием прибегали к военной лексике: борьба, массовое наступление, захватить, локализовать, ликвидировать, перейти в наступление, шеренга, разбить наголову, боевой порядок. Колорадский жук стал символом американской агрессии и именовался «американским жуком»; смысловая ссылка на происхождение жука, первоначально в этом термине налицующая, приобрела актуальное значение.

Увеличение численности колорадского жука на полях Чехии пропаганда представляла как результат диверсии американской авиации против «социалистического сада». Распространение жука с запада на восток стало символом агрессивности западного мира, его стремления задушить молодую социалистическую страну. Колорадский жук ассоциировался с империализмом и своей «прожорливостью» («своей прожорливостью он напоминает империализм»²³ — «Ни одного зерна (sic!), ни одной картофелины мы не позволим уничтожить этим прожорливым жукам, качествами своими так напоминающим тех, кто их занес к нам»²⁴), и внешним видом. Продольные полоски на крыльшках жука и пятна на переднеспинке напоминали американский флаг (художники охотно изображали пятна на переднеспинке насекомого-вредителя в виде звезд). В других случаях эти пятна вызывали ассоциации с черепом на форме эсэсовца либо — даже в специальной литературе — интерпретировались в виде буквы (V), что в первые послевоенные годы напоминало об обозначаемом этой буквой немецком ракетном оружии.

В карикатурах колорадский жук нередко изображался в цилиндре — традиционный атрибут «капиталиста» — или в фуражке эсэсовца, что выражало популярную пропагандист-

скую стратегию уподобления «американского империализма» немецкому фашизму (ср. «американский гауляйтер Эйзенхауэр», «американское гестапо»). Колорадский жук становился также символом отечественных «изменников», «агентов империализма», выражая их вредоносную сущность. «Заражение колорадским жуком наших полей, — пишет „Руде право“, — является лишь еще одним звеном цепи провокаций американских империалистов, цепи, ведущей от внедрения агентов типа Тито, Райко и Костова в страны народной демократии... до поддержки шпионов и изменников в Чехословакии, как это было в случае Гораковой и ее соучастников»²⁵.

Не случайно Йозеф Кайнар в стихотворении «Полюшко» (многозначительно уже его название), которое было «литературным» подтверждением в отношении вердикта Рудольфа Сланского и его «соучастников», осуждает «изменника» метафорой, второй план которой читатель того времени должен был узнать и увязать с ним образ колорадского жука: «только предательство несет / ветер с Запада»²⁶. Именно этот мотив был неизменной составной частью мифа «американского жука» — «шестинного посла Уолл Стрита», якобы забрасываемого самолетами «в грозовые тучи и воздушные потоки, идущие с запада на восток»²⁷.

Существенным было то, что социалистический рай, символизируемый «мичуринским садом», имел противника в империи насекомых-вредителей, символизирующих «западный империализм», противника, хотя и вызывающего отвращение и опасного, но заранее «дисквалифицированного», поскольку он не принадлежал к миру человека. Противник этот был странный, гротескный, осужденный на поражение: достаточно было его просто прихлопнуть и легко растереть между пальцами.

Примечания

¹ *L. Donskis. Sotsiaalsed müüdid, Akadeemia (Tartu) 2, 1990, № 12, s. 2536–2538.*

² *V. Macura. Št'astný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–1989. Praha, 1992.*

³ *А. Довженко. Жизнь в цвету. М., 1949, с. 6.*

- ⁴ Там же, с. 39–40.
- ⁵ Там же, с. 79.
- ⁶ А. *Bernášková*. Vítězství nejkrásnější. Květy 2, 1952, № 1, s. 5.
- ⁷ J. *Rybák*. Ta doba je v nás. Květy 2, 1952, № 51, s. 3.
- ⁸ А. *Фадеев*. Задачи литературной теории и критики / А. *Фадеев*. Собр. соч., т. 4. Статьи и речи. М., 1960, с. 403–441.
- ⁹ Д. С. *Лухачев*. Слово и сад / Finitis duodecim lustris. Сборник статей к 60-летию Ю. М. Лотмана. Таллин, 1982, с. 57–65. К семиотическим аспектам парка и сада см. также: И. И. *Свирида*. Сады века философов в Польше. М., 1994.
- ¹⁰ В. *Лебедев*. Рассказы о Мичурине. М., 1952, с. 5.
- ¹¹ М. *Červenka*. Po stopách ztřtka. Praha, 1953, s. 52, 63.
- ¹² J. *Taufner*. Cesta do SSSR / Básnický almanach (ed. Vilém Závada). Praha, 1953, s. 55.
- ¹³ K. *Šiktanc*. Tobě, životel Verše. Praha, 1951, s. 37.
- ¹⁴ J. *Pilař*. Hvezda života я Verše z let 1950–1953. Praha, 1953, s. 42.
- ¹⁵ P. *Kohout*. Tři knihy veršů. Praha, 1955, s. 42.
- ¹⁶ S. *Neumann*. Píseň o lásce a nenávisti. Praha, 1952, s. 23.
- ¹⁷ M. *Lajčiak*. Nenavídím a milujem / Verše. Bratislava, 1953, s. 29.
- ¹⁸ S. *Neumann*. Píseň o Stalinu. Praha, 1950, s. 14.
- ¹⁹ M. *Bureš*. Z ciklu Všechno mi připomíná píseň / Básnický almanach (ed. Vilém Závada). Praha, 1953, s. 74.
- ²⁰ В. *Лебедев*. Рассказы о Мичурине, с. 17–18.
- ²¹ V. *Daněk*. Soudruhu Staline! Žijí v nás / Sborník básní a skladeb lidových autorů a skladatelů k úmrtí J. V. Stalina a Klementa Gotwalda. Praha, 1954, s. 43; J. *Pilař*. Ibid., s. 112.
- ²² K. *Čapek*. Francouzská poezie nové doby. Praha, 1920.
- ²³ J. *Valja*. Coloradský brouk a ukrajinský letčik / Lidové noviny 58, 1950, № 181, s. 1–2, 4, 8.
- ²⁴ J. *Kubka*. Americký brouk / Lidové noviny 58, 1950, № 161, s. 3, 12, 7.
- ²⁵ Rudé právo 12. 7. 1950, s. 3.
- ²⁶ J. *Kainar*. Český sen. Praha, 1953, s. 33.
- ²⁷ Z. *Skyba*. Gangsteři v letadlech / Lidové noviny 58, 1950, № 153, s. 1, 7.

Перевод Л. Н. Титовой

Н. Н. Козлова

Комплекс «Искры»: мифология и жизнь

«Мифология безусловно находится в согласии с миром».

*Р. Барт*¹

«Миф всегда чрезвычайно практичен, насыщен, всегда эмоционален, аффективен, жизнен».

*А. Лосев*²

Долгое время существовала такая ситуация. Миф традиционный исследовался с точки зрения его функции в культуре и социуме. Как только речь заходила о мифе современном, начиналось срывание покровов, разоблачение, демонстрация ложности. К счастью, подобная традиция изживается. Сегодня миф современный тоже интерпретируется как элемент жизни.

«Советская идеология» — большой миф. Как и любой другой, он не может жить, не будучи включенным в жизнь. Личные документы советской эпохи свидетельствуют об «овнутренности» идеологического языка. Поколение «думающих и действующих в плане ортодоксии, в плане оживленного плаката»³ реально существовало.

Это относится в первую очередь к части того поколения, годы активности которого пришлись на «классический» период советской эпохи (30–50-е гг.). В их заметках, письмах, дневниках, воспоминаниях клише идеологического языка можно найти не только в протоколе комсомольского собрания, но в любовном письме или даже предсмертной записке. Факт использования этих клише и соблюдение правил социальной игры в самых что ни на есть экзистенциальных ситуациях поражает. Даже те люди, которые отнюдь не идентифицируют себя целиком с этим обществом и «отходят» от него, также пользуются клише при осмыслении собственной жизненной ситуации, всю применяя оппозиции «революционный/реакционный», «отсталый/передовой», «культурный/отсталый», «не наш человек»/прославленный герой труда». «Усомнившийся» может использовать в качестве самохарактеристики определения «реакционный отщепенец» или «перерожденец», «пережитки происхождения и вос-

питания». О собственной семье они пишут как о «ячейке государства». У них как будто бы нет иных языковых средств для самовыражения.

Эти люди вроде бы надели маску, но маска срослась с лицом, превратилась в конечное состояние. По словам Э. Канетти, «маска благодаря своей неподвижности отличается от остальных конечных состояний превращения. На место никогда не успокаивающейся, вечно подвижной мимической игры выступает ее прямая противоположность, полная неподвижность и застылость... Маска ясна, она выражает нечто вполне определенное, не больше и не меньше. Маска неподвижна, это определенность, которая не меняется»⁴. Этот тип человека хорошо знаком нам, чья родина — СССР.

У этих людей «крик души», стихи и письма к возлюбленным соседствуют обычно с чем-либо, вроде выписок из В. И. Ленина. У одного из моих героев была сломана правая рука, но он умудрялся писать левой — опять-таки о «борьбе за жизнь», о «войне в современных условиях», выписывать из В. И. Ленина о профсоюзах, об «отрядах рабочего класса». Речь их, как правило, предельно клиширована. Их клише из языка политических брошюр и Краткого курса. Она вошли в их плоть и кровь. Собственная жизнь втискивается в рамки идеологического языка. Они пишут о своей единственной и неповторимой жизни, переживая при этом очень сильно, а из-под пера выливается: *«Годы первых пятилеток явились величайшим событием в жизни советского народа. За короткое время была создана индустриальная база страны, проведена массовая коллективизация сельского хозяйства... Строительство социализма направило по другому пути развитие экономики страны... В 1929 году вступила в свои права массовая коллективизация в сельском хозяйстве, и это коренным образом изменило личную жизнь крестьян, в том числе и мою»* (запись относится к первой половине 80-х)⁵. Вот она, маска, которую от лица не оторвать. И эти люди в языковой маске еще и сейчас с нами.

Складывается впечатление, что в жизнь человеческую вживлялась машинка, которая в нужный момент включалась, обрабатывала программу, превращавшую жизненное пространство в строительную площадку светлого будущего. Встает вопрос, каким образом «программа» укоренялась в жизнь, которая,

как известно, не может и не хочет откладываться до лучших времен и совершается немедленно и в любых условиях. Продукт симбиоза идеологического мифа и жизни можно назвать комплексом «Искры», в память о ленинской газете. То, о чем говорилось выше, — «чистый» случай. Язык, которым эти люди пользуются, — чужой язык, язык власти, а сами они у нее на крючке. Что тут еще сказать?

Возникают, однако, сомнения... Особенно если выйти в контекст, обратиться к ситуации, когда, например, человек произносит текст. Например, ветерана просят поделиться воспоминаниями о войне, о сражениях, в которых он принимал участие. Он отвечает, что лучше всего то, что происходило с ним, описано в мемуарах маршала Жукова, и начинает читать их. Воспоминания Жукова написаны казенным языком, но голос читающего дрожит. Нас волнует сам контраст казенного текста и дрожи человека, который описываемые Жуковым «сверху» события переживал «внизу». Клишированный язык и дрожь витальная рядоположены, даже слиты. Отсюда и вопросы.

Вопросы возникают, когда выходишь за пределы «чистого» случая, когда обращаешься к текстам, в которых обломки идеологической речи лишь инжигированы. В 1992 г. нами проводился анализ большого массива писем в прессу. Основная масса этих писем эпохи заката советского общества являет собою некую социальную игру с официальным документом и идентичностью. Что мы там видим и кого мы видим? «Совка»-тоталитария? Вроде бы да... И повесть он в журнал предлагает «интересную»: «о типичной вербовки наших специалистов иностранной разведкой» (письмо от 09.91, тексты приводятся с сохранением особенностей орфографии источника). Пишущий явно жаждет, чтобы распознали его именно как члена группы. Допустим, в качестве «нашего человека»: «Пишет вам ветеран войны и труда», «Почему я не имею права, разве я не советский человек?», «А я ведь тоже советский человек, хочу жить и работать по-человечески». Использование идеологического языка — часть социального ритуала. Ряд писем свидетельствует, однако, что в минуты ужаса и жизненной усталости он тоже выкрикивает, выстанывает свое социальное имя. Страдание оказывается странным образом связанным с удовольствием от называния принадлежности своей к группе.

Один только пример — письмо в газету «Труд» из Таганрога (11.91): «С наступлением 1991 г. для меня как и для большинства трудящихся первым потрясением было введение „товарных книжек“... Льготникам объявили, что книжки будут выдаваться на 2-м этаже. Льготники а их было немало, бросились на второй этаж. Все это было потрясающим, потому что не каждый мог выдерживать физический пресс общества. ...В начале января в магазинах выдавался сахар по талонам, но книжек то у нас не было! Я бродил по городу и искал того не зная где я не мог превратиться в бродячую собаку... Но не оправившись от этих потрясений и нахлебавшись чистого кипяточку, нахлынуло новое потрясение: это распоряжение... по обмену денежных купюр. Я целую неделю после второго потрясения не вставал с постели, посыпался волос с головы. Рядом никого нет. Я ИВОВ совершенно одинок». ИВОВ на советском жаргоне — инвалид Великой Отечественной войны.

Пишущий самым актом писания вписывает себя в существующий символический порядок, в иерархию, «отмечается», маркирует себя, подтверждает свое присутствие. Демонстрирует, что он на крючке у власти, что его маленький текст — только фрагмент Большого текста, написанного властью. Сумма писем есть общее письмо о чем-то. В этом общем письме кристаллизована власть, нормы этого письма лежат не в языковом поле, но в поле власти. Субъект письма отсутствует, и речь идет о коллективном сцеплении высказываний (М. Бахтин). Говоримое отдельными людьми определяется тем, что лежит вне лингвистического поля. Письмо — социальная технология власти: и правила письма, и «слова», которыми человек пишет, не им заданы. Письмо «маленького человека» — всегда игра на чужом поле. Письма оставляют впечатление, что процесс писания осуществляется в рамках общественно-политического дискурса, — подобно тому, как человек идет по своим делам, но идет по улице, направление которой не он сам определил. Он пользуется готовыми клише, он поддерживает и одобряет — сначала одно, а потом совсем другое. И получается, что играет в чужую властную игру...

Однако письма свидетельствуют и об ином. Да, человек играет в игру, правила которой не он сам задает, да вот играет очень по-своему. Более того, временами как будто издевается.

Например, начинает: *«Мне очень нравятся публикации... о насущных проблемах перестройки и проблемах воспитания молодежи...»* И продолжает: *«Не могли бы вы с такой же скрупулезностью исследовать феномен Джуну и напечатать результаты этого исследования»* (письмо от 06.86). Или «добровольно и с песнями» начинает писать стишки на актуальную общественно-политическую тему, вдохновенно складывает чужие слова, а получается в результате род пародии, чего сам автор не видит (не может видеть). Теоретики годами твердили о сближении города и деревни, и вот в одном из писем конца советской эпохи нам напоминают, что необходимо восстановить справедливость: отчего в городе на водочный талон дают две бутылки водки, а в деревне только одну... Письмо явно несет в себе следы живого голоса и тела, жаждущего выпивки.

Собирательному автору писем свойственна бесконечная инверсивность и протезизм: он все время «колеблется с линией партии». А слова перевирает и понимает по-своему, о чем свидетельствуют, конечно же, не только письма, прочитанные автором. В ряду множества впечатлений от чтения писем постепенно возникла картина: хор голосов, как единое, нерасчлененное тело выступает против тех, кто всегда одерживает верх. Этот хор, как правило, невидим и неслышим. Он становится замечаемым в эпохи перемен, когда этому «мы» кажется на какое-то время, что он может заставить себя слушать. В истории люди, которые составляют этот хор, всегда оказывались побежденными, а потому они практически всегда действуют в рамках, которые не ими заданы.

Для человека из социальных низов такая игра эпизодична, но он тоже принимает в ней участие — произнося нужные слова, «когда надо», когда есть цель и видится смысл. Например, «выбивая» квартиру для внука: *«Нет товарищи у нас погибло шесть человек остались на поле боя а типер внуков выкидывать на снег. Нет товарищи у нас же не Капиталистическая страна, у нас должны быть сознательные люди можить надо делать какие исхождения, коль выставите такой вопрос самовольно. Он комсомолец да еще и допризывеник»* (запись относится к концу 70-х) ⁶.

В социальной игре с идеологическим языком явно ощущается прагматика. Играя по правилам, налагаемым господствующим

щим властным порядком, и не меняя этих правил, игроки влияют на результат игры. Они разрушают и одновременно воспроизводят. Так, жалоба, как правило, начинается с подтверждения справедливости установленного порядка, который, правда, нарушает тот, на кого жалуются. По словам исследователя практик повседневной жизни М. де Серто, громогласному и бросающемуся в глаза производству соответствует другое производство, называемое «потреблением». Тихое, почти невидимое, ибо не демонстрирует себя в собственных продуктах, оно проявляет себя через способы употребления продуктов, налагаемых доминирующим порядком. Это — производство, скрытое в потреблении, присвоение чужого пространства и чужой собственности⁷. Способ писания на господствующем языке — тому свидетельство. Пишущий присваивает язык власти и распоряжается им по-своему. Правильный язык маскирует. Прагматика особенно сильно ощущается при обращении к источнику, написанному на «неправильном», нелитературном языке. В этом последнем случае больше ощущается аффективность, заряженность желаниями. Игра на поле идеологического языка — главная символическая игра советского общества. Чтение личных документов убеждает: у тех, кто не участвовал в ней, не овладевал новым языком как символическим капиталом, оказывался привязанным к месту во всех смыслах, — степень и диапазон социальной мобильности предельно низки. Например, они не были в состоянии покинуть то место, где родились. Даже переезжая, допустим, из деревни в ближайший рабочий поселок, они не поднимались с нижних ступенек социальной иерархии. Те, кто в совершенстве владеют идеологическим языком, — как правило, не на нижних ступенях социальной иерархии. Чаще всего они — «функционеры». В свое время (как раз 30–50-е гг.) они активно учились новому языку, стремясь сохранить жизнь, продолжить существование, преодолеть социальное различие. Идеологическая речь у «частного» человека — отнюдь не всегда свидетельство социального цинизма, бессовестности. Порой это лишь свидетельство инкорпорированной, т. е. встроенной в тело, истории (отдельного человека и социальной группы) и социальности. «Исторически свежим» человеком языковые клише воспринимаются как открытия. Такими людьми были крестьяне, превращающиеся в

некрестьян. Письмо — технология власти. Оно же — символ модерна. Оно же — мощное средство самонормирования. Пишущих нельзя рассматривать только в качестве пассивной игрушки во властных играх. Пишущие — те, кто с разной степенью успеха пытался играть сам, часто не сознавая, сколь опасен партнер. Овладение вербальным письмом становится и принципом социальной иерархизации, и условием выделения из массы новой социальной группы (страты), советского среднего класса. Идеологический дискурс — его социолект.

Те, кто слился с языковой маской, с одной стороны, вроде бы выиграла. Человек порывал с прошлым ради сохранения жизни и поиска новой идентичности, он начинал играть новую роль, но вся сущность его сводилась к этой роли. За пределами роли как бы ничего и нет, пустота. Характеризуя этих людей, трудно говорить о субъективности, о личностной идентичности — и это при том, что эти люди писали истории собственной жизни, вели дневники. Они люди, а не автоматы, но они бессубъектны, хотя и явно обладают биографической идентичностью. У «машинообразных» удачников повседневность прерывиста. Старая жизнь осталась позади, они живут жизнью новой. Но, так или иначе, степень социальной мобильности — высока.

Мне пришлось читать документальные источники, которые свидетельствуют: результат языковой игры мог быть и другим. Мне посчастливилось работать с дневником, который человек вел всю жизнь, начиная с 1932 г., когда, сбежав из голодной украинской деревни, он попал в Москву и поступил в ФЗУ⁸. Сначала он пишет дневник на нелитературном, некодифицированном, протеистическом языке. Текст дневника свидетельствует, что он активно овладевал клише идеологического языка эпохи, осмысливал реальность посредством готовых дуальных оппозиций этого языка. Он хотел быть «как все», хотел не только жить, но и преодолеть социальное различие, стать другим, найти свое место в обществе. Но он не был удачником, а потому напяливание языковой маски не получалось. Он рефлексировал и раздваивался. Раздваиваясь, он подвергал оппозиции инверсии (те, кто по официальной номенклатуре являются «перерожденцами», подвергаются переноминации, превращаясь в «прославленных героев труда» и пр.). Это — не свобода, но лишь призрак ее, ибо за пределы властного поля эта игра

еще не выходила, ибо сам способ классификации определялся властью. Автор дневника, конечно, портил игру власти, оборачивая ее в свою пользу, но не менял правил, он еще в цепях. В противоположность удачникам, правда, он ощущал неуютность и крайнюю степень одиночества, издавая безмолвные крики, свидетелем которых был дневник. Он ощущал себя девиантом, он бунтовал, но в принципе оставался лишь знаком и именем.

Свобода (в том числе свобода от языкового плена) начала брезжить тогда, когда восстановилась разорванная цепь повседневности. Когда он перестал отречься от себя самого, каким он был раньше, от семьи, от крестьянских предков. Именно тогда происходило преобразование, в результате которого он получал свою награду — если, конечно, дар рефлексии можно считать наградой. Во второй половине жизни, кстати, он писал уже на литературном русском языке. Для него — овладение языком идеологии, приобщение к идеологическому мифу — ступень к овладению литературным языком. Эта история жизни — а таких немало — свидетельствует, что подчинение через овладение языком власти обладает потенциалом освобождения от плена, который кажется абсолютным.

Так или иначе, значимость этих языковых игр трудно уменьшить. Конечно, посредством символических словесных игр реализовался дискурс власти. Но именно в результате игры складывались риторические коды как общественные правила говорения, кодирующие формы повествования и речи⁹.

У советского общества не было другой формы кодифицированного языка. Идеологический миф — одновременно социальный (социоисторический) код, как система правил высказывания об обществе и о самих себе, система именования, почва для взаимопонимания между иначе разобщенными индивидами. Этим языком пользовались все, даже те, кто был «не согласен».

Примечания

¹ Р. Барт. Избранные работы. М., 1989, с. 127.

² А. Ф. Лосев. Из ранних произведений. М., 1990, с. 401.

³ А. Платонов. «На краю собственного безмолвия». Заметки к роману «Счастливая Москва» / Новый мир, 1991, № 9, с. 58–59.

⁴ Э. Канетти. Превращение // Проблема человека в современной западной философии. М., 1988, с. 492, 493.

⁵ Центр документации «Народный архив», далее ЦДНА, фонд 306.

⁶ ЦДНА. Фонд 115. Ед. хр. 2.

⁷ См. о проблеме «использования» чужого языка: *M. de Certeau*. *The practice of Everyday Life*. Berkeley; Los Angeles; London 1989, р. XI–XII, 14–15.

⁸ ЦДНА. Фонд 30.

⁹ «В риторике... отражается универсальный принцип как индивидуального, так и коллективного сознания (культуры)». См.: *Ю. М. Лотман*. *Риторика* // *Ю. М. Лотман*. Избр. статьи в 3-х т. Таллинн, 1992, т. 1, с. 178.

Советский человек — сверхчеловек

Каждая культурно-историческая эпоха старательно формирует и заботливо пестует свой особый, оригинальный тип идеального человека. Проблема идеала и его соответствия времени, нравам, общественному устройству является центральной и важнейшей в становлении и распространении главенствующей идеологии определенного исторического периода.

На материале песенных текстов 30–40-х годов, звучавших в СССР, представляется возможным дополнить оппозицию «человек — нечеловек» понятием «сверхчеловек», образовав таким образом триаду «нечеловек — человек — сверхчеловек». На наш взгляд, такое расширение правомочно, поскольку проблема идеала и его достижимости занимала и формировала человека не менее, чем вопрос об условно-кажущемся или реальном существовании неких странных существ — «людей-нелюдей», обладавших сверхъестественными способностями и влиявшими на человеческий мир.

Представление о сверхчеловеке, т. е. в определенной мере человеке идеальном, кумулировало то совершенное, к чему во все времена стремился человек и чем в своих интересах всегда умело пользовались правящие элиты. Проблема нового, модернизированного идеала стала особенно актуальной в XX веке с бурным развитием техники, распространением качественно иных средств информации.

В начале 30-х годов в СССР входило в жизнь новое поколение людей, выросших при советской власти, сознательно отлученных правящим режимом от знания мировой и отечественной истории культуры¹. Это историческое беспамятство было настолько очевидным, что даже такой сторонник советского строя, как М. Андерсен-Нексе, на I Съезде советских писателей говорил: «Мне не хватает в советской литературе связи с прошлым. Часто при чтении создается впечатление, будто история человечества начинается только с революции и социалистического строительства»².

Власти хорошо сознавали, что на опустевшее место свергнутых ими старых идеалов и святых пришло время «внедрить» в духовную жизнь народа новые образцы для подражания. Началась интенсивная творческая работа по созданию образа идеального советского человека, который должен был обладать, как будет показано далее, всеми чертами и свойствами сверхчеловека, которому подвластно все, для которого не существовало бы невозможного. К этому времени (концу 20-х — началу 30-х гг.) страна повсеместно радиофицировалась, на смену немому кино пришло звуковое, завершалась кампания по ликвидации неграмотности. Таким образом, выражаясь советским бюрократически-военизированным языком, была подготовлена почва для идеологического наступления.

Одна из главных ролей в этом точно рассчитанном и продуманном процессе отводилась песне, прежде всего в силу демократичности ее характера, всеобщей доступности и своеобразного магического воздействия на слушателей и исполнителей. (Вспомним, кстати, массовый психоз современной публики на рок-концертах.) Образы и лексика советских популярных песен тех лет не отличались филологической вычурностью или философской глубиной. Песня была проста, понятна, говорила о том, что хотели в ней услышать ее слушатели: совет, одобрение, узнаваемые ситуации, утверждавшие в людях новое, еще только складывающееся мировоззрение. Кому в нашей стране не были знакомы слова о предназначении советской песни: «Нам песня строить и жить помогает, она, как друг, и ведет и зовет»; «Легко на сердце от песни веселой»³. О песнях того времени можно сказать то же, что говорил Н. Бухарин о поэзии Д. Бедного: «По сравнению с так называемым литературным языком, он (язык Бедного), если хотите, примитивен. Это — здоровый относительный примитивизм самой массы»⁴. Песня к тому же была наиболее удобным и удачным закрепителем в сознании народа стереотипа личности советского человека как сверхчеловека. Одним из главных отличий этого образа от аналогичного существа западной модели — супермена — была его подчеркнутая антииндивидуальность. Супермен совершал свои чудеса в одиночку, советский же человек — коллективист, он непобедим и всемогущ в первую очередь потому, что является частью малого, например как бригада, или

огромного, как страна, коллектива подобных себе. «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью... Мы в битвах решаем судьбу поколений... Мы, отвагой горя, проплываем моря...» и т. д. Уместно здесь еще раз вспомнить Н. Бухарина, отмечавшего, что «чувствование коллективной связи есть одна из важнейших черт социализма»⁵.

Если говорить о качестве песен, то неоспоримо, что оно нередко было ниже критики, но их головокружительная популярность объяснялась не только и не столько массивированной идеологической подготовкой, сколько, и это надо подчеркнуть особо, состоянием народа в этот исторический период. Л. Анненский, рассуждая о романе Н. Островского «Как закалялась сталь», утверждает, что подсчетом плохо написанных фраз мы не отменим и не объясним повального действия текстов Островского на массу читателей, и это — исторический факт. «В его текстах, — пишет критик, — есть магия, и эта магия связана с магией коммунизма как народной веры, победившей в русском массовом сознании XX века»⁶.

Популярность песен времени героического построения социализма 30-х годов — того же порядка. Это доказательство того, что смысл слов мало что значил в сложившейся ситуации, важен был тип словоупотребления, в данном случае песнопения.

Неожиданное подтверждение этому удалось обнаружить в книге И. Симанчука, в которой он приводит рассказ одного из родственников известного поэта-песенника Лебедева-Кумача: «...он (поэт) мне всегда читал свои новые стихи, предназначенные для песен. Я диву давался: такая белиберда, ну просто набор слов! А тот смеялся: „Ты ничего не понимаешь... Будет к ним музыка — запоет вся страна!“ И ведь точно! Мне так страшно бывало: и по радио, и в фильмах, и на концертах — все пели эту бессмыслицу, и она уже таковой не казалась... Вот такая удивительная вещь!»⁷ В связи с вышесказанным нельзя не согласиться с мнением Анненского о том, что народное сознание движется по почти статическим закономерностям, оно не столько подчиняется тому или иному политическому проекту, сколько собственному жизненному инстинкту⁸.

Теперь о конкретных свойствах и чертах, из которых складывался песенный образ идеального человека. Как правило, это был молодой человек, которому предстояло совершать тру-

довые и ратные подвиги. «Каждый молод, силен и отважен... Кто может быть задорнее, чем наша молодежь? Упорнее, проворнее ты не найдешь!» Расчет на молодежь был исключительно точным. Это поколение не было знакомо с другим образом жизни, им не с чем было сравнивать, поскольку, как говорилось выше, они были лишены возможностей знакомства и с собственной, и с мировой историей, рассказы и примеры старших, как во все времена, не убеждали. Молодое поколение, полное энтузиазма и веры, было наиболее отзывчиво на лозунги и призывы, им можно было легко и с успехом манипулировать в отсутствии даже ничтожной критики системы. Звучавшие в песнях слова «Лучше нашей доли в мире нету, лучше нашей доли не найти» или «С каждым днем все радостнее жить» не вызывали у молодых людей сомнений.

Герой советских песен, как правило, был образом собирательным, бесполом, но если в песнях появлялся женский персонаж, то он ни в чем не уступал своему товарищу мужского пола: «Не страшны нам ни газы, ни шрапнели, нам есть за что бороться до конца, мы бережем походные шинели, чтобы сменишь и мужа и отца!» Это слова из некогда невероятно популярной песни «Идем, идем, веселые подруги!».

Советский песенный сверхчеловек представлялся непременно героем, способным на любые боевые и трудовые подвиги. «Из сражений выйдет невредимый, отстоит полей родную ширь наш народ, в боях непобедимый, русский народ-богатырь». Своими основными чертами он был схож с традиционными фольклорными героями: ему абсолютно чужд пессимизм, он находчив, выйдет из любого сложного положения. К тому же он, как настоящий сказочный герой, знает волшебное слово, в котором, с одной стороны, закодировано все многообразие радостной советской жизни, а с другой — заложен пароль и приказ. Это символическое слово — Сталин, которое с ритуальным постоянством звучало повсюду, в том числе в изобилии в песнях той поры.

Сталину, олицетворявшему советский народ, конденсирующему все народные мечтания и желания, подвластно все: «Раздвинул он горы крутые, пути проложил в облаках. По слову его молодому сады зашумели густые, забила вода ключевая в сыпучих горячих песках». Сталин, иногда как исключение с Ле-

ниным, стоит во главе всех главных сверхгероев. «Сталин — наши дела! Сталин — крылья орла. Сталин — воля и ум миллионов. Мудрый Сталин нас ведет к победам. Сталин — наша слава боевая, Сталин — нашей юности полет! С песнями, борясь и побеждая, наш народ за Сталиным идет». Даже на бытовом уровне его упоминание было желательным и необходимым: «Выпьем за Родину, выпьем за Сталина, выпьем и снова нальем!»

Советский сверхчеловек — вечный борец. Он борется с врагами, с природой: «Мы заслоны сделаем, климат переделаем. По велению Кремля расцветает вся земля!» Даже на работу он идет как на бой: «Дни работы жаркие, на бои похожие...» Советский человек, как настоящий супермен, обладает свойством совершать чудесные превращения, покорять пространство и время: «Мы сдвигаем и горы и реки. Время сказок пришло наяву. В море чайку догоняем мы далекую, в небе тучу пробиваем мы высококую. Оживают чудо-сказки в наших доблестных делах».

Основной заботой и пристрастием идеального песенного героя является труд, который заменяет герою дом и семью. Большая часть песен 30–40-х годов именно об отношении человека к труду, о выборе профессии, о рабочем месте, о трудовых буднях, праздниках и победах. Поэты-песенники вслед за М. Горьким, говорившим на I Съезде советских писателей, что «основным героем наших книг мы должны сделать труд, т. е. человека, организуемого процессами труда, который у нас вооружен всей мощью современной техники...»⁹, выполняли заказ партийного руководства по поддержанию у «народной массы» непреходящей любви к труду.

Правда, у идеального советского человека было и еще одно пристрастие — подготовка духа и тела к предстоящей войне с врагом, прежде всего с помощью физкультуры и спорта, поэтому не кажется случайным среди жанрового разнообразия такое большое количество маршей: Спортивный марш, Марш энтузиастов, Марш веселых ребят, Марш трактористов, Марш танкистов и т. д. Марш знаменовал собой коллективное движение к заветной цели — коммунизму: «Нам ли стоять на месте? Мечта прекрасная, еще неясная уже зовет тебя вперед».

Подводя итоги краткого анализа песенного материала 30–40-х годов, можно говорить о том, что в песнях этого периода советский человек, как правило, предстает существом, наде-

ленным сверхъестественными возможностями и чертами, в то же время достичь такой степени сверхъестественности при известном желании и упорстве мог любой «гражданин страны Советов». Песня давала надежду на возможность чуда, в которое верил народ, не имевший ни до 1917 года, ни после исторической возможности овладеть надлежащими знаниями и культурой для формирования собственного мировоззрения. В этом также кроется одна из причин особой популярности советской песни того времени — важного компонента соцреалистической культуры.

В настоящий момент, когда завершилась одна историко-культурная эпоха, а параметры и характер новой еще неразличимы, вполне своевременными представляются пророческие слова Сергея Есенина, написанные им также в переходное время, в 1918 году: «Человеческая душа слишком сложна для того, чтобы заковать ее в определенный круг звуков какой-нибудь одной жизненной мелодии или сонаты. Во всяком круге она шумит, как мельничная вода, просасывая плотину, и горе тем, которые ее запружают, ибо, вырвавшись бешеным потоком, она первыми сметает их в прах на пути своем. Так на этом пути она смела монархизм, так рассосала круги классицизма, декаданса, импрессионизма и футуризма, так сметет и рассосет сонм кругов, которые ей уготованы впереди»¹⁰.

Примечания

¹ В. А. Хорев. Теория и практика соцреализма и польская литература / Знакомый незнакомец. Социалистический реализм как историко-культурная проблема. М., 1995, с. 114.

² Первый Всесоюзный съезд советских писателей 1934. Стенографический отчет. М., 1934, с. 320.

³ Все тексты песен цитируются по: Песенник. Крымиздат-Симферополь, 1952; Песенник. Крымиздат, 1954.

⁴ Первый Всесоюзный съезд советских писателей 1934. С. 479.

⁵ Там же, с. 502.

⁶ Л. Анненский. Евангелие от Николая. Н. Островский: Вчера. Сегодня. Завтра? / Столица. М., 1991, № 41–42, с. 44–48.

⁷ Илья Симанчук. Диверсант в эфире. М., 1993, с. 66.

⁸ Столица.

⁹ Первый Всесоюзный съезд...

¹⁰ *Сергей Есенин*. Собр. соч. М., 1962, т. 5, с. 51.

Содержание

От редколлегии.....	7
<i>Л. А. Софронова.</i> О мифопоэтическом значении оппозиции человек/не-человек.....	9
<i>Л. Н. Виноградова.</i> Кто вселяется в бесноватого?.....	33
<i>О. В. Белова.</i> Представления о монстрах-полулюдях в народной традиции славян.....	47
<i>В. В. Усачева.</i> Контакты человека с демонами болезней: способы защиты и избавления от них.....	58
<i>Т. А. Михайлова.</i> «Рыжая девушка», или о цвете волос как знаке принадлежности к иному миру в ирландском фольклоре.....	68
<i>А. Б. Мороз.</i> Волк в южнославянской народной культуре: Человеческое и демоническое.....	78
<i>Е. Е. Левкиевская.</i> К вопросу об одной мистификации, или Гоголевский Вий при свете украинской мифологии.....	87
<i>Е. Б. Громова.</i> Иконы, написанные св. Лукой.....	97
<i>Н. А. Михайлов.</i> «Антропология» русского заговорного универсума.....	112
<i>Г. Д. Гачев.</i> Миф. Национальный. Индивидуальный. (Опыт экзистенциальной культурологии).....	122
<i>И. И. Свирида.</i> Человек — не-человек в искусстве (О границах бытия).....	138
<i>Л. А. Черная.</i> «Открытость» человека в культуре переходных периодов.....	150
<i>А. М. Ранчин.</i> «Дети дьявола»: убийцы страстотерпца.....	161
<i>Г. П. Мельников.</i> Живое/неживое: голем, машина и концепция современной культуры Э. Фромма.....	169
<i>Л. Н. Титова.</i> Мифологические мотивы баллад К. Я. Эрбена.....	180
<i>В. Н. Егорова.</i> Образы «нечистой силы» в операх русских и чешских композиторов.....	187
<i>В. В. Мочалова.</i> Демонические посредники между мирами.....	193

<i>Т. И. Чепелевская.</i> Легенда о короле Матьяже в фольклоре и литературе Словении	203
<i>В. В. Николаенко.</i> Мертвецы среди людей	214
<i>С. В. Никольский.</i> Псевдочеловек — миф и реальность XX века	221
<i>П. Яноушек</i> (Прага). Человек — животное — машина в чешской экспрессионистской драматургии	231
<i>Л. Н. Будагова.</i> Не «фантомасы», а фантомы. Мифические персонажи в творчестве чешского сюрреализма	242
<i>Р. Л. Филлчикова.</i> Мир, утративший человеческое лицо. (В. Ванчура. «Поля пахоты и войны»)	253
<i>Н. В. Шведова.</i> Жизнь подлинная и мнимая в творчестве словацких поэтов начала XX в.	260
<i>Л. И. Сазонова, М. А. Робинсон.</i> «Я стала ведьмой...»: мифологическая основа образа Маргариты у М. Булгакова	270
<i>Е. Н. Масленникова.</i> Мифологический Будапешт и его обитатели	283
<i>В. Мацура</i> (Прага). Миф мичуринского сада: человек — вредитель	290
<i>Н. Н. Козлова.</i> Комплекс «Искры»: мифология и жизнь	299
<i>Н. М. Куренная.</i> Советский человек — сверхчеловек	308

Научное издание

**Миф в культуре:
человек — не-человек**

Утверждено к печати Институтом славяноведения РАН

Редактор *Т. Азапкина*

Издательство «Индрик»

**По вопросам приобретения книг следует обращаться по адресу:
117334, Москва, Ленинский проспект 32-а,
Институт славяноведения РАН (для издательства «Индрик»)**

тел. (095) 938-01-00

тел./факс 938-57-15

E-mail: matt@got.mmtel.ru

**ЛР № 070644, выдан 19 декабря 1997 г.
Формат 60×84 ¹/₁₆. Гарнитура «Школьная». Печать офсетная.
20,0 п. л. Тираж 500 экз. Заказ № 599.**

**В 1998–1999 гг. в издательстве «Индрик»
вышли книги:**

ПОЛУТРОПОН. К 70-летию В. Н. Топорова.

Автопортрет славянина. (Серия: Библиотека Института славяноведения РАН, 12).

Афиногенов Д. Е. Константинопольский патриархат и иконоборческий кризис в Византии (784–847).

Балто-славянские исследования 1997. Сборник научных трудов.

Брестская уния 1596 г. и общественно-политическая борьба на Украине и в Белоруссии в конце XVI — первой половине XVIII в. Часть 2. Брестская уния 1596 г.: Исторические последствия события / Отв. ред. В. Н. Флоря. (Серия: Библиотека Института славяноведения и балканистики РАН, 12).

Васильев М. А. Язычество восточных славян накануне Крещения Руси. Религиозно-мифологическое взаимодействие с иранским миром. Языческая реформа князя Владимира.

Вендина Т. И. Русская языковая картина мира сквозь призму словообразования (макрокосм). (Серия: Библиотека Института славяноведения РАН, 10).

Геннадюс. Сборник к 70-летию академика Г. Г. Литаврина. (Институт славяноведения РАН).

Горизонтов Л. Е. Парадоксы имперской политики: поляки в России и русские в Польше.

Дардские и нуристанские языки. (Серия: Языки мира) / Отв. ред. Д. И. Эдельман, А. Л. Грюнберг.

Евсеев Л. М. Афонская книга образцов XV века. О методе работы и моделях средневекового художника.

Зеленин Д. К. Избранные труды. Статьи по духовной культуре 1917–1934 гг. / Сост. А. Л. Топорков (Серия: Традиционная духовная культура славян / Из истории изучения).

Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Загадка как текст. 2. (Институт славяноведения РАН).

Лабынцев Ю. А., Щавинская Л. Л. Белорусско-украинско-русская православная книжность межвоенной Польши. Исследования и публикации по материалам экспедиции 1996 г. (Институт славяноведения РАН).

Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова, И. Б. Левонтина.

Масленников А. А. Эллиптическая хора на краю Ойкумены. Сельская территория европейского Восточного Боспора в античную эпоху.

Полякова Г. Ф. Предание о рогатой матери-оленихе в «Белом пароходе» Чингиза Айтматова. Историко-литературный анализ.

Саввина книга. Древнеславянская рукопись XI, XI–XII и конца XIII века. Ч. 1. Рукопись. Текст. Комментарии. Исследование / Изд. подгот. О. А. Князевская, Л. А. Коробенко, Е. П. Догманджиева.

Синицына Н. В. «Третий Рим». Истоки и эволюция русской средневековой концепции. XV–XVI вв.

Славянские этюды. Сборник к юбилею С. М. Толстой.

Славянский альманах 1997.

Славянский альманах 1998.

- Славянское и балканское языкознание. Проблемы лексикологии и семантики.
Слово в контексте культуры.
- Снегирев И. М.** Русские народные пословицы и притчи / Изд. подг. Е. А. Костюхин. (Серия: Традиционная духовная культура славян / Издание памятных).
Ферран М. Монументальная фраза древнерусских писателей.
Фонкич Б. Л. Греческие рукописи европейских собраний. Палеографические и кодикологические исследования 1988–1998 гг.
Шемякин А. Л. Идеология Николы Пашича. Формирование и эволюция (1868–1891).
Шестоднев Иоанна экзарха Болгарского. Ранняя русская редакция / Изд. подгот. Г. С. Баранкова. (Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН).

По вопросам приобретения книг обращаться по адресу:
117334, Москва, Ленинский проспект 32-а,
Институт славяноведения РАН (для издательства «Индрик»)
тел. (095) 938-01-00
тел./факс 938-57-15
E-mail: matt@got.mmtel.ru

Готовятся к изданию:

Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья / Отв. ред. Е. Савостина, Эрика Зимон (Вюрцбург). Серия «Монография о памятнике» (Том 1). Государственный музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина.

Международный сборник работ, посвященный Таманской стеле из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве. Рельеф найден при раскопках античной усадьбы Юбилейное 1 (Таманский п-ов) в 1985 г. В создании монографии приняли участие известные специалисты из России, США, Швейцарии и Германии: Б. С. Риджвей, Р. Штупперих, Э. Р. Кнауэр, К. Клермонт, Е. А. Савостина, О. В. Тугушева и др.

Международные организации и кризис на Балканах. Документы / Сост. и отв. редактор Е. Ю. Гуськова. М., 2000, т. 1-3.

Большая часть материалов представляет собой официальный перевод документов на русский язык. Документы ООН обозначены номером, принятым в Организации Объединенных Наций. Часть документов переведена с английского и сербско-хорватского языков.

Первый том включает в себя резолюции Совета Безопасности ООН и Доклады Генерального секретаря ООН по ключевым проблемам кризиса в период с 25 сентября 1991 г. по 13 января 1998 г.

Второй том содержит заявления и письма Генерального секретаря ООН, а также письма постоянных представителей разных стран, в том числе и конфликтующих, в ООН по разным аспектам кризиса.

Третий том посвящен плану урегулирования кризиса в Хорватии, Боснии и Герцеговине. В нем опубликованы документы Арбитражной комиссии. Международной конференции по бывшей Югославии, доклады Генерального секретаря ООН о раундах мирных переговоров по Боснии и Герцеговине, план урегулирования «Загреб-4» для Хорватии и Дейтонское соглашение.

В. Н. Егорова
В. В. Мочалова
Т. И. Чепелевская
В. В. Николаенко
С. В. Никольский
П. Яноушек
Л. Н. Будагова
Р. Л. Филипчикова
Н. В. Шведова
Л. И. Сазонова
М. А. Робинсон
Е. Н. Масленникова
В. Мацура
Н. Н. Козлова
Н. М. Куренная