

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. М. В. ЛОМОНОСОВА

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Диалог с камнем
от природы к культуре

МОСКВА 2016

УДК 008:549
ББК 71:26.303
Д440

*Издание осуществлено при поддержке Российского научного фонда,
проект «Живой камень: от минералогии к мифопоэтике»
(№ 14-18-02194)*

Рецензенты

Член-корреспондент РАН Н. П. Гринцер,
Доктор филологических наук И. А. Седакова

Редколлегия: М. В. Завьялова, Л. О. Зайонц, В. С. Полилова,
Т. В. Цивьян (отв. ред.), при участии С. Г. Болотова

Обложка Л. О. Зайонц

Оригинал-макет С. Г. Болотова

Диалог с камнем: от природы к культуре / Сост. М. В. Завьялова,
Д440 Т. В. Цивьян. — М.: Институт мировой культуры МГУ, 2016. — 336 с.

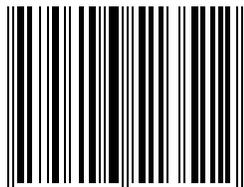
ISBN 978-5-4465-1351-2

Вторая книга по проекту «Живой камень: от минералогии к мифопоэтике» — новый поворот предпринятого нами изучения камня в рамках архетипической картины мира, когда камень выступает одновременно и как материальный объект, и как объект духовной культуры. Мифопоэтическое досье живого камня, выработанное на материале древних и современных традиций, — от отпечатков, изображений, надписей до фольклора, литературы, истории, искусства, архитектуры и т. д. — предстает здесь в виде «каменной книги». Читая и толкуя ее, двигаясь от природы к культуре, мы восстанавливаем речь живого камня, вступаем с ним в диалог, приближаясь тем самым к пониманию «роли камня в соотношении с человеком» (Вяч. Вс. Иванов).

Для специалистов в области семиотики, истории культуры, филологии, культурной антропологии, этнографии, для всех, интересующихся проблемами исследований на стыке гуманитарных и естественных наук.

На обложке — камешки из кавказской коллекции Андрея Белого,
Мемориальная квартира Андрея Белого
(филиал Государственного музея А. С. Пушкина, Москва)

ISBN 978-5-4465-1351-2



9 785446 513512 >

УДК 008:549
ББК 71:26.303

© Авторы статей, 2016
© Институт мировой культуры МГУ, 2016
© Оформление Л. О. Зайонц, 2016
© Оригинал-макет С. Г. Болотова, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
Вяч. Вс. Иванов (Москва – Лос-Анджелес) Новалис в его диалоге с камнем	7
А. Г. Раппапорт (Рига) Мокрый камень	21
Л. О. Зайонц (Москва), Е. А. Погосян (Эдмонтон) Преображение камня. Абрамцевский проект В. Д. Поленова и В. М. Васнецова	33
Д. В. Вальков (Москва) Закладная плита Барджелло в контексте флорентийского Предренессанса	77
И. Видугирите (Вильнюс) Горы как <i>живой камень</i> в географическом пейзаже Н. В. Гоголя	96
Л. Пильд (Тарту) Звучащий камень в лирике А. А. Фета	104
Т. В. Цивьян (Москва) Камень в «Стереоскопе» Александра Иванова: персонаж или антураж?	113
М. Л. Спивак (Москва) «Каменной болезнью болею... не стыдно мне»: камни, «камушки» и вечные образы у Андрея Белого	127
О. Р. Темиршина (Москва) «Ритмы кристалла»: символика камня в теоретических работах Андрея Белого	144
Ж.-Ф. Жаккар (Женева) «Вода, твердая как камень...»: о Леониде Липавском и поэтической судьбе чинарей	154

Г. М. Утгоф (Таллин) <i>Вода и камень</i> в «Приглашении на казнь»	166
И. З. Белобровцева (Таллин) «До свидания, камень, И да будет волна!» Давида Самойлова — всё ли так однозначно?	174
Е. М. Коницкая (Вильнюс) Камень в литовской поэзии XX века	183
С. Валянтас (Шяуляй) Сила морфологии: <i>актиб</i> ‘камень’ (опыт литовской поэзии)	197
В. С. Полилова (Москва) <i>Живые камни</i> латиноамериканской лирики и <i>каменная книга</i> Пабло Неруды	207
Н. В. Злыднева (Москва) Вода и камень в балканской модели мира	223
Т. В. Володина (Минск), В. А. Лобач (Полоцк) Камни и клады в фольклорной традиции белорусов	240
Я. Курсите (Рига) Путешествие каменных баб во времени и пространстве	252
М. В. Завьялова (Москва) <i>Живой камень</i> в латышских дайнах	267
Б. Стунджене (Вильнюс) Восприятие камня в литовской духовной культуре	280
В. Даугирдайте (Вильнюс) Современная мифологизация камня (на примере литовской традиции)	296
В. Л. Кляус (Москва) Moving Stone аборигенов Аурукуна (Квинсленд, Австралия)	307

ПРЕДИСЛОВИЕ

В основу этой книги были положены доклады на конференции¹, название которой дала строка из стихотворения Арсения Тарковского: *Я по каменной книге учу вневременный язык*².

В течение трех лет мы работали над проектом «Живой камень: от минералогии к мифопоэтике», рассматривая камень «со всех сторон»: как материальный объект и как объект культуры. Мы предположили, что камень несет в себе идею сочетания противоположностей и может быть описан оппозицией *живой / мертвый*. Материал для исследования был взят из разных традиций и разных эпох — от русского и, шире, славянского ареала до Евразии и Океании; от древности до современности. Рассматривалось отражение *камня* в разных областях духовной культуры (миф и ритуал, фольклор, литература, живопись, архитектура и т. д.). Особое место занял в нашем проекте анализ *живого камня* с привлечением методов естественных и точных наук.

«Учить язык по каменной книге» значит для нас восстанавливать речь *камня*, от впечатков, изображений, надписей до фольклора, литературы и др. Конкретные анализы как можно большего числа словесных и несловесных (визуальных) текстов, различных по форме, времени и месту создания, жанру, и т. д., подвели к идее грамматики и словаря *живого камня* и к составлению мифопоэтического досье *живого камня* (в рамках лингвистики текста, культурной антропологии, семиотики)³.

Но оказалось, что это не завершение работы, а первый шаг, открывающий новые перспективы изучения роли *камня* в истории человека. Этот шаг был необходим — без него невозможен был бы более широкий взгляд на сложные и многоплановые взаимоотношения человека и природы, в которых они выступают врагами, соперниками, друзьями, чудесными помощниками, но в любом случае — собеседниками, стремящимися к пониманию друг друга. Концепт *живого камня* подвел к

¹ Международная конференция «Я по каменной книге учу вневременный язык. Живой камень: текст и словарь». Москва, 19–20 мая 2016. Видеозапись см.: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLIKurE1sTDtQAPS8qd4-BHlrxDxn13KXc> (Живое телевидение).

² Я по каменной книге учу вневременный язык,
Меж двумя жерновами плыву, как зерно в камневерти,
И уже я по горло в двухмерную плоскость проник,
Мне хребет размололо на мельнице жизни и смерти.

Что мне делать, о посох Исайи, с твоей прямизной?
Тоньше волоса пленка без времени, верха и низа.
А в пустыне народ на камнях собирался, и в зной
Кожу мне холодила рогожная царская риза.

³ См. основные результаты: (1) Живой камень: От природы к культуре. М., 2015; (2) Материалы симпозиума «Живой камень: текст/словарь. Прелиминарии» // Новые российские гуманитарные исследования (URL: <http://nrgumis.ru/articles/1952/>).

концепту *диалога человека с камнем*, а через это — к *диалогу человека с природой*, основе существования жизни.

Об этом сказал Вяч. Вс. Иванов на открытии конференции: «Мы занимаемся камнем, проблемами геологической структуры, кристаллографией, всем, что накоплено в минералогии и соответствующих областях геологии. Мы занимаемся этим с точки зрения вхождения замечательных черт природы в культуру. Мы изучаем то, как разные культуры в разное время пытались осмыслить для себя возможность камня быть собеседником, возможность камня быть вовлеченным не только в наши ритуалы, и не только в научные представления, но в наше сопереживание природы — вместе с камнями. Я хочу подчеркнуть, что речь идет обо всем огромном протяжении человеческой истории, начиная с каменного века и кончая нашим веком: в нем камень играет роль, по сути, не меньшую, чем он играл в каменную пору».

Вяч. ВС. ИВАНОВ (Москва – Лос-Анджелес)

Новалис в его диалоге с камнем*

Эта статья посвящена замечательному предшественнику всего, что мы пробуем сделать в нашей коллективной работе по живому камню. Я буду говорить о Новалисе — знатоке камней и духовидце, перед нами он предстанет как философ природы, изучивший геологию.

Мысли подобного рода приходили в голову многим уникальным мыслителям. Я думаю, что едва ли не самое интересное для нас сегодня — то, что хранится в отчасти уже изданных и известных, отчасти до сих пор еще только изучаемых или разыскиваемых письмах, художественных — прозаических и поэтических — текстах немецкого раннего романтика Новалиса (1772–1801), см. [Новалис 1922; Новалис 1995; Novalis I, Novalis II].

Немецкий поэт и ученый прожил очень недолгую жизнь, всего 29 неполных лет. За это время он успел продумать и понять очень многое, в том числе он размышлял, напряженно и долго, над ролью камня в человеческой истории, над ролью всего, что связано с камнем, с кристаллизацией, с минералами, с геологией.

Я начну, пожалуй, с очень краткого введения — историографического, библиографического — для тех, кто только начинает знакомиться с Новалисом и с его эпохой. Это самое начало немецкого романтизма [Жирмунский 1919; Михайлов 1987]. Это то время, которое было, по-видимому, наиболее плодотворным для немецкой литературы, отчасти и для немецкой науки, особенно гуманитарной. Я имею в виду создание сравнительной грамматики как науки, и об этом я еще буду говорить, хотя и коротко. Это время, которое, конечно, связывается с именем Новалиса, но и с именами тех, кто его вдохновлял, был отчасти фоном для его работ; он сам опирался на труды самых ранних романтиков — своих предшественников — Шлегеля, Тика. О каждом из них можно было бы говорить отдельно.

Новалис вложил часть ими достигнутого в свой гениальный роман «Генрих фон Офтердинген» и в незаконченную, но изумительную повесть «Ученики в Саисе». Много ценного есть также во фрагментах Новалиса

* Статья написана при поддержке гранта РФФ № 14-18-02194 «Живой камень: От минералогии к мифопоэтике» в Институте мировой культуры МГУ им. М. В. Ломоносова.

[Новалис 1995; Михайлов 1987]. Сейчас идет очень большая работа по изучению архива Новалиса. Уже изданы три тома «Сочинений» [Novalis I; Novalis II], написанных им тогда, когда ему оставалось жить совсем мало. Очень интересны его философские сочинения, это общий термин, который сейчас используется в новалисоведении. В изданиях [Novalis I; Novalis II] напечатано многое впервые, расклассифицировано главным образом по времени, когда Новалис это писал, так что необходимо произвести дополнительную работу, чтобы выделить то, что по смыслу нужно было бы разделить на разные части. Так что это только предварительная работа издателей. Но есть также и обзорные труды, которые включают многое, написанное Новалисом — в частности, его переписку. Я очень рекомендую полный обзор всего наследия Новалиса, который находится в этой, уже сравнительно давно изданной, в прошлом столетии, книге: [Samuel 1973]. Благодаря этим детальным работам специалистов по Новалису мы сейчас знаем гораздо больше, чем можно судить только по существующим русским переводам, поэтому всякий, кто пытается понять роль этого великого ученого и поэта, обязательно должен заглянуть в немецкие оригиналы.

Далее я коснусь нескольких тем, которые мне кажутся центральными и важными. Первая и, вероятно, основная — тема соотношения природы и культуры. Я имею в виду соотношение камня как природы и как части культуры. Пожалуй, я прежде всего упомянул бы то, как сам Новалис говорит об этом в своей незаконченной повести «Ученики в Сисе». Там есть несколько тонких наблюдений, которые касаются понимания им древнего и извечного соотношения природы и камня:

In jenen Statuen, die aus einer untergegangenen Zeit der Herrlichkeit des Menschengeschlechts übrig geblieben sind, leuchtet allein so ein tiefer Geist, so ein seltsames Verständniß der Steinwelt hervor, und überzieht den sinnvollen Betrachter mit einer Steinrinde, die nach innen zu wachsen scheint. Das Erhabne wirkt versteinern und so dürften wir uns nicht über das Erhabne der Natur und seine Wirkungen wundern, oder nicht wissen, wo es zu suchen sey. Könnte die Natur nicht über den Anblick Gottes zu Stein geworden seyn? Oder vor Schrecken über die Ankunft des Menschen?

[Novalis. Die Lehrlinge zu Sais]

‘Разве что в тех изваяниях, оставшихся от того исчезнувшего времени величия рода человеческого, светится столь глубокий дух, такое необыкновенное понимание камня и покрывает чуткого наблюдателя известковой корою, которая кажется растущей внутрь. Возвышенное действует окаменяюще [= *Das Erhabne wirkt versteinern*]. [Новалис любит подобные немецкие новообразования от *Stein* ‘камень’, ср. другие производные от этого немецкого существительного *Steinwelt*, *Steinrinde* в приводимом отрывке — *В. И.*], — и мы потому не смели изумляться

возвышенному в природе и его действиям или не знать, где его должно искать. Могла ли природа не обратиться в камень от созерцания Бога? Или от ужаса по поводу пришествия человека?’ [Новалис 1995].

Я буду говорить и о другой теме, которая важна для этого произведения Новалиса и для других его заметок и набросков, — это тема скалы и камня как участников диалога. В какой степени человек обращается к камню на «ты», говоря с ним как с собеседником, включая его в тот диалог «я» и «ты», который главным образом составляет основное содержание культуры, как мы знаем из трудов философов XX века (Бахтина, Бубера)? Они не знали Новалиса или не занимались им специально. А Новалис не знал их, но тем не менее они сошлись в этом понимании диалога с камнем.

Природа и культура — это диалог, который развивается в разные времена. Мне кажется очень интересным то, что мы узнали из совсем новых археологических находок, сделанных в самом конце минувшего и в начале нынешнего XXI века. Это следы далекого увлекательно-прошлого — открытия на севере Сирии и в ближайших к ней странах. Среди этих следов едва ли не самые интересные — формы поклонения обожествляемым священным камням [Иванов (в печати)]. Оказывается, они были нужны человечеству две с половиной тысячи лет назад, где-то в середине второго тысячелетия до Рождества Христова.

Это была попытка сделать более современные по типу изображения изваяния богов, действительно полноценно священные. А для этого надо было поставить их или провести мимо действительно священных природных камней. Оказывается, природа почиталась как самое главное, как основное, и нужно было утвердить ценность освящаемых камней для культуры. Нужно было вывести ее из соприкосновения с природой, что было зафиксировано в большом количестве обрядов. Одна из важных целей нашего исследования — попытка истолковать эти древние обряды с точки зрения диалога человека и камня, обожествляемого камня и человека. При этом человека в каких-то случаях приближали к обожествлению, и достигалось это главным образом посредством соотнесения его со священным камнем. То есть, иначе говоря, и для науки об искусстве ваяния, и для понимания скульптуры, и для оценки возможности освящения скульптур в глубокой древности (в Египте, на Цейлоне) важны не только документы таких культур, как египетская, где мы знаем, какой набор ритуалов использовался для этого сближения освященного камня с камнем как явлением природы, но мы также понимаем, что на основе этих же представлений развиваются скульптурные образы древних ближневосточных религий. Некоторые из них в каком-то смысле пошли дальше египетской. Для Египта было важно совершить какие-то обряды, которые, скажем, делают незрячие скульптуры зрячими. А для других традиций древнего Ближнего Востока важен был

камень, который мы выбираем для почитания в виде скульптуры, изваяния бога. Этот камень носил в себе черты, продолжающие восприятие натурального природного камня как священного. Вот это, пожалуй, первая существенная тема, которая относится к достаточно древней эпохе, и которая в какой-то степени открылась нам совсем недавно благодаря достижениям гуманитарной науки и археологии. Мы только начинаем, с этой точки зрения, понимать самые древние основы многих древних религий, в той мере, в которой для них важны были камни как главные предметы почитания.

Второе, о чем мне хотелось бы сказать, — о роли языка и о том, как Новалис ее понимает, развивая свою идею диалога человека и камня. Новалису, как и его современникам, друзьям, ровесникам и продолжателям, удалось понять существенность исследования древнего языка. Может быть, мы унаследовали научные результаты этого понимания. Мы сейчас можем довольно квалифицированно объяснить студентам и аспирантам, как реконструировать древний язык, например, праиндоевропейский, и как с этой точки зрения посмотреть на отдельные известные нам языки, из него происходящие. Новалиса интересовало не только это. Его занимал древний язык, в частности, санскрит, который, как и индуистские боги, многократно упоминается в его текстах. Новалиса привлекал санскрит как язык, на котором описывается древняя природа, язык, в котором это описание составляет очень важную часть. Я думаю, что мы, может быть, продолжаем только одну и не очень большую и, может быть, не самую главную часть этих исследований, потому что вообще культура из древних начинаний, из древних попыток синкретического знания обычно наследует преимущественно наиболее формальную часть.

Новалис пронизательно это изложил в своих записях о математике, когда говорил о том, что настоящая математика — это жизнь богов. Но ведь существует и чисто формальная математика, о которой он знал, что она отличается от этой божественной жизни в математике и в языке. У него было это умение различить древность, эпоху, когда язык еще может выражать главные, основные смыслы, и последующее, близкое к нашему или наше собственное время (или, может быть, то, что прямо за нами следует) — время, когда абстрактные механизмы, т. е. формы и выражения языка, исследуются в гораздо большей мере, чем те главные смыслы, к которым обращены религиозные ритуалы, о которых я рассказал в первой части своего рассуждения, когда говорил о том, как искусственное воспроизведение роли священного камня обогащается благодаря сближению с камнем натуральным. Вот в этом же смысле для Новалиса и для его современников важен был древний язык, в котором они находили черты, позднее уже менее привлекавшие внимание.

При всем уважении к науке и при том, что для всей нашей «каменной» темы, конечно, наука — это самодовлеющая ценность, нам хочется понять, что все-таки наука дает современному человеку в понимании камня, минерала, кристалла и так далее. При этом мы должны понять, как в древнем языке, таком, как санскрит, как древние индоевропейские диалекты, которые потом развились в санскрит, как в этих древних языках и диалектах отражалось понимание роли камня и скалы в их соотношении с человеком, человеческой религией и человеческой культурой.

Далее хотелось бы остановиться на том, чем замечателен подход Новалиса к камню и к эпохе священного камня, как на это посмотреть с точки зрения всей концепции искусства и мировоззрения, которое мы находим у Новалиса [Михайлов 1987]. В том богатстве образов, которое Новалис использует для раскрытия своей глубокой философии природы и культуры, те образы, которые соотнесены с камнем, с окаменением, мне кажутся очень важными. В этих образах, как и в других, непосредственно заимствованных из природы, Новалис ищет основные воплощения некоторых духовных ценностей, ищет простого и понятного способа говорить на эти самые основные темы. Это одна из главных особенностей Новалиса как поэта — я имею в виду и его прозу, поскольку она подобна его гениальным стихам. В прозе и в стихах Новалис ищет ясности, ищет наиболее совершенных форм изложения того необычайного восторга, которым поэта наделяет природа, и вместе с тем понимания тех негативных черт, которые связаны с человеком и с человеческой деятельностью. Это сочетание радости существования, которая, по Новалису, составляет основу поэтического восприятия мира, и негативной стороны человеческой деятельности — не просто разрушающей камень, но разрушающей и способы продуктивно говорить о камнях, поклоняться им. Двудеинство положительной и отрицательной стороны подчеркивается Новалисом, хотя я должен оговориться, что все-таки, хотя он обращался к ночи — его стихотворный дневник — все-таки для него перевешивало, конечно, первое. Т. е. главным для него оставалось положительное утверждение всего в природе и, в частности, освящаемых и действительно священных камней. По сравнению с этим все, что касается человеческого вмешательства, нарушающего это восторженное восприятие природы, оказывается менее существенным (во всяком случае, в его творчестве).

Новалис очень много успел и успел именно в созидательной части, в воссоздании радостной стороны восприятия всего, включая и самые темные и неведомые части нашего бытия и небытия (к которому он приближался — из-за болезни своей возлюбленной и из-за собственной болезни). Он был близок к пониманию роли смерти в культуре и в религии, но при

этом основное место для него по-прежнему занимала жизнь в ее решительном утверждении положительных принципов. В этом смысле Новалис отличался от многих романтиков, которые в это же время и особенно позже интересовались, скорее, некоторой необычностью разного рода отрицательных поворотов в наших человеческих фантазиях, в том, как эти фантазии сопряжены с действительностью и с культурой. Новалис был чужд этому, и я вижу в этом залог того, что в будущем поколение новых поэтов и ученых сможет вернуть его в ту культуру, где будет место именно для того светлого, радостного восприятия мира, природы, жизни, о котором говорит Новалис (если эта будущая культура изживет все те трудности, которые с тех пор и по сей час возникают перед человечеством).

Итак, я перехожу к, наверное, самому основному, о чем нужно говорить и помнить в связи с Новалисом и его взглядами на камень, на скалу, на минералы — в какой степени речь идет о некоторой единой концепции, объединяющей научное познание и познание эстетическое? Для Новалиса это очень важно. Он много раз подчеркивал, что поэт в его понимании — это одновременно и ученый (об этом говорит и его собственная биография). Кстати, для тех, кто захочет, может быть, что-то почитать о Новалисе из хорошо написанного о нем на русском языке, я бы очень рекомендовал глубокую статью моего почти полного тезки поэта-символиста Вячеслава Ивановича Иванова. Его статья «Новалис» [Иванов 1987] сейчас, как и другие важнейшие идеологические статьи Иванова, много раз перепечатывалась. Приведем лишь характерные цитаты из нее.

По словам Вяч. И. Иванова, Новалис становится

студентом [, поступив] во Фрейбургскую горную академию, где под руководством друга натурфилософа Вернера занимается физикой, химией, математикой и геологией; он изучает одновременно Бадера, Гельмонта и Флюда. Так работает он над системой своего магического идеализма, имеющего целью преобразование вселенной или, как выражался он сам, морализацию природы. Мы, говорил он, посланники, мы призваны к образованию земли. Так много нужно познавать, так много откровений, встающих из недр духа, требуют оглашения и утверждения, что внешнее бытие, оправданное этим неукоснительным служением, должно быть укреплено и упорядочено. Должно крепко утвердиться на земле, стать и семейником, человеком, как все, которые трудятся и труд которых обеспечен. Новалис «вращает» в «мировое единство» («Я во всем все больше чувствую величественные части одного чудесного целого, в которое я вращаю и что должно сделаться содержанием моего я») [Иванов 1987: 270].

Вячеслав И. Иванов понял, что в Новалисе соединяется несколько самых основных тем современности. Не перечисляя всех этих тем, я тем не менее назову некоторые из них, чтобы было понятно, что камень и его соотношение с природой и культурой входят в целый набор основных цен-

ностей, о которых говорит Новалис. О каких именно ценностях? Он говорит о востоке и западе, о Европе с этой точки зрения, о том, что означает единство европейской культуры, что означает возможность активного выражения европейской культуры. Все воспринимается — вы убедитесь сами, если после Вяч. И. Иванова обратитесь к текстам самого Новаписа — как написанное просто сегодня. Новалис описывает будущее Европы, но смотрит на это глазами человека, который знает, что будет ближе к концу XXI века. Там он видит торжество основных европейских ценностей. К этим ценностям человек приходит, поняв необходимость синтеза, соединения науки и искусства, соединения всего того, что мы рационально можем себе представить на основе многочисленных направлений успешного знания. В издании, описанном выше, в двух томах из трех (первый и третий том) — содержатся художественные произведения, поэтические и прозаические. Второй и третий тома озаглавлены как «философские фрагменты», но в них, как я уже заметил в кратком историческом введении к этой статье, произведена только некоторая предварительная классификация.

Я выделил для специального рассмотрения тот раздел второго тома, в котором больше всего говорится на близкие нам темы: то, что соотнесено со священным камнем, то, что представляет исключительный интерес для понимания камня как некоторого наследия первичного восприятия природы.

Природа, пока она была каменной, сохраняла свою знаковую структуру. Для тех, кто будет достаточно любознателен, чтобы в философских работах Новаписа искать созвучные нашей теперешней науке представления, я хотел бы сказать, что во втором томе этого издания [Novalis II] на страницах 108 и дальше вы найдете изложение знаковой структуры природы и культуры, то, что в какой-то степени предвосхищает семиотику. Но в те годы и позже и великий Гёте занимался семиотикой (см. в особенности его гениальную заметку “Symbol”), это тоже была наука или преднаука того времени. В этом сказалось и замечательное умение Новаписа находить самое новое, самое удивительное, созвучное тому, о чем мы думаем в XXI веке, тому, что начиналось в XX веке и сейчас привело к первым существенным результатам.

Я думаю, что Новалис как мыслитель, соединивший искусство и науку, имеет несколько подобий в европейском искусстве не только того времени (романтизм), но и в последующих эпохах, в частности, в эпохе авангарда. Меня самого очень занимала идея сопоставления двух, как я их называл, «гостей из будущего». Мне кажется, Германия и Россия могут в равной степени гордиться и радоваться тому, что в их культурной истории в разное время — в эпоху романтизма в случае Новаписа и в эпоху авангарда в случае Хлебникова — можно говорить о появлении такого

«гостя из будущего», для которого поэзия и наука, в частности, поэзия и математика оказываются практически одной областью, которой он хочет заниматься. С этой точки зрения в трехтомном издании Новалиса я с особым интересом отношусь не только к главе «Кристаллография», где описаны разные метафорические и другие понимания кристаллов: мне кажутся очень интересными и мысли о математическом подходе к этой стороне кристаллографии и минералогии. Там, среди уже опубликованных записей и фрагментов Новалиса, есть очень интересное замечание, касающееся того, что кристаллизация может быть понята как геометрическое представление. Я не хочу углубляться в это, но мне кажется, что было бы интересно заняться сравнением языка, который был заимствован из науки того времени (и продолжается в настоящее время), и языка, использованного также метафорически для понимания многих явлений человеческой жизни и человеческого духа. Мне кажется интересной не только вся терминология вокруг кристаллов, но и термин «кристаллизация».

Тот, кто хочет дальше подумать об этих сюжетах, сразу может вспомнить об удивительном научном трактате Стендаля; та же эпоха, но немножко позже Новалиса. Стендаль — уже современник Наполеона, солдат Наполеона, вошедший потом в культуру.

Из литературных метафорических употреблений понятия кристаллизации (первой и второй по Стендалю) я обратил бы внимание в наукообразной прозе первой половины следующего — XIX века — на трактат Стендаля «О любви». Там он пишет: «то, что я называю кристаллизацией, есть особая деятельность ума, который из всего, с чем он сталкивается, извлекает открытие, что любимый предмет обладает новыми совершенствами».

Стендаль понимает кристаллизацию как некоторую рациональную концепцию, которая помогает ему описать самые интересные истории человеческой жизни, составляющие предмет его основных романов (и для Новалиса роман — основной жанр). Новалис упоминает разного рода кристаллоподобные образования в мире животных, растительном мире, акустических и электрических явлениях. Позитивные и негативные кристаллы характеризуются двойными, тройными и т. д. сочетаниями плюсов и минусов [там же: 162]. При общем внимании Новалиса к возможностям математического осмысления знания показателен поставленный им вопрос о допустимой геометрической интерпретации кристаллизации [там же: 163]: *Sollte das cubische Geometrisiren dem **Krystallisiren** entsprechen?* ‘Может ли представление в кубических геометрических формах соответствовать понятию кристаллизации?’. Кристаллические кубические элементы (*krystalli cubicula*) по Новалису могут быть наземными и подземными [там же].

Сходные мысли по поводу искусства: *perspekt[ivische] Stereometrik der Mahlerey. Flächen und Linien-Kunst. Kubische Kunst* ‘стереометри-

ческое понимание перспективы в живописи. Искусство линий и плоскостей. Искусство кубических форм' [Там же: 242, фрагмент 2].

Для общего понимания того, как Новалис мыслил соотношение конкретных естественно-научных закономерностей с их возможным обобщением на математическом языке, кажется существенным текст из немецкой и французской фраз: после формулировки трех астрономических законов движения планет (соотношение эллиптических орбит с временем движения по ним) Новалис заключает: *Algebraisierung dieser Gesetze. Je les désastronomiserai* (в приблизительном русском пересказе: 'Алгебраизация этих законов. Я их выведу за границы астрономических приложений = сделаю неастрономическими или внеастрономическими') [Там же: 101]. В более общем виде та же идея содержится в плане *Algebraisierung der mathematischen Gesetze* 'Алгебраизации математических законов' [Там же: 242, фрагмент 11].

Новалис спрашивает: *Ob sich nicht manches in Breiartige, verschiedenge-mischte Massen eingeschlossen-krystallisiren müßte?* (ср. недавно предложенный английский перевод этой сложной формулировки Новалиса: 'If there is not much in pulp-like, different mixed masses included-krystallisiren then?').

Мне крайне интересны те фрагменты, где Новалис неожиданно близок к русскому формализму, это я говорю, учитывая именно то, что я вам предлагаю сравнить Новалиса и Хлебникова. Они сходны тем, что их математический рациональный ум вел их прямо к поэзии. То есть для них естественной формой выражения ясного, математически ясного взгляда на природу было сочинение стихов, где эти идеи выражались. В немецкой науке конца XX века уже встречались попытки сравнения отдельных мыслей Хлебникова и Новалиса. Мне не принадлежит это сравнение во всей его полноте, но мне очень интересно не просто соединение ученого и поэта, но ученого, который много думает о математических основах, о математическом выражении того, что ему становится понятным в природе, как это вместе с тем помогает нам в поэзии в написании тех совершенных по ясности стихов, к которым стремился автор «Гимнов к ночи» и других циклов замечательной поэзии, Новалис. Таким образом, мне кажется важным, что Новалис — это не просто ученый, который становится поэтом, это поэт, который одновременно изучает много разных наук, причем изучает их в бурном темпе, спеша овладеть тем, чем очень трудно овладеть в короткий срок. Поражает, кроме всего прочего, сколько он успевает прочесть разных сочинений, хотя бы по поводу той же кристаллизации и кристаллов. Он всегда знакомится с классиками поэзии и соответствующей области науки и вообще соответствующей области знания одновременно.

Мне хочется остановиться немножко на проблемах, связанных с его биографией. Новалис очень хотел работать в буквальном смысле, то есть

иметь оплачиваемую работу, связанную с его конкретными научными и техническими интересами. И его поэтому очень занимала профессия рудокопа. Об этой профессии и ее достоинствах очень много сказано в соответствующей пятой главе романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген». Для Новалиса рудокоп — одна из тех важных профессий, где человек постоянно находится в непосредственном контакте с природой, постигает в природе то, что нужно ученому, и то, что нужно поэту. Рудокоп занимается именно тем видом деятельности, от которого мы сразу идем и к великой поэзии, и к великой науке. Это Новалис раскрывает очень убедительно, поэтому для него образ рудокопа — это не просто олицетворение. Он, конечно описывает идеал рудокопа как деятеля, который нацелен на непосредственное извлечение самого главного в той части природы, которая к нему обернута этой стороной.

Для Новалиса рудокоп — естественная метафора поэта и естественная метафора ученого. Старик-рудокоп в пятой главе романа «Генрих фон Офтердинген» объясняет:

Горное дело, — сказал он, — пользуется благословением Господним. Ничто другое не дает счастья и не придает людям столько благородства. Никакое другое дело не укрепляет до такой степени веры в небесную мудрость, ничто так не сохраняет детскую невинность сердца, как работа в рудниках. Рудокоп рождается бедным и в бедности умирает. Он довольствуется тем, что знает, где обретаются металлы, и тем, что извлекает их наружу; но ослепляющий блеск их не имеет власти над его чистым сердцем. Не поддаваясь опасному безумию, он более радуется их своеобразной формации, таинственности их происхождения и местопребывания, чем обладанию ими. Металлы теряют для него притягательную силу, когда становятся товаром, и он предпочитает искать их, невзирая на трудность и опасность, в недрах земли, чем следовать их зову жизни, чем добывать их на земле обманом и коварством. Труд сохраняет свежесть его сердца и бодрость духа; он принимает с глубокой благодарностью скудную плату за свой труд и выходит на свет из недр земли каждый день с обновленной радостью. Только он и знает прелесть света и покоя, отраду чистого воздуха и широкого горизонта; только он один вкушает еду и питье благоговейно и радостно, как причастие. И с какой любящей чуткой душой встречается он с товарищами, ласкает жену и детей и радуется тихой беседе!

Его одинокий труд отделяет его в течение большей части его жизни от дневного света и от людей. Он поэтому не становится тупо равнодушным к этим неземным проникновенным благам и сохраняет детскую душу; все открывается ему в своей обособленности и непосредственной пестрой таинственности. Природа не желает быть исключительным достоянием отдельного человека. Превращаясь в собственность, она становится зловредным ядом, прогоняющим покой, и рождает пагубное желание захватить все во власть собственника; желание его ведет за собой бесчисленные заботы и дикие страсти. Природа тайно подкапывает почву под ногами собственника и вскоре хоронит его в раскрывающейся бездне для того, чтобы переходить самой из рук в руки; таким образом она постепенно удовлетворяет свое желание принадлежать всем. Бедный, скромный рудокоп, напротив того, спокойно работает в своем глубоком отшельничестве, вдали от мятежной суеты дня, воодушевленный только

любопытностью и любовью к единению и миру. В своем одиночестве он вспоминает с искренней сердечностью о товарищах и о семье, и в нем все более укрепляется уверенность во взаимной дружбе для друга необходимости людей и в том, что все соединены кровными узами. Его труд научает его неутомимому терпению, не допуская, чтобы внимание рассеивалось в бесполезных мыслях. Ему приходится иметь дело с капризной, твердой, непреклонной силой, которую можно преодолеть только упорным трудолюбием и постоянной бдительностью. Но каким дивным цветом расцветает на этих страшных глубинах истинное доверие к небесному отцу, рука и забота которого открываются рудокопу ежедневно в самых несомненных знаках. Сколько раз я сидел в глубине рудника, благоговейно рассматривая при свете моей лампы простое распятие! И тогда только я вполне понял священный смысл этого таинственного изображения и проник в самый благородный тайник моего сердца, из которого мог потом черпать без конца [Новалис, «Генрих фон Офтердинген», гл. 5].

Это рассуждение продолжено во вступлении к стихам на ту же тему:

Я считаю, — сказал он, — истинно божественным того человека, который научил людей искусству рудокопов и указал в лоне скал на этот глубокий символ человеческой жизни. В одном месте жила пробивается мощно и ясно, но она бедная, а в другом утес втиснул ее в жалкое незаметное ущелье, и там обретается самая благородная руда. Другие жилы понижают ее благородство, пока к ней не проникнет родственная жила, бесконечно повышая ее достоинство. Часто жила раскалывается перед рудокопом на тысячу обломков. Но тот, у кого есть терпение, не уstraшен, а спокойно продолжает свой путь; усердие его вознаграждается, открывая ему новые возможности. Часто ложный след сбивает его с правильного пути; но он вскоре видит свою ошибку и прорезывает путь поперек, пока снова не находит жилу. Рудокоп близко знакомится таким образом со всеми прихотями случая; но вместе с тем он убеждается, что усердие и постоянство — единственное средство справиться со случаем и добыть сокровища, упорно им скрываемые [Там же].

Эти прозаические объяснения помогают ввести стихотворное прославление рудокопа:

Лишь тот земли властитель,
Кто в глубь ее проник,
В заветную обитель,
Где от сует отвык,

Кто понял скал строенье
И день свой трудовой
Проводит, полон рвенья,
В великой мастерской.

Он отдал ей все силы,
С ней связан сердцем он
И, как невестой милой,
Всегда ей восхищен.

Огонь не гаснет нежный,
Любовь всегда сильна.
Не знает он, прилежный,
Ни отдыха, ни сна.

Есть дивные преданья
О временах былых.
От милой, в назиданье,
Услышит он о них.

Святая древность веет
Вокруг его чела,
И вечный свет лелеет
Пещер ночная мгла.

И каждый шаг вскрывает
Глухие тайники,
Земля благословляет
Труды его руки.

Ему на помощь воды
Ручьи свои стремят,
И каменные своды
Сокровища таят.

Струями золотыми
 Обогащен дворец,
 Украшен дорогими
 Алмазами венец.
 Он королю приносит
 Дневную дань труда,

Но многого не просит
 И беден, как всегда.
 Их золото раздавит,
 Их стубит алчный спор;
 А он лишь вольность славит,
 Владыка ясных гор.

Новалис много занят геологией, для него геология и ее разделы, касающиеся химии, то, что потом (намного позже) становится важным в науке (учение Вернадского о химическом строении геосферы Земли и ее окружения). Геология — это существенная часть концепции, касающейся Земли и роли человека на Земле. Человека, который должен и может воспринять радостно все то, что роднит его с мировой душой, с главными ценностями духовного бытия. Одновременно в этой области знаний Новалис видит и торжество современной науки. Мне кажется, это очень важно. Я думаю, что попытки как-то разграничить науку и особенно внутри науки ее гуманитарную и естественно-математическую части, относятся скорее к истории, к историографии. Нам сейчас гораздо важнее то, что связывает их воедино, то, что возвращает к синтезу, к тому, о чем думал Новалис по поводу древней культуры и древнего языка, главные черты которого мы унаследовали.

В заключение мне хотелось бы сказать, что я пытаюсь вернуть наше общество, которое начинает снова обдумывать все главные черты европейской культуры, к самым продуктивным моментам, к которым, безусловно, относится ранний романтизм, эпоха не только Новалиса, но, скажем, Тика, который рассказал нам, чем замечательны ненаписанные части сочинения Новалиса [Новалис 1922]. В свое время я был очень увлечен идеей третьей Вселенной, вселенной, в которой находятся еще не написанные произведения. Мне кажется, что записи Тика — попытка описать, что было в недописанной второй части романа Новалиса. Первая часть — ожидание, сон о голубом цветке, а вторая часть — воплощение происходящего после того, как увиденное пророчество становится реальной жизнью героев. И вот эта часть была в большой степени не дописана, и её отчасти мы знаем по продолжению, записанному Тиком. Всем этим много и замечательно занимались наши российские ученые, начиная с начала XX века.

Мне самому довелось немало видаться и говорить с одним из, вероятно, самых замечательных ученых, которые в России способствовали возрождению интереса (в том числе у великих поэтов Серебряного Века, как Блок) к раннему романтизму и особенно к таким его представителям, как Новалис. Я имею в виду Виктора Максимовича Жирмунского. Книги и статьи Жирмунского [1919, 1972, 1981] о немецком романтизме, об основах раннего романтизма и его развитии, это, конечно, классика мировой науки,

причем классика именно в том духе, который так занимал Новалиса. Жирмунский пытается понять, каковы основы синтеза разных наук. Это очень важно для последующего понимания самого Жирмунского, который при всех изменениях биографии и всех трудностях и катастрофах (в сталинское время его неоднократно арестовывали и травили), с которыми он и все его поколение столкнулись, нашел для себя путь, позволивший продолжить и воплотить этот синтез. Он был замечательным лингвистом, филологом, стиховедом, фольклористом, литературоведом, много работал в каждой из этих наук и в понимании связи между ними. Он оставался близким другом Ахматовой, его статья «Преодолевшие символизм» была манифестом не только для Ахматовой, но и для других акмеистов. Я хотел бы подчеркнуть, что Новалис для таких мыслителей и ученых (в душе — поэтов), как Жирмунский, был именно тем созвучным гением, которого они с трудом находили в, казалось бы, уже тогда далеком прошлом.

Я пытаюсь сегодня возродить интерес к раннему немецкому романтизму, в продолжение работ Жирмунского и целого ряда талантливых ученых, которые работают уже в наше время, близко к нам; многие их работы сейчас напечатаны и перепечатаны. Таким образом я не касаюсь совсем неведомой темы, мне кажется, что интересы, созвучные этой теме, этому замечательному «гостю из будущего», созвучны и с другими, кто посетил нас, придя из будущего, кто указал нам, куда скорее всего идет оптимистически понимаемый путь. Конечно, Новалис с его достаточно омраченной медицинской судьбой и биографией, понимал и трудности, стоящие перед человеком, но вместе с тем ни у кого мы не найдем такого пронзительного воспеания красоты и волшебности мира, какой мы видим в поэзии и в прозе этого замечательного немецкого и всеевропейского романтика.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Жирмунский 1919 — В. М. Жирмунский. Религиозное отречение в истории романтизма. Материалы для характеристики Клеменса Брентано и «гейдельбергских романтиков». Москва, 1919.
- Жирмунский 1972 — В. М. Жирмунский. Очерки по истории классической немецкой литературы. Л., 1972.
- Жирмунский 1981 — В. М. Жирмунский. Проблема эстетической культуры в произведениях гейдельбергских романиков // В. М. Жирмунский. Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981.
- Иванов 1987 — Вяч. И. Иванов. О Новалисе // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Том 4. Москва, 1987.
- Иванов (в печати) — Вяч. Вс. Иванов. О культе камней у хеттов и в Эмаре (М. Азия и Сирия), поздний бронзовый век — II тыс. до н. э. (в печати).
- Михайлов 1987 — А. В. Михайлов. Эстетика немецких романтиков. Москва, 1987.

- Новалис 1922 — Новалис (Фридрих фон Гарденберг). Генрих фон Офтердинген / Перевод З. Венгеровой и В. Гиппиуса. Вступительная статья З. Венгеровой (= Всемирная литература. Германия. Избранные сочинения Новалиса под ред. В. А. Зоргенфрея). П., 1922 (издание включает продолжение «Гериха фон Офтердингена» в изложении Людвиг Тика).
- Новалис 1995 — Новалис. Генрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саусе. Новалис. Литературный этюд Т. Карлейля / Сост. П. Лосев. СПб., 1995.
- Novalis I — Novalis. Schriften. Zweiter Band. Das Philosophische Werk. I / Hrsg. R. Samuel in Zusammenarbeit mit H.-J. Mahl und G. Schulz. Stuttgart, 1960.
- Novalis II — Novalis. Schriften. Zweiter Band. Das Philosophische Werk. II / Hrsg. R. Samuel in Zusammenarbeit mit H.-J. Mahl und G. Schulz. Stuttgart, 1960.
- Samuel 1973 — R. Samuel. Der handschriftliche Nachlaß des Dichters. Zur Geschichte des Nachlasses von Novalis. Hildesheim, 1973.

А. Г. РАППАПОРТ (Рига)

Мокрый камень

*Урну съ водой уронивъ, обь утесъ ее дѣва разбила.
Дѣва печально сидитъ, праздный держа черепокъ,
Чудо! не сякнетъ вода, изливаясь изъ урны разбитой;
Дѣва, надъ вѣчной струей, вѣчно печальна сидитъ.*

А. Пушкин

1. Архитектура и память

Писать о мокром камне мне приходится как архитектору, видящему в архитектуре смыслы, не сводимые к так называемым архитектурным формам, то есть разного рода геометрическим или пластическим фигурам, но и особую значимость материала, из которого они сделаны, — в частности, камня. Есть, конечно, архитектура деревянная, кирпичная, штукатурная, бетонная и стеклянная, но в качестве архетипической мы помним и любим, прежде всего, каменную архитектуру. Эта архитектура через Грецию и Рим добралась до северных стран Европы и оказалась удивительным образом воплощена в Санкт-Петербурге, городе, в котором я вырос, учился и стал архитектором.

Но еще до того, как я поступил на архитектурный факультет, я занимался академической греблей и в последние годы школы имел счастье объездить все русла невской дельты и постоянно видеть гранитные набережные, смачиваемые невской водой, а то и питерским дождем.

Видимо, эти впечатления впоследствии слились в моем сознании с мокрым асфальтом питерских мостовых и стенами домов. Так что камень предстает в моем воображении, как правило, мокрым. И чем-то он принципиально отличается от сухого. Ниже я попробую эту разницу описать.

Но с самого начала я выскажу предположение, которое мне позволит это сделать более или менее прямо. А именно, что мокрый камень наводит на мысль о том, что ассоциируемая со всяким камнем идея памяти в случае мокрого камня оказывается не только не «подмоченной», но даже усиливается, хотя и парадоксальным образом.

Пользуясь случаем выступления на Круглом столе, посвященном символам культуры, я не могу не напомнить, что и вся культура трактуется в современной антропологии по Платону — как память, или припоминание.

Культура есть память, а архитектура настолько срослась в нашем воображении с памятью, что и архитектурные сооружения называют,

как правило, «памятниками». Однако в XXI в. применить такое слово к новым зданиям язык не поворачивается и получается, что если его и сохранить, то получится, что архитектура стала памятником самой себе, так как фактически — умерла.

Новые здания, построенные с помощью новых искусственных материалов и геометрических форм, — это уже не памятники, и они не воплощают памяти в своей субстанции и промышленной технологии изготовления панелей, витринных окон и тому подобного.

Да и мокрыми то они уже теперь не кажутся. Стекло не мокнет, хотя само по себе стекло все же остается жидкостью, отчего, возможно, и не мокнет.

Но в таком случае возникает вопрос, отчего же вода не ослабляет, а усиливает меморативный момент в восприятии камня? Ведь камень считается хранителем памяти, так как он с большим трудом поддается изменениям, он что-то держит в своей структуре («помнит»), не выпускает. А вода — прозрачная жидкость, она вечно обновляется и, казалось бы, всегда обладает девственной чистотой, уже не способной что-либо помнить.

Такое впечатление, однако, поверхностно. Физика утверждает, что вода обладает вязкостью и эта вязкость хранит следы событий. Не случайно круги по воде от брошенного камня «помнят» это падение и распространяют сообщение о нем вширь. Козьма Прутков, вслед за Гегелем, советовал глядеть на круги, образуемые заброшенным в воду камнем.

Теперь нейрофизиологи пишут, что именно вода оказывается носителем всякой памяти на уровне клеток и молекул ДНК и что всё, что мы помним, мы помним благодаря жидким кристаллам воды. Правда эти кристаллы не образуют ничего подобного фотоснимку или фильму. Скорее, они формируют алгоритмы воспроизведения картин в сознании.

Но мокрый камень — не живой организм, и вода в нем являет собой тонкую пленку, которая делает камень блестящим и способным отражать свет.

Мокрый камень отчасти напоминает слезящийся глаз и память, которая, быть может, и вызывает эти слезы.

Но капля камень не только точит, она же его и мочит. Так не смывает ли мокрая пленка память с камня? Нет, не смывает, так как не проникает вглубь каменной массы, а память то скрыта именно там, в глубине. Парадоксальная двойственность воды на поверхности камня вызывает в нас недоумение и сомнение в том, что память тут — главная.

Память культуры сосредоточена в символах. Но символы, как правило, фигуры, а водный поток стал символом забвения — Летой.

Но камни и вода входят в антропологический ландшафт и в культуру как фон этой культуры и сами по себе стягивают смысл своего

бытия к Природе. Что же делает в здании этот полированный гранит цоколя, помнит ли он сам что-нибудь или служит для памятника только источником припоминаний?

Здесь перед нами обнаруживается докультурный горизонт памяти, тесно связанный с воспоминанием сингулярного события — создания мира и, обращаясь к тексту Священного Писания как одному из мифологических свидетельств этой памяти, мы попадаем в непростую ситуацию.

Сначала Господь создал Небо и Землю. Казалось бы, что камень изначально принадлежит Земле, но оказывается, что именно небу, ибо небо выступает как принципиальная твердь и основа всего покоящегося и вечного в мире.

Земля же выступает поначалу как темная масса вод и потребовалось еще вмешательство Творца, чтобы отделить воду от суши. С этого момента суша Земли и твердь неба оказались в сложной эквивалентности по отношению к влажной и подвижной стихии вод.

Всемирный потоп стер память первых веков Земли, и лишь каменная твердь горы стала пристанищем прошлого и памяти о нем.

Мы возвращаемся к тому, на фоне чего этот символический момент и остается в нашем сознании и памяти — к небу. Ибо только небо остается твердью, придающей символам их трансцендентный, неизменный смысл. Символ по природе своей оказывается памятью трансцендентного и неизменного Бытия.

2. Небо

Теперь, возвращаясь в детские воспоминания о лодочных прогулках по Неве и ее руслам, становится видно, что над этой массой вод, обрамленных камнем, оставался огромный и неподвижный купол неба, и самый камень набережных оказывался двойной рамой — с одной стороны, он обрамлял и ограничивал водную поверхность, а с другой вместе с вырастающим над ним рядом каменных зданий, обрамлял небосвод.

Мокрый камень обладает оптическими свойствами — он в большей степени способен к отражению света, то есть всё того же неба, и потому полированные цоколи зданий кажутся воплощением библейской тверди как основания всего, что есть в мире — это надежное основание.

Но поскольку этот камень все-таки отражает небо, а если стоит особняком, то его силуэт рисуется как некая фигура или пятно на фоне неба, то и связь с небом у камня получается неоднозначная. Материя самого камня сильно действует на восприятие, хотя она не связана с его внешним контуром и с объемно пластической формой. И это приводит к пониманию того, что сама субстанция камня — его зернистая

твердь, оказывается своего рода внутренним фоном для его же фигуры, но она не ограничивает этот контур извне, как это делает небо, а поддерживает его изнутри. Тем самым субстанциальная твердь светлого неба и кристаллическая твердь каменной массы оказываются в симметричном смысловом положении по отношению к поверхности камня.

Эта симметрия в случае с каменным массивом остается по сей день уникальным вариантом оппозиции внешнего и внутреннего, поскольку в нем различие преодолевается подобием и это подобие строится на общей смысловой основе — непроницаемости. Небо, как твердь, не только светит и не только служит опорой мира. Оно для человека непроницаемо и эта непроницаемость неба — оказывается подобной непроницаемости субстанциальной массы камня.

Аналогия только подтверждается в попытках такого проникновения. Но ни подъем в гору не делает небо более доступным, ни сверление камня не открывает взору его глубинное содержание. Оно остается само себе равной непроницаемостью, скрывающей эту массивность.

Само пространство, умозрительно предполагаемое в толще каменного массива, не становится тем пространством, в которое можно попасть, войти, обжиться. И таково же небо, мы всегда под ним и никогда — даже на вершине Эвереста — не в нем.

Если камень в таком случае становится символом тверди, причастным к небу, то спрашивается, есть ли у символа фон или фон относится только к фигуре, в которой представлен символ, а у самого символа в его собственной онтологии фона нет. В этом отношении символ подобен слову или идее. Пусть идея находится на небе или в вышине мира, она не нуждается в фоне. Она, скорее, источник света, а фоном для нее оказывается темнота. Символы Платона — скорее звезды на ночном небе, отчего они испускают свет. Но раз они отбрасывают тени, возникает вопрос — не тени ли это самих идей в лучах внешнего света? И тогда вещи оказываются причастными к самим идеям как феноменам несветящимся и непрозрачным.

Метафора невидимой в небе идеи и вещи как отбрасываемой ею тени оказывается слишком узкой для удержания всех субстанциальных смыслов мира. Вещь, если понимать ее как тень, не субстанциальна. Она есть лишь отсутствие света, а субстанциален сам свет. Но сам свет — есть универсальная полнота смыслов, в то время как тень, обладая внешним контуром, оказывается конкретизацией только частного смысла той или иной идеи.

Здесь платонизм попадает в то же двусмысленное положение, в котором в библейском генезисе мира оказалась твердь, земля и свет. Небо дано до света и потому может считаться темным. После появления

света Творец отделяет свет от тьмы и светлое небо становится днем, а темное — ночью. Это разделение и неба, и мира, на свет и тьму, тем не менее, не влечет за собой субстанциальных метаморфоз.

Не оговаривая субстанциальных последствий этих метаморфоз творения, Писание сохраняет способ понимания и переживания света и тверди, дня и ночи, в полноте их естественных свойств. Природа вещей оказывается сопровождающей их появление в мире и не может ни игнорироваться, ни противопоставляться новым онтологическим константам мира.

3. Субстанция

Это позволяет нам предположить, что субстанциальность камня и неба оказываются принадлежащими Природе как тому, что, будучи создано Творцом, обладало какими-то своими собственными свойствами, к функциональной форме стихий мира не сводимыми. Иными словами, само творение, будучи таинством большого масштаба, постоянно сопровождается тайнами в деталях, в частности, таинственностью наследуемых стихиями природных свойств.

В таком случае массивность камня принадлежит той природе тверди, которая, будучи создана, затем как бы растворилась в свете — то есть в оптических свойствах мира, не утратив своих невидимых, дооптических субстанциальных свойств.

Если от библейского генозиса перейти к миру Платона, то тут мы прямо сталкиваемся с памятью, которая, видимо, и обладает субстанциальностью смысла или, во всяком случае, выражает эту субстанциальность.

Память как субстанция идей оказывается в известном родстве с природою, как в целом, так и в частных вещах. Свойство камня нести в глубине своей субстанции память о предках, силах, существах, духах мира в таком случае первична этим частным видам памяти и демонстрирует саму природу как память субстанциальности мира.

Иными словами, субстанциальность мира сама по себе предшествует его творению. Господь распоряжается формами и стихиями мира, удерживая их природу, но не созидая эту природу как некое субстанциальное начало. Он в таком отношении сам выступает как память этой природы, выявленную в ее архетипическом построении. В ее тотальной ориентации на земную жизнь, (а в последствии, — на человека, тут причина и следствие могут располагаться во времени в противоположном порядке).

Здесь онтологическая субстанциальность символа оказывается способом удержания смысловой природы в рамках символических форм.

Остается только сказать, что это удержание можно понять как инертность природных сил, дремлющих в вещах до той поры, пока

событие или поступок не выявят их и не обнаружат, то есть не выведут из потаенной сокровенной внутреннейности на свет.

Категория субстанции в отличие от многих других обладает своего рода природной неопределенностью. Она не поддается жесткой нормативной схематизации и потому выпадает из логики установления соответствий, которые требуются технической и символической нормировкой. Постепенно категория субстанции теряет свое тождество с материалом и веществом и становится независимой от них более общей категорией, захватывающей в свою орбиту антропологические особенности переживания мира.

При этом она сохраняет известный натурализм, так как находится в состоянии изменчивости и трансформаций, в частности, связанных с изменением ее агрегатного состояния, в том числе и переходы от твердого кристаллического состояния в жидкое и газообразное. Динамические процессы в субстанции, ассоциированные с представлением о плавлении, сгущении, кристаллизации и т. п. не позволяют применять к субстанции единые метрические и логические нормы.

Одним из следствий такой метаморфической природы субстанции оказывается специфическое свойство субстанциальной памяти, которая способна сохранять в своих твердых агрегатных состояниях структуры и процессы жидких и газообразных процессов. Камень не составляет исключения — до тех пор, пока вследствие выветривания он не превратится в песок, он способен в своей фактуре и цветах рождать ассоциации с некогда переживавшимися камнем состояниями расплавленного вещества.

Сохраняемые при этом микроструктурные свойства субстанции позволяют применять к ней в качестве категории, устанавливающей субстанциальные соответствия, метафорически толкуемую категорию резонанса. Такое использование категории резонанса не имеет технической определенности, с которой резонанс понимается в физике волновых процессов.

Если связь между фигуративными структурами обеспечивается через распознавание фигур и предметных структур, то субстанциальные массы могут взаимодействовать через феномены, аналогичные феномену резонанса. Под резонансом обычно понимают эффект возбуждения колебаний тел, имеющих общую частоту собственных колебаний.

Но частота колебаний есть технический термин, обозначающий четкую измерительную процедуру определения и сравнения частот.

Феномен резонанса возникает при совпадении собственных частот колебаний системы и частотами колебаний, поступающих извне.

К субстанции как широкой онтологической категории метафорическое понятие резонанса применяется весьма редко, поэтому нельзя не отметить того внимания, с которым отнесся к ней, в свое время, П. А. Флоренский в своей книге «У водоразделов мысли».

Принципиально иначе рассматривается резонанс в философии символа.

4. П. Флоренский о субстанциальном резонансе

Павел Флоренский рассматривал феномен резонанса как универсальный закон синергии, лежащий и в основании символики. Вот что он пишет в книге «У водоразделов мысли»:

Когда средневековые мыслители говорят, что всякое бытие имеет свою энергию и что только у небытия нет ее, эта онтологическая аксиома вполне одобрится обычным смыслом: ведь это значит, что все подлинно существующее имеет в себе жизнь и проявляет эту жизнь, — свидетельствует о своем существовании — проявлением своей жизни, и притом свидетельствует не другим только, но и себе самому. Это проявление жизни и есть **энергия существа**.

Но если так, то тогда бытия могут, оставаясь по сущности своей неслиянными, не сводимыми друг на друга, не растворимыми друг в друге, — могут быть и подлинно объединены между собою своими энергиями: тогда это объединение может быть мыслимо не как приложение деятельности к деятельности, не как механический толчок одним бытием другого, а в виде взаимопрорастания энергий, со-действия их, *Συέργεια*, в котором нет уже взрозы ни той, ни другой энергии, а есть нечто **новое**. Взаимоотношение бытий мыслится тогда не механически, а органически, или, еще глубже, онтологически: это познавательный брак, от которого рождается третье, ребенок, и ребенок этот, причастный бытию и материнскому и отцовскому, есть, однако, большее, нежели сколько имели бытийственной энергии самораскрытия оба родителя — в сумме. Познание есть этот ребенок, плод общения познающего духа и познаваемого мира; соединяя дух и мир в подлинном, не кажущемся единстве, этот плод, однако, не ведет к поглощению ни одного, ни обоих вместе родителей, и они, объединенные и взаимно обогащенные, все же продолжают свое существование как центры бытия.

Таким образом, **связь** бытий, их взаимоотношение и взаимооткровение, сама есть нечто реальное и, не отрываясь от центров, ею связуемых, она все же не сводится к ним. Она есть синэнергия, со-деятельность бытий, и непременно раскрывает собою бытие — и то и другое. Она не стоит в тождественном равенстве ни с одним из бытий, будучи **новым** в отношении каждого из них; но она **есть** каждая из них, поскольку соответственное бытие ею открывается, а вне и помимо своей энергии, притом энергии усвоенной, бытие остается не открытым, не-явленным и, следовательно, непознанным. Усвоена же некоторая энергия бытия может быть лишь энергией бытия усваивающего. Если энергетическому потоку нет среды усваивающей в виде встречного потока, то это значит, воспринимающее бытие не проявляет себя как воспринимающее, не проявляет себя деятельностью восприятия. Тогда оно — ничто, в отношении бытия воспринимаемого; тогда его все равно что нет; тогда энергетический поток идет сквозь него и мимо него, его не задевая, его не замечая, и сам им не воспринятый и не замеченный.

Так, электромагнитные волны минуют не настроенный на них проводящий контур, и электромагнитного взаимодействия связи с некоторой другой колеблющейся цепью не осуществляется; чтобы связь установилась, контур должен проявить деятельность отклика и поглощения падающей энергии. И тогда эта деятельность уже не будет только **его** деятельностью, потому что колебаний резонанса не отделить от колебаний, возбуждающих резонанс:

резонанс есть уже не деятельность той или другой цепи, а со-деятельность цепей. В резонаторе колеблется не **его** только энергия, и не энергия только вибратора, а **синергия** того и другого, и наличием этой последней две цепи, хотя и разделенные пространственно, делаются **одною**. Вибратор открывается бытию резонатора чрез резонансовые колебания, и, усматривая наличие последних, мы вправе видеть сквозь нее реальность самого вибратора. Да и не «вправе» только, а **вынуждаемся**, и, в порядке электромагнитного существования, мы и не знаем, и не можем знать бытия вибратора иначе, как посредством осуществленной резонансом связи между ними. И поэтому мы вправе и мы обязаны, поскольку наше восприятие ограничено было бы электромагнитными волнами определенной длины, оценивать явления резонанса в нашем воспринимающем аппарате как самое вибрирующую цепь, и, имея дело с резонансом, **говорить** не о нем, поскольку он есть лишь средство, а о цепи, которая есть истинный предмет и цель электромагнитного познания. Таким образом, резонанс есть синергия, несущая с собою бытия, его порождающие. Он — больше себя самого и, будучи резонансом, есть вместе с тем его причина, причиняющая ему бытие. А поскольку более ценным и более важным мы признаем именно последнее, постольку на первое место правильнее поставить именно бытие, открываемое своей энергией, а на второе — энергию открывающую, но и свою ценность, и свое существование получающую от первого. Так подходим мы вплотную к понятию символа

[Флоренский 1990: 284–287].

Исходя из этого, можно предположить, что резонанс есть общее свойство связи двух или более различных явлений, варианты которой охватывают связь знаковую или символическую.

Мне представляется важным различать характер связи между субстанциональными массами в категории пятна как резонанс *par excellence*, в то время как символическое подобие как связь фигуративно-предметных структур, выявляемую на фоне субстанций, особым вниманием и интересом.

5. Субстанциональный резонанс

Различение фигуры и фона (пятна) предполагает разные механизмы их хранения в памяти и вызывания из памяти в живое переживание.

Единственное, что можно сейчас сказать с большой определенностью, это то, что в сознании и в памяти человека образы предметов и фонов находятся не в виде фотографий или статичных структур, а, скорее всего, построены на динамических процессах восстановления. В деталях эти механизмы остаются предметом исследования в нейрофизиологии, генетике и молекулярной биологии.

Я хотел бы привести в качестве примера такого рода памяти припоминание стихотворений, хотя не ясно, может ли оно имеет универсальный смысл. Тем не менее, оно само по себе крайне интересно.

Припоминание стиха строится парадоксально. Сначала припоминается первая строчка или ее первые слова, а затем начинается про-

цесс припоминания, когда каждая следующая строчка вытягивается из памяти друг за другом в процессе, напоминающим так называемый разваливающийся ряд домино.

Но этот процесс парадоксально совпадает и с процессом сочинения стихов. Как правило, сочинение стихотворения охвачено единым импровизационным движением мысли и чувства, начиная с первой строчки, за которой складывается следующая и так далее до конца, хотя длина такого рода стихотворения обычно не превышает несколько десятков строк.

Этот опыт позволяет если не понять, то хотя бы представить себе, каким образом становление совпадает с восстановлением. Это значит, что мы, сочиняя что-то с помощью интуиции, имеем реальные основания в памяти, опираемся на опыт припоминания, как особый вид меморативного опыта. В этом сходство с платоновской идеей анамнеза, то есть интерпретации знания как припоминания.

Эта идея может быть в некотором смысле перенесена на другие случаи априорного знания, в том числе и кантовскую идею априорных или врожденных категорий сознания. Кант рассматривал восприятие мира как преобразование чувственного импульса от «вещи в себе» в представление, через применение к этому восприятию априорных категорий — в частности, пространства и времени.

Существование в сознании таких априорных категорий может рассматриваться и как форма памяти. Тем более, если исходить из того, что всякое воспоминание есть процесс восстановления, априорные категории могут рассматриваться как инструменты построения опытного знания на основании способности различения тех или иных чувственных сигналов, а эти способности и суть способности памяти.

Если расширить идею априорных категорий чувственности Канта, мы приблизимся к идеям феноменологии Гуссерля. Ведь феномен распознается Гуссерлем с помощью особой процедуры вынесения за скобки всякого заранее имеющегося знания о предмете, предмет очищается от знаний и тем самым выявляется некая до-знаниевая форма чувственности, но уже в виде феномена, при этом, скорее, некоторой фигуры или даже предмета, нежели пятна или фона.

Иными словами, и в рамках феноменологии, развивавшейся одновременно с гештальт-психологией, сформулировавшей различие фигуры и фона, предпочтение оказывается фигуре и предмету, хотя и при условии очищения их от вербально-понятийной конкретности. Возможно, что способ запечатления в памяти фоновых и предметных феноменов — принципиально различный. И если сегодня фоновая память ослаблена, а предметно-фигуративная, наоборот, обострена, то у

этого есть разумная причина. Предметы и фигуры сделались за последние тысячелетия основой технической практики, а фоны оставались за пределами символического осмысления. Но в последнее время намечается и иная тенденция, прежде всего, она вырастает из осознания односторонности компьютеризации, которая обладает невиданными возможностями хранения предметной памяти, но не ориентирована на фоновую субстанциальную память.

Хотя контекст, может быть, и играет в таком случае роль фона.

Фоновая память остается по преимуществу прерогативой собственно человеческого мышления. Она лежит в области той антропологической сферы смыслов, на которой строились в начале XX в. экзистенциализм и феноменология.

Другая сила, расширяющая потенции фоновой и субстанциальной памяти, лежит в холистическом и экологическом мировоззрении. Именно экологическая этика вызывает к жизни и экологическую эстетику, в которой предметно расчлененный мир постепенно уступает место миру целостному и в какой-то мере неопределенному и динамичному.

Соответственно, и механизмы памяти, ориентированные на фоновые и субстанциальные феномены, становятся всё более актуальными.

Именно в свете такого рода представлений мокрый камень обнаруживает свои особые свойства как поверхностное проявление субстанциальной природы массива и заставляет присмотреться к свойствам камня и воды, которые никогда не были секретом, но никогда не понимались в своих экзистенциальных глубинах.

Речь идет, стало быть, о возвращении к смыслам, то есть о своего рода припоминании и памяти.

Самый символ памяти — камень и самый субстрат памяти — вода в этом мокром камне оказывается напоминанием. О чем же?

6. Жизнь

Практически, о жизни. Память не только продукт жизни, но и ее условие. Для того, чтобы органические клетки начали активно обмениваться со средой, они нуждаются в каких то алгоритмах этого обмена, выходящих за рамки простых физико-химических законов.

Эта память строится на механизмах, не отличающихся от прочих механизмов памяти как свойства нейрофизиологии мозга, но она отличается от тех видов памяти, которые сделались распространены в мире вербальной культуры. Эта субстанциальная память не связана со сходством фигур и предметов или их восстановлением. Скорее, она связана с какими-то параметрами сред или массивов.

Речь идет о памяти таких свойств массивов и сред, которые не могут быть выражены в виде фигур, чисел, жестко определенных параметров. Скорее, здесь действуют соответствия в общей системной и структурной организации массивов и пятен, на сходстве их микроструктур. Но эти микроструктуры не даны в виде статических постоянных, они находятся в постоянном движении, как дым или вода.

7. Техника и интуиция памяти

*Быть может, прежде губ уже родился шепот,
И в бездревесности кружились листья,
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты.*

О. Мандельштам

Тем самым мы получаем некоторую перспективу различения разного рода технических и мнемонических способов припоминания и актуализации культурной и общечеловеческой памяти, в частности, — разновидности герменевтики, в том числе и иконологии, и мышлением, построенном на интуиции. Интуитивное постижение происходит в виде неожиданного появления целостной формы или композиции, не следующей каким-то правилам из заранее определенных частей. В интуитивном озарении часто целое является сознанию как нечто новое и содержит в себе новый набор компонентов.

Мокрый камень что-то помнит и знает, как помнит и знает вода, стекающая с него на землю, которая тоже многое помнит и знает под небом, которое молчит.

Небо, земля и сам камень образуют некую двойную систему фигур и фонов Бытия.

Человек не в силах расслышать артикулированный смысл этих следов памяти, но не в силах он и окончательно отвлечься от них.

В интуиции ученых и поэтов эта память продолжает резонировать с каким-то опытом ненадежного существования, порождая и страхи, и новые надежды.

Как удастся человеку расслышать эти неартикулированные послания? Да и кто их посылает ему?

Факт состоит в том, что расслышав эти невнятные резонансы, человек оказывается способен превращать их в схемы, строчки, рифмы, мелодии, ритмы и делать застывшими символами культуры и жизни. Резонансы и конструкции, проходя через сознание, душу или ум человека, обретают способность к субстанциальным метаморфозам и превращаются в твердые фрагменты опыта и знаки памяти.

Память, таким образом, сливается с жизнью и оказывается алгоритмической основой ее продолжения.

Но в этой субстанциальной диалектике ясно читается дуализм идеальной фигуративности и фоновой субстанциальности. Оба начала в известной мере связаны с нормативностью и масштабами. Масштабы колебательных контуров заставляют расслышать далекие подобия ритмов, а нормативность фигуративных конструкций, разглядеть за ними неопределенность фоновых феноменов неба и атмосферических настроений, в частности, космическую ширь и океаническую глубину.

Платоновский идеализм, артикулируя идеи, оставляет их происхождение в сфере никак не артикулируемой стихии припоминания, которое, возможно, по своей изначальной природе принадлежит как раз резонансам.

Стихотворение Пушкина, посвященное царскосельской статуе «Молочницы», было написано за сто пятьдесят с лишним лет до запуска первого искусственного спутника Земли. Сегодня космонавт А. Леонов пишет о Земле с чувством, напоминающем сентиментальную озабоченность поэта разбитой урной, с той только разницей, что идея вечности, на которой построено созерцание поэта, заимствованное им косвенно у Платона, оказалась «подмоченной» и на Земле уже ничто не вечно. Из космоса эта ненадежность вечности жизни стала видна с небывалой ранее очевидностью.

БИБЛИОГРАФИЯ

Флоренский 1990 — П. Флоренский. У водоразделов мысли. Москва, 1990.

Л. О. ЗАЙОНЦ (Москва), Е. А. ПОГОСЯН (Эдмонтон)

Преображение камня. Абрамцевский проект В. Д. Поленова и В. М. Васнецова*

У Абрамцева — «две истории: одна внешняя, многим или большинству известная, другая внутренняя, может быть, тоже известная, но далеко не всем, избилующая фактами <...> удельный вес которых в истории развития нашей культуры все еще не вполне выяснен <...>» [Лобанов 1928: 5]. Сюжет, о котором пойдет речь, принадлежит именно этой «внутренней истории» и восходит к мамонтовской эпохе Абрамцева¹, когда с легкой руки ее нового хозяина усадьба превратилась в коллективную творческую мастерскую и «лучшую в мире дачу» (Репин), куда на протяжении многих лет съезжались друзья и единомышленники семьи Мамонтовых: А. В. Прахов, И. Е. Репин, В. А. Серов, В. Д. Поленов и Е. Д. Поленова, братья В. М. и А. М. Васнецовы, М. М. Антокольский, М. В. Нестеров, И. Е. Левитан, М. А. Врубель, К. А. Коровин и др. Мамонтовские дачники вошли в историю русского искусства под именем «абрамцевского кружка» — профессионального содружества, стоявшего у истоков русского модерна.

Первой коллективной акцией кружковцев стало возведение в усадьбе небольшой церкви, посвященной Спасу Нерукотворному, проект которой разработали Василий Поленов и Виктор Васнецов. Строительство началось в мае 1881 г., «подъем энергии и художественного творчества, — вспоминал Васнецов, — был необыкновенный: работали без усталы <...> Казалось опять забил ключом художественный порыв творчества Средних веков и века Возрождения» [Васнецов 1950: 66]. Ассоциация была неслучайной: церковь решено было строить в духе русского средневековья, для чего тем же летом «под руководством Поленова предприняли экскурсию в Ростов и Ярославль» для осмотра памятников древнерусского зодчества, которые, по выражению жены художника, «в то время были еще в полном забросе» [Поленова 2013: 26]. Вечерами Елизавета Григорьевна Мамонто-

* Статья написана при поддержке гранта РФФИ № 14-18-02194 «Живой камень. От минералогии к мифопоэтике» в Институте мировой культуры МГУ им. М. В. Ломоносова.

¹ Абрамцево, бывшую усадьбу С. Т. Аксакова, С. И. Мамонтов приобрел в 1870 г.

ва «вслух читала выдержки из исторических книг, освещавших эпоху, из которых черпали вдохновение для архитектурных набросков. Много спорили, обсуждали и изучали прошлое русской жизни» [Поленова 2013: 26]. Все понимали, что создается что-то новое, «живое» (Васнецов). Церковь была закончена летом 1882 г. и освящена в августе в Спасов день (илл. 1).



Иллюстрация 1. В. М. Васнецов. Церковь Спаса Нерукотворного. После 1908

Храм Спаса Нерукотворного — безусловный культурный феномен. Он собран, как объемная мозаика, из нескольких десятков уникальных авторских работ и сложен как симфония². Каждый его элемент несет на себе печать индивидуальности и тянет за собой свой собственный внутренний сюжет. Здесь, чтобы оценить замысел, мало слышать целое, поскольку различим голос каждого. И каждый голос дает свой ключ к пониманию целого.

Вход в церковь предваряет камень — темная каменная плита с ярко выраженным рельефом в виде волновой ряби. Судя по сохранившимся рисункам и фотодокументам, она была положена на месте паперти сразу по завершении строительства. Выбор столь говорящего рельефа для камня, вводящего в храм, позволяет предположить, что перед нами если не часть за-

² По эскизам В. Д. Поленова в церкви выполнены иконостас, киоты, подсвечники, за престольный крест, паникадило, свадебные венцы, хоругви и другая церковная утварь. Им же написан образ Спаса Нерукотворного над входом. Образы для иконостаса писали И. Е. Репин (Спас Нерукотворный), В. М. Васнецов (Сергий Радонежский и Богоматерь), В. Д. Поленов (Благовещение) Н. В. Неврев (Николай Чудотворец) и другие абрамцевские художники. М. М. Антокольский высек каменный барельеф «Головы Иоанна Крестителя». Васнецов расписал клиросы изображениями цветов и бабочек. По его же эскизу выложен декоративный мозаичный пол с цветочным орнаментом.

мысла, то, во всяком случае, его реплика. И тогда камень срабатывает как ключ, открывая сразу несколько сюжетов, из которых выделяются два, связанные с творчеством В. Д. Поленова и В. М. Васнецова. Независимо друг от друга, но в одно и то же время (параллельно строительству церкви) Поленов и Васнецов обращаются к теме камня. У каждого из них свой камень, и «диалог», который они с ним ведут, постепенно открывает в нем тот символический ресурс, который художникам оказывается необходим. Камень как элемент ландшафта отходит для них на второй план, оба художника в этот период пытаются увидеть в нем нечто большее — образ, метафору, знак.

Два «каменных» сюжета, в которых нам предстоит разобраться, неразрывно связаны с общим для Поленова и Васнецова проектом абрамцевской церкви: первый сюжет — сакральный, второй — мирской, один проходит маршрутами Священной истории, другой — выпускает в мир Абрамцева.

ВИКТОР ДМИТРИЕВИЧ ПОЛЕНОВ

Е. А. Погосян

Виктор Дмитриевич Поленов принимал активное участие в создании абрамцевского храма с того момента, как впервые о нем зашел разговор.

Еще весной 1880 г. Поленов набросал эскиз часовни для Абрамцева (илл. 2). Через год на Пасху (в воскресенье, 26 апреля 1881 г.) Савва Мамонтов записал в «Летописи сельца Абрамцево»³:



Иллюстрация 2. В. Д. Поленов. Усадебная часовня в Абрамцево. 1880
[Пастон 2003: 73]

³ Летопись является частью коллекции рукописей Государственного историко-художественного и литературного музея-заповедника «Абрамцево»; опубликована в отрывках [Пастон 2003].

Много толков о постройке часовни в Абрамцеве <...> Я, многогрешный <...> осмелился вступить в пререkanie с Вас. Дм. Поленовым, заявившим всему обществу à bout portant о своем намерении ехать за впечатлениями в Палестину, <...> а я, необразованный ретроград, находил, что это вовсе не нужно [Пастон 2003: 80].

В записи Мамонтова чувствуется определенное напряжение, присутствует скрытое противопоставление своей абрамцевской церкви и чужих «палестин». Это понятно. С 1877 г., то есть со времени переезда в Москву, Поленов работал над замыслом большой картины из русской истории и написал серию кремлевских этюдов, к которым в Абрамцеве относились с одобрением. Его «Московский дворик» (1878) и «Бабушкин сад» (1878) были встречены и критиками, и зрителями крайне положительно. Увлечение художника Москвой вполне соответствовало интересу абрамцевского кружка к родной старине.

В этом же духе весной 1881 г. Поленовым был сделан и первый проект церкви для Абрамцева (илл. 3): по свидетельству Натальи Васильевны Поленовой, жены художника, он взял «за образец церковь Спаса Нередицкого Новгородской губ[ернии]» [Пастон 2003: 82]. Поездка же в Святую землю ни к интересам кружка, ни к складывающемуся новому «амплуа» Поленова, ни, наконец, к проекту храма отношения как будто не имела.



Иллюстрация 3. В. Д. Поленов. Церковь в Абрамцеве. Проект. 1881
[Пастон 2003: 83]

Для самого Поленова путешествие было связано, прежде всего, с замыслом большого полотна «Кто из вас без греха» («Христос и грешница»)⁴. Поленов ехал в компании с Адрианом Викторовичем Праховым. Прахов был автором труда об архитектуре Египта, в это путешествие его вели профессиональные интересы. Вторым спутником был ученик Прахова Семен Семенович Абалемек-Лазарев — миллионер-горнопромышленник, который увлекался восточными языками и археологией. В Святой земле они пробыли с 25 января по 16 марта 1882 г.

Летом 1882 г. Поленов снова в Абрамцеве. Здесь он активно включился в работы по завершению церкви: закончил начатые еще до путешествия и набросал новые эскизы для иконостаса и предметов церковной утвари, написал царские врата и Спаса Нерукотворного. По словам Н. В. Поленовой, он «руководил всем делом». Члены кружка отмечали, однако, что путешествие серьезно повлияло на то, что делает Поленов в Абрамцеве [Пастон 2003: 92].

Во время путешествия в Святую землю Поленов написал сотни эскизов, точной цифры исследователи не называют, не все эскизы известны и собраны, они были популярны и раскупались. Эскизы послужили основой для семи десятков полотен художника, посвященных жизни Христа⁵, и подписанных, как правило, цитатами из евангелия. Часть привезенных из путешествия эскизов была показана на выставке Товарищества передвижников в 1885 г. Все они были тогда же куплены П. М. Третьяковым⁶. В этой серии Поленова много повторных этюдов. Повторял он, иногда многократно, и наиболее важные для него полотна из жизни Иисуса, в которых многие из привезенных этюдов использованы. В этих вариантах можно видеть «эволюцию объекта» — процесс концептуализации, осмысления каждого из выбранных живописных сюжетов, привязанных к определенному месту и определенному эпизоду библейской истории. Остановимся на двух из них: в первом случае

⁴ Картина впервые была выставлена в 1887 г. Забегая вперед, отметим особое значение, которое Поленов придавал названию своих картин. Так, в одном из писем он с горечью отмечает: «Картина эта была названа мною “Кто из вас без греха”. В этом был ее смысл. Но цензура не позволила поставить эти слова в каталоге, разрешили “Христос и грешница”» [Пастон 2011: 61].

⁵ Характеристику этого цикла, историю его сложения, а также свод материалов, демонстрирующих неоднозначное отношение к нему современников, дает Э. В. Пастон в работе «Василий Поленов: “Я несказанно люблю евангельское повествование...”» [Пастон 2011: 56–69]. Религиозным взглядам Поленова посвящена специальная статья М. В. Петровой «В “евангельском круге” Поленова. Цикл картин “из жизни Христа”». Эта содержательная по материалу работа имеет, к сожалению, оценочный характер, автор ее уверен в нечеткости и ошибочности позиции Поленова [Петрова 2002]. Вопрос о религиозных взглядах художника требует дальнейшего и самого пристального изучения, но в настоящей статье мы намеренно оставляем его в стороне, чтобы не уходить от главной здесь «каменной» темы.

⁶ См. печатный каталог: [Булгаков 1885: 31–32, №№ 125–203].

речь пойдет о городском иерусалимском сюжете, во втором — о пейзажном, связанным с Галилеей.

Первый из этих сюжетов представлен в трех эскизах Поленова, посвященных мечети Омара. Сохранился довольно большой корпус писем Поленова, написанных из путешествия, в которых заметен его особый интерес к архитектуре. Вот, например, характеристика константинопольской Софии из письма Поленова к Марии Николаевне Климентовой:

Я не помню более величественного и художественного впечатления от архитектуры. Ни Пантеон, ни храм святого Петра, ни Кельнский собор не могут сравниться с *свободным полетом мысли*, создавшим этот храм <...> замысел и удача вылившегося целого изумительны⁷ [Сахарова 1964: 293–294].

Рассказывая же о пирамидах Газы, художник пишет матери Марии Александровне Поленовой:

Первое впечатление от пирамид как от чего-то тупого. Стоило тратить столько человеческих сил для таких непроизводительных груд камня. Но чем больше всматриваешься, тем более удивляешься *смелости строителя* — строителю, избравшему такую *простейшую форму для своей мысли*. И они начинают все больше и больше вам нравиться [Сахарова 1964: 299]⁸.

Поленов видит в архитектурном памятнике, как видно из приведенных примеров, запечатленную мысль ее творца. В то же время, архитектура является формой, которая вмещает в себя исторические «воспоминания» места (города). Так, об отсутствии памятников, которые могли бы хранить такие воспоминания, Поленов с разочарованием пишет в письме из Александрии: «<...> большой оживленный город, со славным *историческим именем и хорошими воспоминаниями*; но, к сожалению, совершенно *без вещественных памятников этих воспоминаний*» [Сахарова 1964: 299]. Иным оказался для Поленова Иерусалим.

Впоследствии, уже в ходе работы над серией, посвященной жизни Иисуса, Поленов составил сочинение «Иисус из Галилеи (Свод четырех канонических Евангелий с некоторыми добавлениями из Деяний и Посланий Апостолов)»⁹. Каждый сегмент здесь состоит из заглавия и короткого

⁷ Здесь и далее курсив наш. — Е. П.

⁸ А. Лосева в работе «Впечатления В. Д. Поленова о Египте в контексте воспоминаний русских паломников и путешественников второй половины XIX века» дает интересный анализ константинопольских и египетских этюдов Поленова. Так, например, она указывает: «<...> криволинейный изгиб в сочетании с точкой зрения сверху в восприятии Поленова оказался свойственен пространству Константинополя. Зеркальным отражением пространственной композиции эскиза „На хорах храма Софии в Константинополе“ может служить эскиз „Константинополь. Золотой рог“, где изгиб экседры заменен на изгиб залива, а зеленоватые фусты колонн на верхушки кипарисов. Тем самым в пространстве природы и архитектуры города Поленовым увиден один „genius loci“» [Лосева 2012: 305].

⁹ Это сочинение опубликовала О. Д. Атрощенко в приложении к своей диссертации «Евангельская тема в творчестве В. Д. Поленова» [Атрощенко 2000: 308–373].

рассказа о событии. Заглавия соответствуют названию картин Поленова, посвященных жизни Иисуса, а короткий рассказ является своеобразным комментарием к написанным (и не написанным) полотнам. Сегмент, в который включено пророчество Иисуса о разорении Иерусалимского храма, Поленов назвал «Какие камни, какие здания»: «Когда выходили они из храма, говорит ему один из учеников: Учитель! Посмотри какие здания и как украшен храм дорогими камнями и вкладами¹⁰. Иисус сказал ему: видишь эти великие здания, не останется камня на камне, все будет разрушено» [Атрошенко 2000: 353]. В Святой земле Поленов, конечно же, искал те «вещественные памятники», в которых можно было бы разглядеть запечатленные в них события евангельской истории. Но Иерусалим, где Храм, то есть, та форма, в которой могли и должны были быть запечатлены воспоминания об Иисусе, был по пророчеству (и попушению) Всевышнего разрушен, о евангельских событиях напоминали только камни.

Следует отметить, что русский путешественник, отправлявшийся в Святую землю в 1880-х годах, хорошо представлял себе, *что* он там увидит и *что* он обязательно должен увидеть. К этому времени И. П. Сахаровым [Сахаров 1839] были напечатаны, а потом повторены в выборках в других изданиях, многочисленные описания путешествий в Святую землю. Рассказы русских паломников дают устойчивую картину каменной летописи Святой земли, но в первую очередь Иерусалима. Паломничество предстает в них как путь от камня к камню. Вот неполный список мемориальных камней, которые показывали во второй половине XIX в. в Святой земле: (1) 12 камней, взятых сынами Израиля на память прехождения через Иордан; (2) камень с окошка царя Давида, на который тот опирался локотком, когда сочинял Псалтырь; (3) камень искушения — на нем Спаситель сидел в пустыне, камень положения во гроб, камень с гроба Господня и камень, на котором сидел ангел у Гроба; (4) стопа Спасителя на горе Вознесения; стопа Богоматери; (5) камень Сионской горницы, принесенный ангелом с Синая по просьбе Богоматери.

Мечеть Омара, стоявшая на месте разрушенного Храма, была одним из обязательных для посещения мест в Иерусалиме. Приведем рассказ из записок о путешествии Ивана Павловича Ювачева¹¹:

¹⁰ Эти слова Поленов берет из евангелия от Марка (Мк. 13:1), но заменяет «камни», которые были у Марка, наряду со зданиями, украшением Иерусалима, на «дорогие камни» (драгоценные камни, вклады) из евангелия от Луки. То есть Поленов составляет рассказ о пророчестве так, чтобы в нем были четко противопоставлены «здания», которые украшают Иерусалим в момент пророчества, и «камни», которые останутся после разрушения.

¹¹ И. П. Ювачев, народоведец, прошедший одиночное заключение и каторгу, посетил Иерусалим несколько позднее Поленова, уже в начале XX в., но впечатления его во многом близки поленовским.

<...> меня особенно тянуло увидеть место храма Соломонова, в доподлинности которого не может быть никакого сомнения <...> Мечетью Омара я уже любовался издали. Собственно в ней красива верхняя часть и особенно — купол. Это не византийские полушария или наши старинные луковки на вытянутых шейках. В грандиозном куполе мечети поражаешься сколько гармонией, столько же красотой и благородством линий. <...> Конечно, самой дорогой святыней в ней была священная скала, на которой стоял жертвенник при Соломоновом храме. Потому и мечеть, эта великая святыня в глазах мусульман, обыкновенно зовется в Иерусалиме Куббет-эс-Сахра, т. е. «Купол скалы» [Ювачев 1904: 79, 81, 84].

Реакция Поленова очень близка. Поленов писал матери о мечети: «Как много интересного и красивого; но лучше всего это площадь Соломонова храма, теперь мечеть Омара. Я торжественнее ничего не видел, разве только Эски-Сарайский храм в Стамбуле» [Сахарова 1964: 304].

Однако при всей «доподлинности» мечети, посещение этого памятника русскими паломниками превращается, как хорошо видно из рассказа Ювачева, в неловкий для образованного наблюдателя фарс. Ювачев рассказывает, что русские паломники, «в особенности простые женщины», готовы кидаться здесь к каждому «святому» камню: «<...> забежит перед толпой женщин молодой турок и, указывая на первую попавшую колонну, скажет им: „Христос, Христос!“ Бабы целуют камень <...> покажет ближайшую стенку и скажет им с нескрываемой ехидной улыбкой: „Мария, Мария!“ — и сцена повторяется» [Ювачев 1904: 82]¹². Попытка объяснить, что «от древнего храма Соломонова не осталось камня на камне», а тот храм, «в котором впоследствии являлись Христос и Божия Матерь», был разрушен римским императором Титом, ни к чему не приводит. Поленову вряд ли удалось избежать подобного рода сцен, и, по всей вероятности, он был знаком с такими «фантомными» воспоминаниями мечети Омара.

Обратимся к эскизам. Один из них Поленов называет «Харам Эш-Шериф. Площадь, где находился древний иерусалимский храм» (илл. 4). Центральное место на этом эскизе занимает купол мечети, увенчанный полумесяцем. К мечети ведет широкая лестница, перед ней — аллея, по сторонам которой стоят высокие деревья с перекрученными от времени стволами. Лестницу венчает четырехпролетная арочная колоннада, за ней видно крыльцо с арочным же входом в саму мечеть. Перед зрителем, таким образом, открывается путь к мечети: по аллее и лестнице, под арку колоннады и

¹² Туркам вторят и православные «толкователи»: «<...> горбатенький монах <...> начал повествовать о святом месте горы Мориа, на которой мы находились. Его объяснение не шло дальше русских брошюрок для народа о святых местах <...> неприятно резало ухо его сказание <...> что на сем камне Авраам возложил Исаака для жертвоприношения, тогда как утром в Авраамиевском монастыре (близ храма Воскресения) тем же паломникам он указывал другое место, обозначенное на камне чёрным крестом, где также Авраам приносил в жертву своего сына» [Ювачев 1904: 84–86].



Иллюстрация 4. В. Д. Поленов. Харам Эш-Шериф. Площадь, где находился древний иерусалимский храм. 1882. ГТГ

на крыльцо. Эту тему подчеркивают две фигуры на лестнице, направляющиеся к мечети.

Взгляд зрителя, однако, «претыкается», останавливается в самом начале этого пути: в центре аллеи находится бассейн с каменной чашей фонтана в нем. Эта остановка в движении подчеркнута как тем, что фонтан не действует, вода в нем не бьет, так и тем, что путь к мечети дважды перечеркнут тенью от стоящих справа деревьев. Наконец, как бы в противовес двум фигуркам, поднимающимся по лестнице, в правой нижней части композиции и неподалеку от фонтана зритель видит еще одну неподвижно сидящую фигуру.

Наличие двух композиционных центров — купола и фонтана, а также двух тем — движения и неподвижности определяет композиционный нарратив эскиза. Его двусоставное название, которое соединяет мечеть («Харам Эш-Шериф») и давно разрушенный храм («Площадь, где находился древний иерусалимский храм»), дает зрителю возможный ключ к интерпретации каждой из составляющих нарратива. Обе части заглавия указывают на одно и то же *место* (мечеть находится на том месте, где был храм), подчеркивая, таким образом, не пространственное, а временное соотношение этих двух сооружений. Синтагматическая природа подписи дает возможность разделить временные пласты и увидеть их воплощенными одновременно в одном пространстве. С первым из двух сюжетов оказывается связана мечеть с ее обращенным вверх куполом, повторенным четырежды в арках ко-

лоннады и еще раз в арке крыльца. К этому смысловому ряду отнесена и тема пути. Центральным образом второго сюжета становится каменная чаша высохшего фонтана, напоминающая по форме обращенный вниз купол мечети, и тема остановки, неподвижности, ведущая зрителя к воспоминанию о давно разрушенном Иерусалимском храме.

Выскажем осторожное предположение. В 1881 г. была опубликована работа Алексея Николаевича Веселовского «Разыскания в области русского духовного стиха». Она выходила отдельными тетрадками, интересующий нас раздел «Алатырь в местных преданиях Палестины и легенды о Грале» был опубликован в июне 1881 г. Трудно представить себе, что ее не знал Прахов, через него мог знать о ней и Поленов. Главная идея Веселовского состоит в том, что оба, и западный святой Грааль, и бел-горюч камень Алатырь русского фольклора, ведут свое происхождение от камней Святой земли: «алатырь ничто иное, как алтарь, понятый как символическое выражение христианского таинства <...> изъ сходныхъ элементовъ развилось мистическое представление о Гралѣ, являющемся то *чашей* тайной вечера, то чудеснымъ *каменемъ*, снесеннымъ съ неба ангелами» [Веселовский 1881: 25]. Вполне возможно, что для Поленова каменная чаша фонтана перед мечетью оказалась связана с Граалем-Алатырем Веселовского. В этом случае становится понятно, почему она играет такую важную роль в эскизах, посвященных мечети: на них, как мы увидим, практически все элементы композиции переживут значительную трансформацию, но каменная чаша будет неизменно сохранять свое центральное положение.

Второй этюд, на котором изображена мечеть, был назван Поленовым «Мечеть Омара. Харам Эш-Шериф» (илл. 5). На этюде мы видим то же место, только написанное в другом ракурсе. Теперь купол мечети скрыт за кроной дерева, стоящего справа; скрыта и часть колоннады — видна только одна арка; и лишь чаша фонтана сохраняет свое центральное место. Зато в пространство этюда справа по диагонали входит темное пятно — кусок не покрытой каменной плиткой голой земли, где в беспорядке разместилось несколько крупных камней.

Наконец, на третьем эскизе «Харам Эш-Шериф — священное место» (илл. 6) сама мечеть уже почти не видна: ее очертания теряются на фоне небесной голубизны. Колоннада упрощена, детали ее каменного декора неразличимы. Земля же на первом плане получает зеленоватый оттенок и оказывается соотнесена с кронами как будто оживших деревьев и травой под ними. Камни в этой части этюда вырастают и становятся ярким светлым пятном на переднем плане.

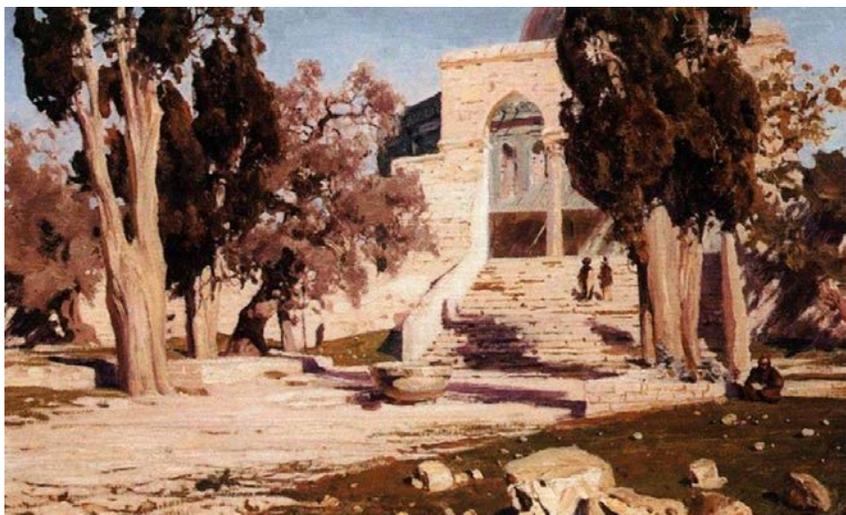


Иллюстрация 5. В. Д. Поленов. Мечеть Омара. Харам Эш-Шериф. 1882. Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В. Д. Поленова

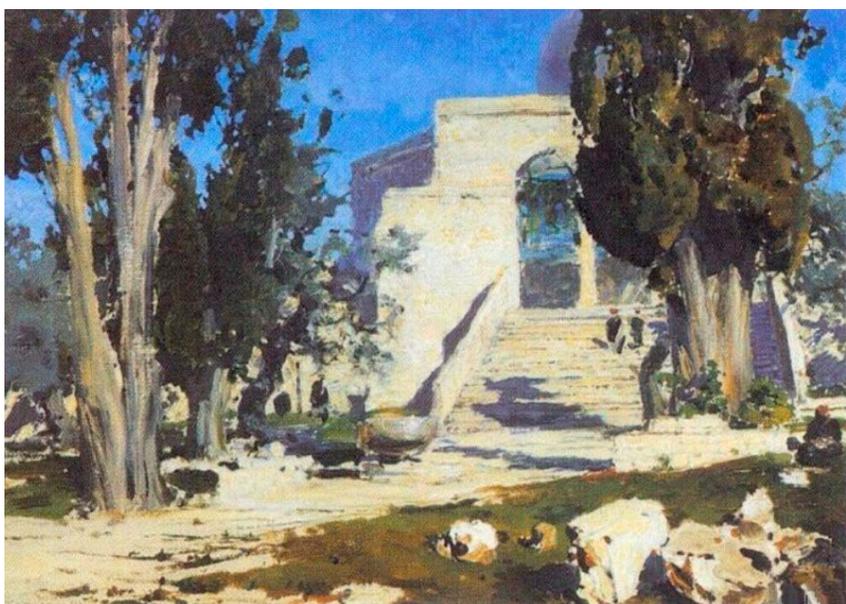


Иллюстрация 6. В. Д. Поленов. Харам Эш-Шериф. Мечеть Омара. 1882. ГТГ

Нарратив эскиза, как мы видим, теперь полностью деформирован. Связь историческая (раньше и теперь, храм и мечеть) уходит из заглавия этюда и из его композиции. На первом плане мы видим ландшафт с природными (необработанными) камнями, который теперь соперничает в этюде с каменными строениями Иерусалима: зданием мечети,

колоннадой, фонтаном и лестницей. Если полагать, что жизнь Иерусалима и его «зданий» (разрушенных и сохранившихся) связаны с событиями Ветхого завета и историей пророка Мухаммеда (а они неотделимы от камня-«скалы», который хранится под куполом мечети), то зеленеющая трава и разбросанные в ней камни (ландшафт) могут уподобляться той стихии, которая помнит земную жизнь Спасителя. В отличие от камней в мечети, к которым прикладываются русские паломники, память ландшафта не является фантомной.

Для Поленова ландшафты Святой земли действительно обладали такой памятью. Много позже, в 1912 г. он писал об этом в письме Аба-мелек-Лазареву, вспоминая о совместном путешествии: «Потом пошла Палестина с ее величавыми воспоминаниями. Суровая Иудея, Иерусалим с его гробницами и великими сказаниями <...> красивая цветущая Галилея с ее чудным голубым озером, *берега и воды которого слышали* величайшие слова, сказанные на земле — изречения Христа!» [Сахарова 1964: 742]. Этой теме посвящен и один из сегментов в «Иисусе из Галилеи». Поленов включает в свои евангельские выписки, собранные в этой рукописи, слова, произнесенные Иоанном Крестителем и восходящие к пророчеству Исая:

И когда иудеи прислали *из Иерусалима* священников и левитов спросить Иоанна: кто ты? <...> Он сказал: я глас вопиющего *в пустыне*, исправьте путь Господу, сделайте прямыми стези его, всякий дол путь наполнится, а холмы и горы *понизятся*, кривизны *выпрямятся*, а неровные пути *сравняются* и все живое увидит *спасение Божие* (Лк. 3:4–5; Ис. 40:3) [Атрощенко 2000: 313].

Мы видим, что Иерусалим и пустыня Крестителя, город и ландшафт, в этом фрагменте оказываются противопоставлены. Да и в целом, в своей евангельской компиляции Поленов внимательно следует за хождениями Иисуса, и это, как правило, хождения за пределами города. Когда же Иисус приходит в Иерусалим, он всегда стремится покинуть его на ночь или хотя бы укрыться в саду. В последний раз Иисус приходит сюда, чтобы принять смерть. Вместе с тем, долины, холмы и горы в приведенном отрывке получают особую роль: с одной стороны, они «трансформируют» себя, чтобы встретить приход Спасителя; с другой, их преобразованная форма сама по себе знаменует спасение.

Обратимся ко второму, на этот раз пейзажному, сюжету и той роли, которую в нем играет камень. На этюде «Тивериадское (Генисаретское) озеро» (илл. 7) мы видим большой камень, стоящий в воде. Этот этюд также был выставлен в 1885 г. и в каталоге значится под № 195 [Булгаков 1885: 31]. Камень здесь угловатый, имеет почти кубическую форму. Перед ним на берегу, ближе к зрителю, находится небольшой окатанный валун. Между ними в воде и на берегу разбросано еще несколько мелких камней. Второй ва-

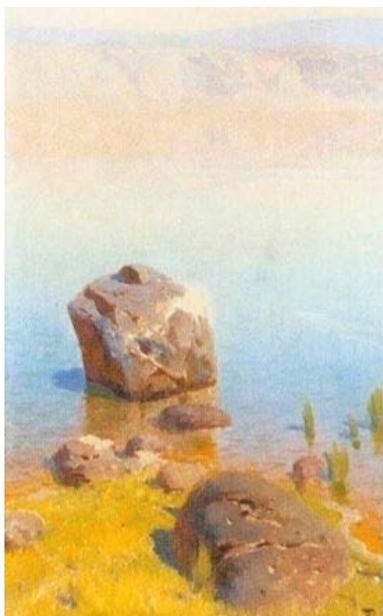


Иллюстрация 7. В. Д. Поленов. Тивериадское (Генисаретское) озеро. 1881–1882. ГТГ



Иллюстрация 8. В. Д. Поленов. Камни на берегу Тивериадского (Генисаретского) озера. 1887. Частная коллекция, Италия

риант эскиза был сделан Поленовым уже по возвращении из путешествия (илл. 8¹³). Здесь, как и в других переписанных по возвращении эскизах, краски становятся более «реалистическими». Кроме того, оба камня вырастают, получают более четкие очертания, растительность на берегу менее заметна, и ничто не отвлекает глаз от выстроенной Поленовым своеобразной «каменной дихотомии»: камень в воде и камень на суше; камень еще не окатанный, угловатый и камень уже окатанный, округлый. Эффект такой дихотомии усиливается благодаря тому, что зритель видит на заднем плане противоположный берег озера, отраженный в воде (во втором варианте отражение значительно более отчетливо).

Эти камни настолько притягивали Поленова, что во время второго путешествия в Святую землю в апреле – мае 1899 г., куда он вез с собой оборудование для фотосъемки, они попали на фотографию (илл. 9¹⁴). На ней сам Поленов сидит спиной к зрителю и снова пишет именно тот вид, который был на двух рассмотренных выше этюдах, только уже в другом ракурсе.

Но еще ранее камень, стоящий в воде, перекочевал в один из сюжетов серии о жизни Иисуса Христа. Этот сюжет был воплощен Поленовым в

¹³ Эскиз воспроизведен на сайте «Россия и Христианский Восток»: http://ros-vos.net/christian-culture/sz_isk/2/polenov-vostok/1/.

¹⁴ Эта фотография показана в документальном фильме Елены Якович «Евангельский круг Василия Поленова» (Россия, 2015).



Иллюстрация 9. В. Д. Поленов на Генисаретском озере. Фотография. 1899

нескольких вариантах, которые озаглавлены «Мечты. На горе», «Мечты» или «На горе». Название «Мечты» вызывало у современников недоумение. Так, Александр Ремизов, доцент Московской духовной академии, в брошюре, посвященной выставке работ Поленова, писал об этом названии:

Еще более коробит посетителя выставки, если он не потерял благоговения пред Божественным Спасителем мира, словно нарочно приколотая под одной из картин подпись «Мечты». <...> Со мной как раз к этой картине подошло несколько раненых солдат в сопровождении сестры милосердия. <...> И, признаться, стыдно-стыдно стало мне за ту подпись пред этими простыми людьми, чья вера еще не осквернена такими мелкими, но слишком оскорбительными для чистого благоговейного чувства «вольностями» <...> он молится пред изображением Христа, а мы обозначаем его романтическими терминами. Тем более странна эта подпись, что другой экземпляр этой же картины, помещенный против нее, носит совсем иное название: «На горе» (№ 38) [Ремизов 1993: 193].

Из рассказа Ремизова, между прочим, видно, что название «Мечты» (единственное «приколотое» под картиной), как и присутствие на выставке двух вариантов одного сюжета, было важно для Поленова.

В рукописи Поленова «Иисус из Галилеи» есть эпизод, который озаглавлен «Пророчества и мечтания» [Атрощенко 2000: 353]. По мере приближения к концу своей земной жизни, Иисус в беседах (и Поленов на таких эпизодах специально останавливается) уже не столько поучает, сколько пророчесствует. В «Пророчествах и мечтаниях» представлен именно такой момент. «Когда Иисус сидел на горе Елеонской», к нему обратились ученики с просьбой указать на признаки приближающегося конца света. Иисус перечисляет некоторые: появление лжепророков, войны и смятение, мерзость и запустение на святом месте. И потом повествует о пришествии Судии, но при этом как будто говорит не о себе: «Тогда придет *он* на облаках в

славе отца своего <...> и соберутся *перед ним* все народы». И далее еще более отчетливо отделяет себя от Судии, приписывая себе неведение: «Но о том дне и часе никто не знает ни ангелы небесные, ни *сын* — но только отец» [Атрощенко 2000: 353–354]¹⁵. То есть для Поленова «мечтания» («мечты») не имели романтических коннотаций, этот термин художнику важен, поскольку он указывает на те моменты, когда Иисус в своей человеческой сущности приближается к Божеству. Тип пейзажной композиции (панорама, увиденная Иисусом с горы), связанной для Поленова с пророчеством-мечтанием, обретает, таким образом, особое значение.

Рассмотрим три варианта этого сюжета, представленного в полотнах «Мечты. На горе» (ГРМ), «Мечты. На горе» (Саратовского государственного художественного музея им. А. Н. Радищева) и «На горе» (ГРМ). Все они написаны приблизительно в одно время, в 1894 г. На всех трех полотнах мы видим фигуру Иисуса. Он сидит высоко на горе, перед ним раскинулась панорама Генисаретского озера, и хорошо виден противоположный берег. Иисус сидит в профиль к зрителю, подперев подбородок рукой, он погружен в себя. Камень с этюда Поленов помещает далеко внизу, в воде, в нижнем левом углу полотна. Во всех трех вариантах семантический (и символический) потенциал рассмотренных выше этюдов с камнем раскрывается по-разному.

На первом полотне «Мечты. На горе» (илл. 10) камень не играет важной роли. Более заметен написанный рядом пучок белесой травы, покрытой колючками, которая растет из расселины в скале. Это, по всей видимости, терновник. Симметрично ему справа расположен ярко-красный цветок анемоны, попавший сюда с другого этюда Поленова (илл. 11). Оба растения имеют устойчивое значение: терновник указывает на страсти, анемона — на пролитую кровь Спасителя и распятие¹⁶. Таким образом, камень на этом полотне оказывается на периферии смыслопорождения, на первый план выходит растительная символика. В этом контексте мечты-пророчества Иисуса на горе получают вполне определенный провиденциальный смысл.

На втором полотне «Мечты. На горе» (илл. 12) камень из почти незаметного пятна за пучком терновника превращается в самостоятельный объект. И хотя терновник всё еще остается на картине, но анемоны, ему противопоставленной, здесь больше нет, и он теряет свою значимость. Более того,

¹⁵ В трудах Отцов церкви этот эпизод получил противоречивое толкование; специально разбору этого эпизода и его толкований посвящен, например, богословский труд С. Саввинского «Эсхатологическая беседа Христа Спасителя» (Киев, 1906).

¹⁶ Во второй половине XIX–начале XX вв. широко были распространены сувенирные альбомы-гербарии или иллюстрированные альбомы, посвященные цветам Святой земли. Надписи в таких изданиях, как правило, были на нескольких европейских языках, например: «Wild Flowers of the Holy Land» (1876); «Jerusalem: Fleurs de Terre Sainte — Flowers of the Holy Land — Blumen aus dem Heiligen Land» (1900, 1910). Поленову могли быть известны издания такого типа.



Иллюстрация 10. В. Д. Polenov. Мечты. На горе. 1894. ГРМ



Иллюстрация 11. В. Д. Polenov. Галилейская анемона. 1883. ГТГ

в воде рядом с угловатым камнем виден второй, более округлый, то есть воспроизведена композиция этюда, которая устанавливает уже известную нам дихотомию нового и старого. Соответственно, «мечты» Иисуса могут быть прочитаны как размышления о ветхом Моисеевом и грядущем новом завете.

На третьем полотне «На горе» (илл. 13) терновник и вовсе удален. Здесь фигура Иисуса Христа становится меньше, угловатый камень с этюда — больше и заметнее, а окатанный, напротив, растворяется в бликах на воде. Теперь камень в воде и фигура сидящего в задумчивости Христа на горе

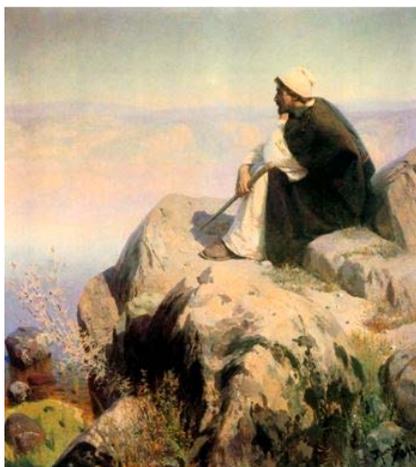


Иллюстрация 12. В. Д. Polenov. Мечты. На горе. 1894. Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева

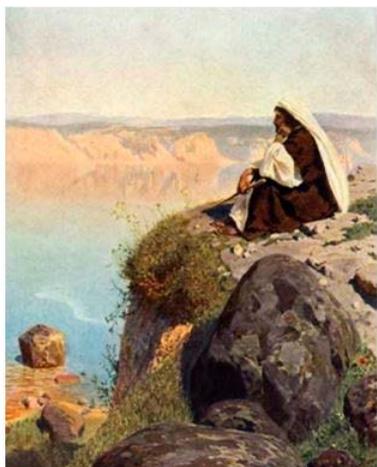


Иллюстрация 13. В. Д. Polenov. На горе. 1894. ГРМ

превращаются в два композиционных центра картины. У зрителя возникает совершенно естественная потребность связать, соотнести эти два центра. И здесь любое толкование легко подкрепляется целым рядом евангельских сравнений Иисуса с камнем¹⁷. Но Поленов усложняет композицию: на первом плане справа появляется (точнее «проявляется») еще один камень, по форме и цветовой гамме он напоминает фигуру сидящего Спасителя, как бы повторяет ее. Возвращается в композицию и цветущая анемона. Спаситель оказывается уже непосредственно включен в каменную дихотомию ветхого и нового. Окатанный «ветхий» камень на горе подобен Иисусу по своим очертаниям, связывает Спасителя с Иудейской историей, а анемона предвещает ее конец, пролитие крови Спасителя. Угловатый «новый» камень в воде напоминает о Крещении и подобен Иисусу по своей природе.

Это последнее полотно Поленов позднее включил в альбом «Из жизни Христа», изданный в Праге в 1912 г. [Поленов 1912]. Пражский альбом представляет читателю уже окончательно сложившийся цикл. Тот факт, что именно картина «На горе» была включена в альбом, показывает, что это полотно Поленов считал окончательным вариантом в развитии данного сюжета.

Вернемся к абрамцевской церкви. Посвящение ее Спасу Нерукотворному само по себе вводило тему нерукотворности отпечатка, появившегося чудесным образом и увековеченного во временном и тленном материале (по своей природе прямо противоположном камню). Оба проекта церкви, и первый поленовский, и второй васнецовский предполагали, что на фасаде будет помещен образ Спаса Нерукотворного. По возвращении из путешествия Поленов, как мы помним, пишет эту фасадную икону. Разумеется, «Спас Нерукотворный» должен был быть помещен и в местном ряду иконостаса как храмовая икона. Ее написал Илья Ефимович Репин. Оба Спаса создавались и были закончены практически одновременно летом 1882 г.

История Спаса Нерукотворного как перво-иконы была хорошо известна хотя бы по «Житиям Святых» св. Димитрия Ростовского, которые многократно переиздавались и пользовались необычайной популярностью. Под 16-м августа, когда празднуется «Перенесение из Эдессы в Константинополь нерукотворного образа Господа нашего Иисуса Христа» Димитрий рассказывает историю царя Авгаря и принесения убруса с отпечатавшим-

¹⁷ (1) «камень, который отвергли строители» — Мф. 21:42; Мк. 12:10; Лк. 20:17; Деян. 4:11; 1Пет. 2:7; Иов. 38:6; Пс. 117:22; Ис. 28:16; Зах. 4:7; Зах. 10:4; (2) «камень претякания и камень соблазна» — Лк. 4:11; 1Пет. 2:7; Рим. 9:32; Рим. 9:33; Пс. 90:12; (3) камень, положенный на Сионе — «Я полагаю в Сионе камень краеугольный, избранный, драгоценный» — 1Пет. 2:6; Ис. 28:16; (4) «камень же был Христос» — 1Кор. 10:4; (5) наконец, «белый камень», на котором написано «новое имя» — Откр. 2:17; Зах. 3:9.; (6) и камень, из которого «истекли воды» — Пс. 104:41; Пс. 113:8.

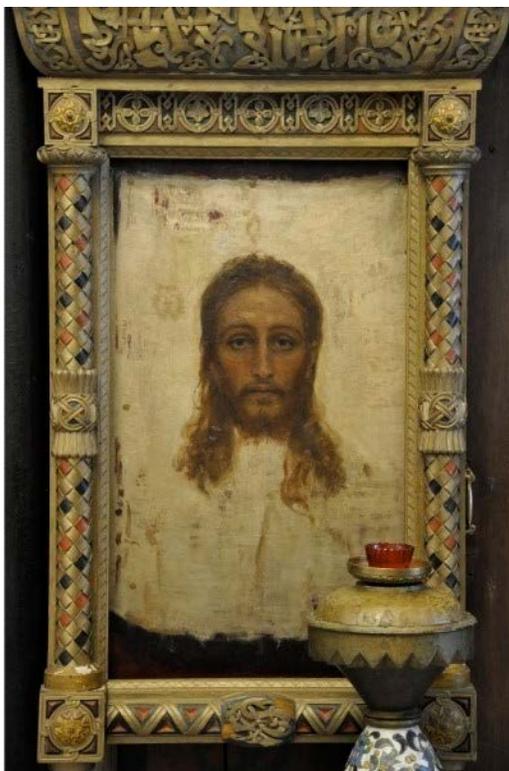


Иллюстрация 14. И. Е. Репин. Спас Нерукотворный. 1882.
Церковь Спаса Нерукотворного. Абрамцево

ся ликом Спасителя в Эдессу, о том, как Авгарь поместил образ над городскими воротами, наложив убрus на доску не гниющего дерева; о том, как образ был укрыт за глиняной доской и потом вновь обретен, и при этом оказалось, что на самой доске чудесно отобразился лик Христа [Димитрий Ростовский 1796: 785–785 об.].

В росписях Новгородской церкви Спаса на Нередице (построена в 1196 г., росписи 1198 г.), которую Поленов взял, как мы видели, за образец для первого проекта абрамцевской церкви, было два изображения Спаса Нерукотворного. Никодим Павлович Кондаков дал их описание: «Первое из этих изображений воспроизводит, в установленном типе, образ, принадлежавший, по преданию, царю Авгару и бывший на полотне. Другой <—> его копию или нерукотворный снимок, получившийся на черепице, <...> передает лик Спасителя в суровом характере» [Кондаков 1905: 52].

И Репина, и Поленова увлекает воспроизведение материала — медиума, который способен передать нерукотворный отпечаток. Репин определенно увлечен изображением изветшавшей ткани с вылинявшими буквами, убрus на его иконе значительно больше по отношению к лику, чем на



Иллюстрация 15. В. Д. Поленов. Спас Нерукотворный. 1882. Церковь Спаса Нерукотворного. Абрамцево



Иллюстрация 16. Св. Керамидион. Церковь Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199. Фото И. Ф. Чистякова, 1903 [Щербатова-Шевякова 2004: 145]

традиционных изображениях этого типа. И на этом убрусе Репин помещает подчеркнuto живой, выполненный с фотографическим «живоподобием» лик Иисуса (илл. 14). Художник создает, таким образом, полную иллюзию того, что в иконостасе закреплен на гвоздиках древний убрус с чудесно запечатленным ликом.

Поленов выполнил образ Спаса Нерукотворного в изразцовой технике, то есть «на чрепии», глиняной доске (илл. 15). Лик помещен на двух керамических плитках, причем шов идет поперек изображения, подчеркивая природу выбранного материала, что, конечно же, сделано преднамеренно. То есть, как и в церкви Спаса на Нередице, в дополнение к Мандилиону (лику на убрусе, написанному Репиным), Поленов создает для абрамцевской церкви Керамидион (лик на глиняной доске). Он следует и иконографии новгородского Спаса-Керамидиона (илл. 16), копируя довольно точно форму несимметрично раздвоенной бороды, выбившуюся прядку на лбу, складки под глазами, но главное — напряженный взгляд Иисуса.

Стремление уловить и передать связь между природным и сакральным было одной из основных интенций в осуществлении проекта абрамцевской церкви. Интерес Поленова к символическому и семантическому потенциалу композиций, где необработанный камень в городском или природном ландшафте соположен храму (Соломонову храму, мечети) или представляет собой «скол» евангельской истории, ведет логически к включению в храмовое пространство камня с подобным символическим ресурсом. Энтузиазм Поленова подпитывался его собственными размышлениями и поисками в этом направлении. Не случайно еще в 1874 г., когда он был в Париже, пейзаж в храме как замещение иконы (священного изображения) так поразил его: в оформлении интерьера русской церкви св. Александра Невского в Париже были использованы пейзажи мариниста Алексея Петровича Боголюбова «Проповедь Иисуса Христа на озере Тивериад-

ском» и «Хождение Иисуса по волнам» (илл. 17). Поленов писал о них: «Не знаю, чья мысль, но оригинально и красиво в церкви видеть большие пейзажи, переносишься в природу и евангельские повествования и легенды» [Сахарова 1964: 107].



Иллюстрация 17. А. П. Боголюбов. Хождение Иисуса по водам. 1870-е.
Кафедральный Собор Александра Невского в Париже

По целому ряду признаков пейзажи Боголюбова, написанные для парижского храма, «предсказывают» искусство эпохи модерна. Так, например, «Хождение Иисуса по водам» варьирует эмблематический для этого направления мотив волны. «В эстетических принципах модерна (в архитектуре и изобразительном искусстве), — указывает Н. Злыднева, — попытка создать органическое единство вещного и образного, природно-утилитарного и символического <...> кодируют установку на «вторую природу» как главное художественное кредо эпохи. <...> Волна предстает в графике и живописи русского модерна как в прямом («натурном») виде — в виде опредмеченной водной стихии, так и косвенном — как набор мифопоэтических составляющих мотива, отсылающих к нему или очерчивающих его формально» [Злыднева 2008: 146, 147]. У Боголюбова мотив волны именно таков: это и волна «в прямом („натурном“) виде», и использование признаков, «очерчивающих его формально» в изгибе фигуры Иисуса и продолжающем эту линию хитоне.

Поиск взаимосвязи природного и сакрального ведет создателей абрамцевской церкви еще дальше: у самого входа в храм, под образом Спаса Нерукотворного, будет положена каменная плита, в рельефе которой как будто запечатлелись когда-то омывавшие ее волны. Ребристая поверхность плиты кажется искусно выполненным барельефом, имитирующем водную рябь (что для камня, лежащего на пороге, вполне оправдано

и с практической точки зрения). Но камень натуральный: это окаменевшей фрагмент песчаника, сохранивший следы древних морских течений — *нерукотворный оттиск* Творения и одновременно — своеобразный природный аналог боголюбовских пейзажей-икон.

ВИКТОР МИХАЙЛОВИЧ ВАСНЕЦОВ

Л. О. Зайонц

Впервые в Абрамцево В. М. Васнецов приехал в 1879 г. В то время с семьей и братом Аполлинарием он снимал дачу по соседству в Ахтырке, но с 1881-го по 1885 г. все летние месяцы Васнецовы уже проводят в мамонтовской усадьбе. Его первое лето в Абрамцево совпадает с большим наплывом гостей и решением хозяев строить в усадьбе церковь. Место для церкви было выбрано нетрадиционное, в глубине парка, «густо заросшее старыми елями, часть которых — вспоминал сын Адриана Прахова Николай, — пришлось срубить, к большому огорчению тети Лизы <Е. Г. Мамонтовой. — Л. З.>, дорожившей каждым деревом, видевшим Аксакова и Гоголя» [Прахов 2013: 65]. Был объявлен домашний конкурс, в котором приняли участие А. Прахов, Поленов, Васнецов. Лучшими были признаны проекты Поленова и Васнецова, предпочтение же отдано последнему, рисунок которого, по его собственному ощущению, вышел «более в московском характере, чем в новгородском», который и приняли к исполнению [Васнецов 1950: 65] (илл. 18)¹⁸. Полагаем, однако, дело было не в «характере», или, во всяком случае, не только в нем. По мере того, как складывался замысел, формировались и требования к нему: обсуждалась уже не просто небольшая усадебная церковь в старорусском стиле — церковь должна была стать отражением Абрамцева, счастливо сочетавшим в себе памятное прошлое и живое настоящее.

Проект требовал «ощущения места» — того, что как-то ярко и очевидно открылось в Васнецове в те годы в Абрамцево. Речь идет не о даре стилизации, всеми за ним признаваемом, а о некой глубинной художественной интуиции, способной увидеть «внутреннюю природу» чего бы то ни было и тут же с «неистоимой, чисто русской, фантазией» (В. С. Мамонтов), «оригинально» (Е. Д. Поленова) ее преобразить. Эту способность Васнецова можно назвать особым мифопоэтическим чутьем, проявившим себя и в его абрамцевских полотнах, посвященных русским мифологическим сюжетам.

¹⁸ Отталкиваясь от варианта Поленова, Васнецов изменил предложенные им пропорции, усилил боковые контрфорсы, сделав акцент на «архаичности» контура, внес тонкую асимметрию в фасады, добавил резной и изразцовый декор. Всё это придало постройке более камерный и живописный вид.



Иллюстрация 18. В. М. Васнецов. Церковь Спаса Нерукотворного в Абрамцево. Эскиз южного фасада. 1881 [Каталог 2012: 75]

Знакомство с С. И. Мамонтовым состоялось как раз тогда, когда Васнецов впервые заявил о себе как об «историческом» живописце, вызвав этим много разноречивых толков. Однако в первое же абрамцевское лето становится очевидно, что его одиозный для многих разворот от жанровой живописи к «историко-фантастической» пришелся здесь во всех смыслах ко двору — и по тематике (интерес к национальной культуре и старине культивировался в Абрамцево), и по языку. Впечатление производила именно эта, беспрецедентная для русского изобразительного искусства середины XIX в., комбинация: вымышленная реальность кистью передвижника. Обращение к «поэтическим фантазиям» традиционно диктовало соответствующую стилистику: сказка не может и не должна быть «правдоподобной» — здесь можно было смело следовать по пути, предложенному, к примеру, прерафаэлитами в их античных и средневековых сюжетах. Но созданная ими фантастическая реальность действовала гипнотически именно в силу своей непроницаемой волшебной иллюзорности, превращенной художниками в рафинированную эстетику. В ней-то им и удалось растворить

условное письмо, традиционно сигнализирующее о смене художественного кода. Васнецов двигался совсем по иному пути, хотя собственную метаморфозу, даже спустя годы, объяснял с трудом: «Как я стал из жанриста историком (несколько на фантастический лад), — писал он в 1898 г. В. В. Стасову, — точно ответить не сумею. Знаю только, что во время самого яркого увлечения жанром <...> меня не покидали неясные исторические и сказочные грезы <...>» [Васнецов 1987: 150]. Сам Васнецов, надо полагать, никакой метаморфозы не ощущал, ибо в своих, переложенных на полотно, фантазиях оставался верен реалистической технике. В этом-то, с точки зрения критики, и заключалась проблема: «грезы» были облечены в неподобающую им форму. Вот как писала газета «Московские ведомости» о представленной на VIII Передвижной выставке картине Васнецова «После побоища Игоря Святославовича с половцами»:

Отчего же картина Васнецова производит отталкивающее впечатление? Отчего зрителю нужно преодолеть себя, чтобы, так сказать, путем рассудка и анализа открыть картине некоторый доступ к чувству? Оттого, что в картине отведено слишком большое место «кадаверизму». Оттого, что художник, избрав сюжет более-менее фантастический, поэтический, отвлеченный, вы можете назвать его как хотите, не воспользовался при его изображении теми средствами, которыми живопись обладает для передачи такого рода сюжетов [МВ]¹⁹.

Для Васнецова же стилистика и топика его эпических сюжетов никак друг другу не противоречили. Любые формы национального искусства виделись ему отражением исторической правды, стародавней «были», которую он и стремился перенести на свои полотна. Такое отношение к традиции, собственно, и оказывалось причиной, по которой картины Васнецова не были и не могли быть прочитаны как стилизация. В этом смысле он был далек от «апологетов» национальной традиции, приближаясь, скорее, к ее «носителям». По мнению В. Ф. Миллера, памятники эпической поэзии потому и могли сохраниться, что существовала «твердая вера в возможность фактов былевого эпоса, как бы они нам ни казались чудесными, глубокое убеждение, что лица, вроде Ильи Муромца или Тугарина Змиевича, такие же реальные исторические личности, как царь Иван Грозный или Петр Великий. Без этой веры в чудесное не может жить

¹⁹ Более удачным экспериментом в этом жанре была признана картина И. Е. Репина «Садко». Побывав в начале 1770-х годов в Париже и познакомившись с живописью импрессионистов, Репин нашел ее крайне бессодержательной, однако любопытной с точки зрения техники. Вскоре он сообщил Стасову тему своей будущей картины: «Садко богатый гость на дне морском; водяной царь показывает ему невест. Картина самая фантастичная, от архитектуры до растений и свиты царя» [Репин 1948: I, 81]. Эксперимент с использованием французской техники (достойной, судя по реакции Репина, лучшего применения) в картине «фантастичной» себя оправдал: полотно было куплено наследником престола, будущим императором Александром III, а сам Репин получил звание академика. Выставленная в парижском Салоне 1876 г. картина «Садко» успеха не имела.

эпическая былевая поэзия <...>» [Миллер В. 1894: 3]. На вопросы о тематическом диапазоне своих «исторических» полотен Васнецов отвечал:

Для меня совершенно одинаковы мои предки, независимо от того, сидят они на конях в богатырской заставе; едут ли по полю, раздумывая, куда направить путь; несутся ли по непроходимому лесу на волке или бездыханными покоятся в густой траве, <...> Изображая людей каменного века, я провидел в них предков наших древних вятичей <Васнецовы были родом из-под Вятки. — Л. З.>. Писал я их вовсе не по книгам, не по материалам раскопок, а по внутренней догадке, по своему чутью. Может быть, и присочинил что, добавил и даже исказил, но все это шло от моего понимания и чувства прошлого [цит. по: Евстратова 2004: 176]²⁰.

Ступив на эту стезю, Васнецов невольно оказался у истоков жанра фэнтези, стирающим стилистическую грань между вымыслом и реальностью²¹. С его абрамцевских полотен смотрели (и тогда впечатляло именно это) не сказочные персонажи, а казавшиеся абсолютно реальными, «материализовавшимися», герои национального эпоса, обитавшие когда-то в этих же местах, среди тех же лесов, полей и рек. Для обитателей Абрамцева этот сознательно моделируемый Васнецовым «эффект присутствия» оказывался на порядок сильнее, поскольку фон для своих «исторических грез» он присматривал там же, выходя на этюды — и тогда вымысел в буквальном смысле сливался с реальностью: странствующий витязь останавливался в раздумье перед одним из местных менгиров, списанные с обитателей Абрамцева богатыри выдвигались в дозор на соседний холм, Алёнушка присаживалась на бережок ахтырского пруда²² (илл. 19–20).

²⁰ Грабарь в посвященной творчеству Васнецова статье 1926 г. назвал «Каменный век» «единственной в европейской живописи композицией, заставляющей верить в подлинность этих первобытных людей» [Васнецов 1987: 335]. Ср. у Стасова: «Сделанное в этом направлении Васнецовым, истинно изумительно. Он провидящим духом отгадал и ясно различил древнейшую эпоху истории человечества, он точно срисовал с виденного громаду сцен, фигур, лиц, типов, выражений, душевных состояний <...>» [Стасов 1954: 198–199].

На опыт «интуитивной реконструкции» Антоша Чехонте ответил фельетоном «Осколки московской жизни» (1883): «Я пугаю своих детей художником Васнецовым <...> картина, которую он готовит для нашего Исторического музея, до того ужасна, что в могилах ворочаются кости всех живших от начала века до сегодня и волосы седеют даже на половых щетках. (Ср. с отзывом В. Поленова: «Как я <высоко> ставлю в отношении радостного искусства твой „Каменный век“, я и сказать не умею» [Васнецов 1987: 271]) <...> Картина эта изображает в сущности чепуху, но в этой чепухе надо понимать отнюдь не чепуху, а нечто превысшее, обер-аллегорическое... Мертвец Васнецов думает изобразить несколько моментов из давно минувших дней „каменного периода“. <...> Если даже сам Анучин (сочинениями коего пользовался художник) не может представить себе хотя бы приблизительно этот гипотетический период, то колыми паче Васнецову, не геологу и не археологу, следовало бы поубуздать свои нервы, наклонные ко всякого рода аллегориям <...> Тут у него и голые женщины, и пещеры, и добывание огня через трение, и первый номер „Сына отечества“, и охота на мамонта, и бригадирский чин... Да простит ему Аллах эту мутную кашу! А, говорят, было время, когда г. Васнецов не занимался аллегориями и подавал надежды...» [Чехов 1987: 103–104].

²¹ За точное наблюдение выражаем признательность Ю. Л. Фрейдину.

²² Из воспоминаний В. С. Мамонтова: «Помню, как по утрам к Яшкиному дому поочередно водили коней — то тяжелого жеребца, то верховую лошадь отца, „Лиса“, с



Иллюстрация 19. В. М. Васнецов.
Пейзаж под Абрамцевым.
Этюд к картине «Богатыри». 1881. ГТГ



Иллюстрация 20. В. М. Васнецов.
Аленушкин пруд (Пруд в Ахтырке).
1880. Музей-заповедник «Абрамцево»

И выходило, что старорусская древность, которой, по воспоминаниям Е. Д. Поленовой, Васнецов всех тогда просто заразил, всегда жила и дышала где-то рядом. Выстраивая таким образом художественный хронотоп своих полотен, Васнецов добивался, действительно, необычного для своего времени эффекта: смонтированные в абрамцевские пейзажи эпические герои как будто замирали на стыке времен, между прошлым и настоящим, легендой и действительностью, словно вынырнув из глубины веков. В этом тоже сквозило свойственное Васнецову «ощущение места», ибо если что-то в округе и хранило на себе печать глубокой древности, то это пейзаж, в контурах которого запечатлелись следы его доисторического — ледникового — происхождения²³.

Рельеф и геоморфология этих мест (Клинско-Дмитровская гряда), действительно, сложились в глубокой древности в результате ледниковой миграции со стороны Скандинавии. Ледник нес с собой массы песка, глины и камней, часть из которых потом оседала в оврагах и лощинах, другие оставались в толще земли или, в зависимости от состава грунта, продолжали двигаться вместе с ним, время от времени выходя на поверхность. Это так называемые «блуждающие валуны», ледниковая эрратика, (от лат. *erraticus* — ‘блуждающий’) — характерный признак не только северного и прибалтийского, но и среднерусского ландшафтов.

которых Васнецов писал коня для своих богатырей. Помню, как мы завидовали брату Андрею, на которого походил Алеша Попович в этой картине» [цит. по: Митрофанова 2012: 18–19]. Из воспоминаний Васнецова: «Аленушка, как будто <...> давно жила в моей голове, но реально я увидел ее в Ахтырке, когда встретил одну простоволосую девушку, поразившую мое воображение» [цит. по: Мамонтов 1951: 40].

²³ Характерно, что в материалах, посвященных геоморфологии центральной части России, именно эти работы Васнецова обычно приводятся в качестве примеров «творческого воплощения древнеледникового ландшафта Русской равнины».



Иллюстрация 21. А. К. Саврасов. Вид в окрестностях Ораниенбаума. 1854. ГТГ

Редкий живописец, в том числе и из ближайшего окружения Васнецова, прошел мимо такой натуры (илл. 21)²⁴. Ледниковые валуны можно встретить и в окрестностях Абрамцева, и в долине реки Вори, и в самой усадьбе. Вот только у Васнецова, при всей его чуткости и любви к этим местам, мы не найдем ни одного подобного пейзажа. Ни этюда, ни наброска. Из его натуральных штудий камень выпадает.

Появится он совсем в другом месте и в другой роли — в абрамцевских «сказочных» сюжетах «Аленушка», «Богатыри» и «Витязь на распутье», над которыми Васнецов работает параллельно возведению церкви. Осенью 1882 г. он получает заказ на роспись фриза для Исторического музея и спустя два года выставляет панно «Каменный век», в одной части которого «собирает» валуны со всех трех картин, и таким образом замыкает цикл. Другой «каменной» серии мы у него не встретим.

В «Аленушке», «Богатырях» и «Витязе на распутье» валуны предстают как узнаваемый атрибут окрестных пейзажей, почему, видимо, и попадают в объектив живописца, подыскивающего подходящий фон для своих героев. Но это не так. Камень, и об этом можно судить по сохранившимся наброскам, появлялся в замысле каждой картины до выбора

²⁴ См.: А. К. Саврасов «Камень в лесу у Разлива. Вид в имении И. Д. Лузина близ станции Влахернская» (1850), «Вид в окрестностях Ораниенбаума» (1854); И. И. Шишкин «Валаам. Лес на камнях» (1859), «Камни в лесу» (1865) и др.; Е. Э. Дюккер «Дубовый лес в окрестностях Ревеля» (1862); М. К. Клодт «Лесная даль в полдень» (1878); П. А. Суходольский «Валуны на берегу залива» (1880-е); К. Я. Крыжицкий «Овраг» (1882), «Деревня на берегу реки. Вечер» (1905); В. Д. Поленов «Сосновый бор на берегу реки» (1908) и др.

натуры и независимо от нее. Здесь видно, что камень монтируется в первую очередь с персонажем, и сам, по сути, становится таковым, ибо берет на себя ту же, если не большую, смысловую нагрузку (илл. 22).

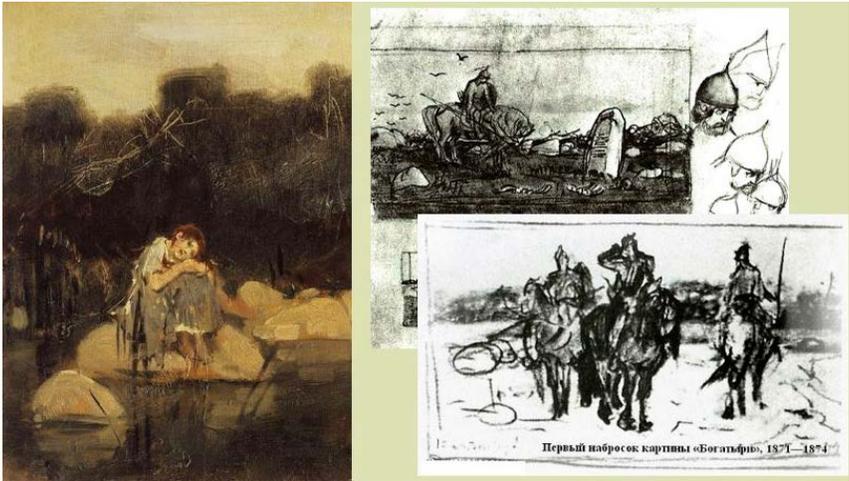


Иллюстрация 22. В. М. Васнецов. Эскиз и черновые наброски к картинам «Аленушка» (1880, ГТГ), «Витязь на распутье» (1870-е), «Богатыри» (1871–1874)

Камень «множится» в набросках, словно пытаясь угадать свое «родовое» место, совпасть с ним, ведь именно он олицетворяет в пространстве картины время, он очевидец и свидетель событий, носитель «исторической памяти». Но герои уходят, а камни продолжают жить, превращаясь в языческих богов, отмечая «места силы», храня предания, связывая времена²⁵. В каждой из этих картин Васнецов определяет камню ровно то место, где он, как сакральный объект и должен пребывать — на границе двух миров.

В «Богатырях» это — территория, граница «своего» и «чужого». С переднего плана в наброске валуны в окончательном варианте перемещаются на задний план и поднимаются там как порубежные знаки, поставленные «далям в сторожа», подобно древнеримским терминам (илл. 23).

²⁵ В Абрамцеве к тому времени было два своих каменных идола. Савва Иванович, увлекшийся под влиянием А. Прахова археологией, в конце 1870-х гг. вывез из Донбасса, где строил железную дорогу, двух каменных баб, которых ко всеобщему удовольствию, водрузили по обе стороны аллеи, ведущей от главного дома к месту, где впоследствии появится церковь (см. фото из абрамцевского архива в изд.: [Городнянский 2013: 20–21]). Не исключено, впрочем, что в проявленной Мамонтовым инициативе каким-то образом преломились сведения о «степных каменных бабах», обнаруженных незадолго до этого в двух старинных подмосковных усадьбах: бывшем имении Л. А. и А. Л. Нарышкиных в Кунцево и П. А. Румянцева-Задунайского в сельце Зенино на реке Пехорке. Этим находкам была посвящена специальная статья археолога, писателя и публициста А. А. Гатцука «Заметка о “каменных бабах” близ Москвы», опубликованная в 1870 г. в «Чтениях в Императорском Обществе истории и древностей российских» [Гатцук 1870]. Еще раньше, в начале 1840-х годов, происхождением кунцевского «истукана» заинтересовался И. Е. Забелин, чему позже посвятил работу «Кунцево и древний Сетунский стан» [Забелин 1873].



Иллюстрация 23. В. М. Васнецов. Богатыри. 1882. ГТГ

Такие пограничные камни-обереги, как правило, могильники, стояли на меже родовых территорий или на родовом кладбище, отмечая границы межмирья. Пейзаж, который открывается за спинами богатырей, собственно, и есть такая территория, приграничная полоса (из письма Васнецова к П. П. Чистякову: «Богатыри Добрыня, Илья и Алешка Попович на богатырском выезде — примечают в поле, нет ли где ворога, не обижают ли где кого» [Васнецов 1987: 58]), внешний рубеж которой под контролем легендарного настоящего, внутренний — древних духов прошлого. Трудно не вспомнить в этой связи один из программных тезисов основателя русской мифологической школы Ф. И. Буслаева: «Только тот исторический сюжет годится для искусства, который затрагивает современные художнику интересы, который связывает настоящее с прошедшим по сродству идей, а идеи принадлежат вечности, перед которою исчезает и настоящее, и прошедшее» [Буслаев 1868: 386].

Картину «Аленушка» И. Грабарь назвал «не то жанром, не то сказкой», и она действительно двойственна. Отсутствие единственного кода прочтения, особенно, если учесть ее оригинальное название «Аленушка (дурочка)»²⁶, оставляет содержание картины открытым. Именно поэтому «сказочная» реальность со временем вытеснила «жанр»: для современников Васнецова более «содержательной», а потому и говорящей (знаковой) частью картины оказывался пейзаж (который долго вынашивал и Васнецов — более десяти эскизов). Лес, прибрежные валуны и омут в сочетании с позой героини по имени Аленушка (кем бы она ни была) выводили к единственно возможному прочтению, восходящему к афанасьевской версии сказки о «Сестрице Аленушке и братце Иванушке». В ней ведьма стлавкивает Аленушку в реку, привязав к ее шее камень («Ах, братец мой Ива-

²⁶ Под таким названием картина была выставлена Васнецовым на Передвижной выставке 1881 г.

нушка! Тяжел камень на дно тянет, Шелкова трава ноги спутала...»). Аленушка отвечает на призывы брата сквозь темную толщу воды — из другого мира. Граница бытийного пространства, на которой «встречаются» брат и сестра, становится кульминацией сказочного сюжета. На этой же границе запечатлевает Васнецов и свою героиню, и здесь ее отмечает камень. В собрании музея Абрамцева сохранился вариант картины, где отражение камня в воде отсутствует [Каталог 2012: 41]. В окончательном варианте мы видим камень, вырастающий из воды и в воде отраженный (илл. 24–25). Это важно: контакт камня и воды дает на выходе более мощный выброс объединяющей их семантики — жизни и смерти, времени и вечности, памяти и забвения²⁷. Но здесь отражение необходимо и по сюжету — граница должна быть проницаемой и одновременно зеркальной — магической. Васнецов как будто вспомнил переданный ему Поленовым отзыв П. П. Чистякова о картине Репина «Садко»: по мнению Чистякова, не цвет воды должен был «задавать в ней тон, а веяние впечатления от былины задать должно тон воде и всему; вода тут ни при чем. Цвет и густота воды бывают разные, а былина такая — одна» [Чистяков 1953: 76].

«Витязь на распутье» — картина о камне и посвящена камню. Обращение Васнецова к новой для него топике началось именно с этого сюжета, первый вариант которого был выставлен в 1878 г. (воспроизведена в каталоге Первой выставки «Союза русских художников» 1903–1904 гг.) (илл. 26–27).



Иллюстрация 24. В. М. Васнецов. Аленушка. 1881. Собрание музея-заповедника «Абрамцево»



Иллюстрация 25. В. М. Васнецов. Аленушка. 1881. ГТГ

²⁷ См. статью А. Раппапорта «Мокрый камень» в наст. изд. (с. 21–32).



Иллюстрации 26–27. В. М. Васнецов. Витязь на распутье. 1877–1878 (частное собрание)



В основу был положен эпизод из былины об Илье Муромце, где на пути богатыря встает вещий бел-горюч камень с высеченными на нем словами: «На лѣвѣ бѣхати — богатѣ быти, На правѣ бѣхати — женатѣ быти, Какъ прамѣ бѣхати — живѣ не бывати, — Нѣтъ пути ни прохожемѣ, ни проѣжемѣ, ни пролетномѣ». Этот текст здесь и воспроизведен. Но в 1882 г. специально для Мамонтова Васнецов пишет вторую версию картины, корректируя композицию и некоторые детали пейзажа: теперь вместе с витязем в камень упирался и зритель, за камнем впервые отчетливо просматривалась болотная топь, а цвет закатного неба указывал, что всадник движется с востока

на запад, но главное — меняется камень²⁸. От прежней надписи Васнецов оставляет лишь ее последнюю часть, о чем позже писал В. В. Стасову: «<...> строки надписи: „На праву ехати — женату быти, на леву ехати — богату быти“ — на камне не видны, я их спрятал под мох и стер частью. Надписи эти отысканы мною в публичной библиотеке при Вашем любезном содействии» [Васнецов 1987: 156]. На камне остаются слова «Какъ прѣмѣ ѣхати — живѣ не бывати, — Нѣтъ пути ни прохожемѣ, ни проѣзжемѣ, ни пролетномѣ»²⁹. В письме к В. В. Чистякову от 25 апреля 1882 г. Васнецов называет этот вариант картины «Витязь в раздумии перед прямой дорогой» [Васнецов 1987: 58]. Но дороги нет, за камнем черная топь, инобытие. Камень стоит на границе жизни и смерти (судя по всему, именно так этот образ воспринимался и близкими Васнецова, о чем можно судить по надгробию на его могиле на Введенском кладбище в Москве) (илл. 28–29)³⁰.



Иллюстрация 28. В. М. Васнецов. Витязь на распутье. 1882. ГРМ



Иллюстрация 29. Надгробный памятник на могиле Васнецова

В этой версии картины «распутье» оказывалось и концом пути, и точкой перехода в иной мир — мир, лежащий за гранью выбора. В то же время перекресток как архетип традиционно соотносится с идеей центра. «Две эти

²⁸ Ср. комм. из монографии Н. Моргунова и Н. Моргуновой-Рудницкой: «Пейзаж на эскизных рисунках был ничего не выражающим фоном, а камень, как в первом и во втором вариантах карандашных эскизов, так и в эскизе масляными красками, не удавался. Этот камень в первых эскизах не был вещим придорожным камнем, он ничего общего не имел с древними поверьями, выглядел громадным столбом с некоторыми намеками на очертания каменной бабы». Вся работа над этим сюжетом, по мнению исследователей, показывает, как «настойчиво искал Васнецов облик вешего, придорожного камня, имеющего в картине чрезвычайно большое значение» [Моргунов, Моргунова-Рудницкая 1962: 140].

²⁹ Ср. [Успенский 1906: 33]. В репродукции на с. 31 (рис. 16) картина 1882 г. датирована 1878 г.

³⁰ В былинне Илья Муромец, благополучно освоив все три названные на камне маршрута, строит в итоге церковь. Орест Миллер в своем труде «Илья Муромец и богатырство киевское» рассматривает былинну «Три поездочки Ильи Муромца» как рассказ о поединке богатыря с судьбой: «<...> и последний, самый опасный *нахвальщик*, Судьбина, не сумел одолеть Ильи Муромца <...> Невольно приходит на ум то древнее свидетельство византийца Прокопия <...> «Славяне судьбы не знают»» [Миллер О. 1869: 779]. Васнецов, превратив развилку в прямую дорогу, принципиально трансформирует сюжет, превращая его из поединка с судьбой в поединок со смертью.

идеи — идея перехода в иной мир и идея центра мира — в традиции не просто взаимосвязаны, но фактически являются продолжением друг друга. В мифологическом сознании переход в иной мир может быть произведен только через центр мира, где сходятся все дороги и где лежит изначальный священный камень» [Платов 2009]³¹. Переделка картины шла по пути расширения ее мифопоэтического объема. Теперь его задавал архетип — камень, превращенный из сказочного «дорожного указателя» в сакральную ось, центр и начало мира. В этом смысле идея «Каменного века» как *начала* истории вполне вписывалась в художественную логику Васнецова. Более того, он отвел в своем фризе специальное место, где все его камни предстали в их первоизданном — доисторическом — состоянии, начальной точке пути (илл. 30).



Иллюстрация 30. В. М. Васнецов. Фрагмент фризиса «Каменный век». 1883–1885. ГИМ

Абрамцевский вариант «Витязя» обсуждался в усадьбе, и, как сюжет достаточно распространенный, разумеется, не мог не попасть в орбиту бытовавших в округе преданий о местных священных камнях³². Практически в каждом подмосковном уезде существовал и до сих пор существует подобный культ: Змеиный камень (Шатурский р-н), Синь-камень (Щелковский р-н), Велесов камень (Звенигород), Девичий камень (Шахматово) и др. Ближайшим к Абрамцеву был особо почитаемый в Дмитровском уезде камень, находящийся в Шутовом лесу между деревней Киндяково и селом Турбичево.

³¹ В этом смысле весьма символично, что и абрамцевская церковь оказалась в итоге «на «перепутье всех дорог»: сюда можно было пройти от хозяйственного двора по дорожке мимо Поленовской дачи, сюда же вела аллея от Главного и дома и Бани-теремка. Параллельно ей шла так-называемая Гоголевская аллея, по которой, по преданию, любил гулять Н. В. Гоголь, частенько наведывавшийся к Аксаковым. Эта аллея приводила к „Избушке“, от которой хорошо просматривалась церковь. Наконец, мимо церкви шла дорога к Афончику — месту дальних прогулок хозяев и гостей усадьбы» [Городнянский 2015: 50].

³² Профессиональным ценителем и собирателем местного фольклора была Елена Дмитриевна Поленова, которая сама ходила по окрестным деревням, записывая и зарисовывая сюжеты сказок и устных народных преданий.

Его первое научное описание было дано Ю. М. Золотовым в статье «Остатки древнего святилища на реке Кимерше», опубликованной в Балто-славянских исследованиях в 1981 г. «Сейчас, — писал Ю. М. Золотов, — Камень полузабыт, а когда-то известность о нем распространялась километров на 20 вокруг <...> в XVI в. вся окружающая местность входила в «Каменский стан» <...> названный, очевидно, по данному Камню, потому что в этом стане не значится ни сел, ни деревень, имеющих в своем наименовании слово „камень“» [Золотов 1981: 269]. Киндяковский камень был известен и почитался как чудотворный — исцеляющий и придающий силы. Согласно народному преданию, он приплыл против течения реки Кимерши в день летнего солнцестояния, на Ивана-Купала, и выбрал себе место — у слиянии «трех рек», речки Кимерши и двух ручьёв, стекающих с отрогов Клинско-Дмитровской гряды (илл. 31).

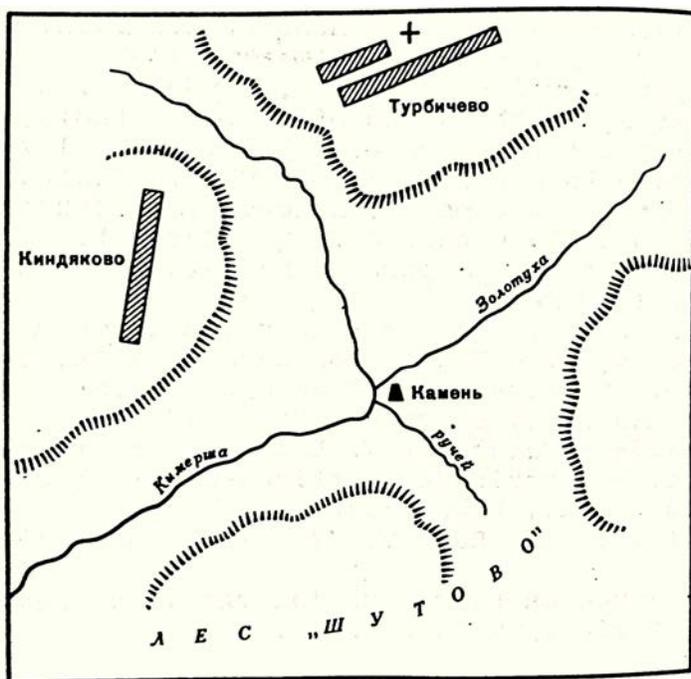


Иллюстрация 31. Схема месторасположения Киндяковского камня [Золотов 1981: 270]

Подойти к нему не просто и сегодня: камень лежит в заболоченном месте, но под землю не уходит, люди же, чтобы не завязнуть, прокладывают к нему мостки. Легенды приписывают ему способность плавать по воде и самостоятельно передвигаться по земле. Культ продержался до начала XX в., сейчас активно возрождается (илл. 32)³³.

³³ О семантике плавающих и передвигающихся валунов и связанных с ними мифопоэтическом контексте см.: [Цивьян 2015].



Иллюстрация 32. Святилище у Киндяковского камня (современный вид)

Вслед за автором публикации, исследователи и краеведы считают, что здесь у места впадения в речку Кимершу, существовало целое языческое святилище («Святилище у трёх вод»). Видимо, специфика места и приписываемые камню свойства стали причиной, по которой легенда связывает Киндяковский камень с одним из древних осколков Алатырь-камня, описанного в стихах о Голубиной книге как камень, из-под которого текут животворные реки. С этой же семантикой — камень на водах — А. Н. Афанасьев связывает и происхождение загадок про алатырь-камень:

Согласно съ представлѣніемъ облаковъ подвижными, ходячими камнями, народная загадка отличает алатырь отъ обыкновенныхъ скалъ, твердо-прикрѣпленныхъ къ землѣ, какъ-бы коренящихся въ ея утробѣ. «Что растеть б е з ъ к о р н ю?» спрашиваетъ загадка и отвѣчаетъ: бѣль-горючъ камень. Весьма знаменательно свидѣтельство стиха о голубиной книгѣ, что изъ-подъ этого камня текутъ источники, дающіе всему міру пропитаніе и цѣленіе <...>:

Бѣлый латырь-камень всѣмъ камнямъ отецъ.
 Почему же ёнь всемъ камнямъ отецъ?
 — Съ-подъ камешка, съ-подъ бѣлаго латыря
 Протекли рѣки, рѣки быстрыя
 По всей землѣ, по всей вселенную(-ной),
 Всему міру на исцѣленіе,
 Всему міру на пропитаніе³⁴ [Афанасьев 1868: 144–145].

В 1881 г. появится исследование А. Н. Веселовского «Разыскания в области русского духовного стиха», где будет показан механизм слия-

³⁴ Разрядка и пегит источника. Текст взят из [Бессонов 1861, вып. 2, № 84: с. 313, стк. 90–97].

ния этого дохристианского культа и системы символов новой веры. По мнению Веселовского, народная фантазия адаптировала легенды о «чудесном камне, положенном Спасителем в основание Сионской церкви; о камне, снесенном с Синая и положенном на место алтаря в той же церкви, матери всех церквей», сумев найти в них «символический центр» — *алтарный камень, алтарь*, «на котором впервые была принесена бескровная жертва, установлено высшее таинство христианства». В русской народной поэзии, по Веселовскому, этот *алтарь*

стала *камнем алатыремъ* (вм. алатарь), латыремъ. Такъ въ стихѣ о Голубиной книгѣ:

*На бѣломъ Латырь на камени
Бесѣдовалъ да опочивъ держаль
Самъ Исусъ Христосъ царь небесный,
Съ двенадцати со апостоламъ,
Съ двенадцати со учителямъ;
Утвердилъ онъ вѣру на камени,
Распустилъ онъ книги по всѣй земли.³⁵*

<...>

Когда объ этомъ камнѣ говорится, что изъ подъ него текутъ рѣчки

*Всему міру на исцѣленіе,
Всему міру на пропитаніе³⁶*

<...>, то это не удаляетъ насъ отъ указанной символики, какъ и выраженіе, что алатырь-камень — всѣмъ «камнямъ отецъ». Тѣ рѣчки — воды, текущія на спасеніе пьющихъ изъ скалы-церкви <...> [Веселовский 1881: 23–24].

Если отвлечься от выкладок мифологической школы (труды которой в Абрамцеве обсуждались), то весь описанный выше символический комплекс — *чудо-камень, святой источник, церковь, алтарь* — можно было обнаружить в границах уезда в виде действующей модели. Исцеляющий чудотворный камень в Шутовом лесу, лежащий на слиянии «трех рек», Ю. М. Золотов соотносит с, вероятно, общим для этих мест культом «святых вод»: «Километрах в семи от него <камня. — Л. 3.> близ деревни Бортниково имеются два „святых“ колодца, а еще один — около деревни Чеприно, у реки Лутосня. Все эти колодцы не что иное как ключи среди болотистой местности, заключенные в срубы. С этими колодцами были связаны некогда празднества и поверия пятницко-богородицкого цикла. Над колодцами стояли деревянные часовенки с иконами Богоматери, горели лампы...» [Золотов 1981: 269, 274].

Трудно сказать, насколько всё это действительно могло быть живым и значимым фоном для создателей абрамцевской церкви. Но как бы то ни было, последним камнем в постройке, завершающей точкой, станет камень с отпечатком струящихся вод (илл. 33), который будет положен на

³⁵ Курсив и петит источника. Текст взят из [Бессонов 1861, вып. 2, № 80: с. 291, стк. 183–189].

³⁶ Ср.: [Бессонов 1861, вып. 2, № 92 (сводный): с. 367–368, стк. 674–682; 669–673].



Иллюстрация 33. Церковь Спаса Нерукотворного в Абрамцево. Фото 2015 г.

месте паперти «слепком» библейской цитаты: *И введé мя ко преддвёрёю хра́ма, и сè, вода́ и́сходя́ише изъ под' непокровённагò хра́ма на востокъ* (Иезек. 47:1) — стиха, открывающего в Книге пророка Иезекииля тему животворного храмового источника.

У северного же фасада церкви за оградкой, рядом с пристроенной часовней, находится родовое кладбище, где на могилах Елизаветы Григорьевны и Саввы Ивановича Мамонтовых можно увидеть еще одну такую плиту, только ступенчатой формы и чуть большего размера, в которой, словно следуя один за другим, соединяются два окаменевших потока (Е. Г. умерла в 1908 г., С. И. в 1918 г.) (илл. 34).

Эти две каменные плиты неотделимы от архитектурного замысла и стилистики всего храмового ансамбля. Обе они суть фрагменты ее многоголовой «партитуры»: плита паперти отмечает границу перехода из мирского пространства в сакральное, надгробная — из мира дольнего в мир горний; одна символизирует живой источник веры, другая — замерший источник жизни, застывшее время, вечную память. Вместе же они представляют собой своеобразный памятник-календарь, отмечающий крайние даты — расцвета и заката — мамонтовской эпохи в истории Абрамцева.

По устному свидетельству Сергея Николаевича Чернышова, принимавшего участие в последней реставрации храма и прилегающей к нему территории кладбища, интересующие нас каменные плиты — остатки местной морены³⁷. Это сколы шокшинского песчаника с характерным знаками

³⁷ С. Н. Чернышов, доктор геолого-минералогических наук, профессор кафедры инженерной геологии и геоэкологии Московского государственного строительного уни-



Иллюстрация 34. Камень на могилах Е. Г. и С. И. Мамонтовых в Абрамцеве

донной ряби (илл. 35), найденные, по мнению С. Н. Чернышова, при разработке местных карьеров в более глубоком слое ледниковых отложений³⁸.



Иллюстрация 35. Выходы слоев древнего песчаника в долине р. Рассохи, Якутия

верситета, внук Веры Саввишны Мамонтовой (в замужестве Самариной). Подробное описание инженерных и реставрационных работ, проводившихся в Абрамцеве в 2014 г., см: [Чернышов 2014].

³⁸ Эта информация согласуется не только со сферой производственных интересов С. И. Мамонова, в год приобретения усадьбы возглавившего Акционерное общество Московско-Ярославской железной дороги, но и с активизировавшимся в Дмитровском уезде в 1870-е годы дорожным строительством, требовавшим большого количества песка, гравия и булыжного камня. Местные крестьяне освоили добычу этих строительных материалов в толще близлежащих холмов, под слоем глины. По железной дороге материал переправлялся и в Москву для столичных нужд.

Вполне вероятно, что плиты действительно могли быть найдены где-то неподалеку и привезены в Абрамцево до (как геологический артефакт) или во время возведения церкви. В любом случае, по завершении строительства плита, судя по всему, на пороге уже лежала (см. пейзаж И. С. Остроухова 1883 г. «Церковь в Абрамцево» в экспозиции музея-заповедника «Абрамцево»)³⁹.

Сохранилось и другое уникальное свидетельство — гравюра по рисунку Аполлинария Михайловича Васнецова, опубликованная в 1884 г. в журнале «Живописное обозрение» с названием «Церковь во вкусе XII века, в имении С. И. Мамонтова (с. Абрамцево, Моск. губ.)» (илл. 36). На ней

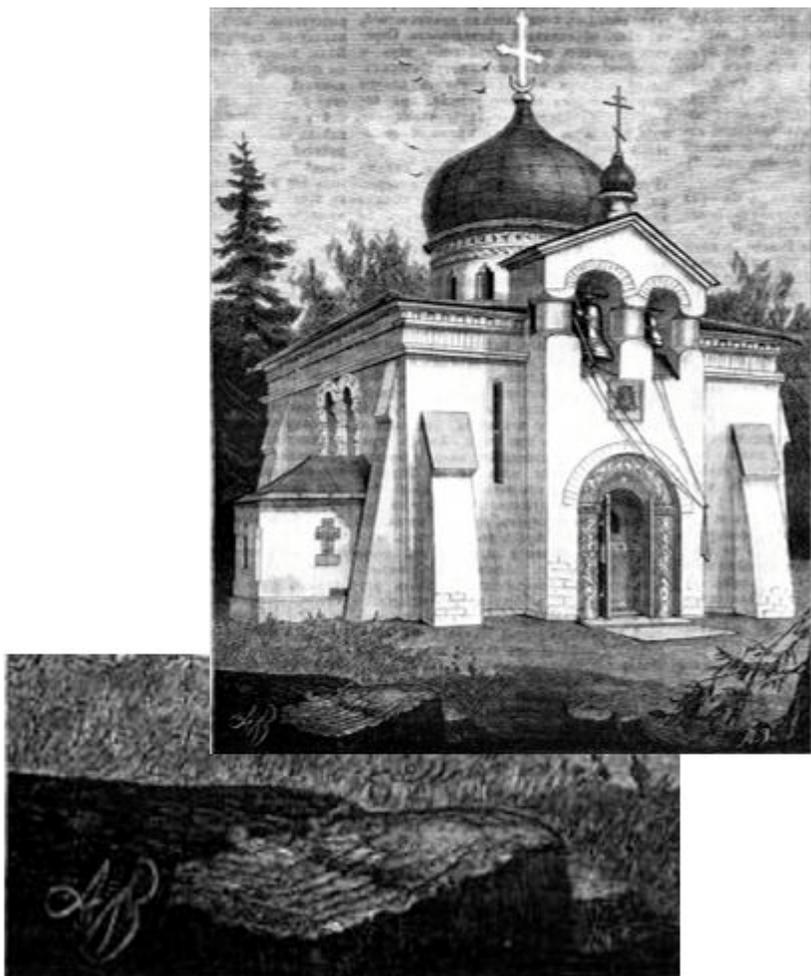


Иллюстрация 36. Церковь во вкусе XII века, в имении С. И. Мамонтова (с. Абрамцево, Моск. губ.). По рисунку А. М. Васнецова, гравировал Зубчанинов. 1884

³⁹ Документальных данных о том, как плиты попали в Абрамцево и по чьей инициативе были использованы в строительстве, на сегодняшний день в музее-заповеднике «Абрамцево» нам обнаружить не удалось.

А. М. Васнецов запечатлел, судя по всему, торжественный момент «сдачи объекта». На пороге церкви хорошо видна плоская светлая прямоугольная плита, тогда как на переднем плане лежат два валуна: один из них в тени (на нем авторская монограмма), у второго же освещена ступенчатой формы верхняя грань, испещренная волнообразными бороздами. Рисунок, надо полагать, с натуры. Что касается валунов, то сложно представить, что столь специфическую и редкую натуру А. М. Васнецов, известный своей скрупулезностью в отборе и изображении деталей, сочинил и добавил в качестве антуража. Если перед нами те самые монолиты, то это означает, что камни уже находились в Абрамцеве и спустя какое-то время были распилены на две плиты, одна из которых тогда же была положена по порог церкви, другая (со ступенчатым рельефом) ушла в «запасники». По предположению С. Н. Чернышова, вторую, надгробную, плиту, скорее всего, положила на могилы родителей Александра Саввишна Мамонтова в 1918 г. под общим крестом без надписи, желая уберечь могилу отца от возможного разорения.

Идея заменить традиционную паперть сколом древнего песчаника придавала постройке неожиданно точное и острое завершение, собрав воедино основные моменты замысла.

Стремление к эстетически оправданному синтезу двух начал — материального и духовного, мифа и христианской традиции, природы и искусства — изначально довлело замыслу Васнецова, обостряя воображение и интуицию, в чем неоднократно убеждались участники проекта. Рассказы о творческих «озарениях» Васнецова в процессе работы — одно из общих мест в мемуарах кружковцев. Вспоминают два эпизода: первый о том, как Васнецов «спас» клиросы, наспех выкрашенные глухой голубовато-зеленой краской: «Он потребовал цветов, со всех сторон ему понесли разнообразные букеты, и из под его творческой кисти быстро стали вырастать цветы» [Поленова 2013: 42]. Второй — о решении Мамонтова делать в церкви обычный цементно-мозаичный пол, как в подвалах, чему решительно воспротивился Васнецов, настоявший на «художественной выкладке узора» и тут же сделавший набросок. В результате «к общей радости скоро вдоль всего пола вырос огромный фантастический цветок. В нем появилось что-то небывалое, творческое, и он стал прародителем нового художественного направления стилизации природы» [Поленова 2013: 42]. В этом заключалась суть: природа Абрамцева не просто «вращалась» в пространство храма, она «видоизменялась» — семиотизировалась — становясь языком, средством передачи эстетического и символического высказывания.

Та же художественная логика могла подсказать и архитектурное решение паперти. Дикий камень включался в ансамбль храма и как

фрагмент абрамцевского ландшафта, и одновременно как его «скульптурный слепок», превращаясь из природного объекта в деталь храмовой архитектуры, элемент искусства. Вместе с тем, положенный на месте паперти, т. е. введенный в сакральное пространство, он не только сам стал символом, но и в силу своей индивидуальности (фактуры) активировал, делал «зримой» и в буквальном смысле «выносил на поверхность» и символику храмового преддверия⁴⁰.

У абрамцевской церкви нет возвышающей ее части фундамента. Васнецову было важно, «чтобы церковь стояла затерянной в зарослях, чтобы зелень подступала к стене» [Чернышов 2014: 21] (см. илл. 1), вызывая ассоциации с вросшими со временем в землю русскими домонгольскими храмами, которые были взяты за образец. Паперти этих храмов скрыты под многовековым культурным слоем, земля подступает к самому входу⁴¹. Паперть же абрамцевской церкви имитируется, но не стилизуется, автор идеи (кому бы она ни принадлежала) *демонстрирует* свою находку, обнажает прием: плита вмонтирована в глубину арочного проема таким образом, что создается впечатление, будто она и есть камень, положенный в основание храма; однако в землю вместе с храмом она не «врастает», отчетливо виден ее внешний, как бы естественно сколотый (на самом деле искусно обтесанный) край, выступающий над землей на 15–20 см; камень как будто сам «выходит на поверхность», чтобы вернуть храму его ступень восхождения, паперть — образ духовного возвышения Церкви над окружающим миром (см. илл. 32; современная бульжная отмостка этот эффект нивелирует).

Трудно не заметить, что, попадая в сакральный и мифопоэтический контекст этого архитектурного проекта, фрагмент моренного песчаника, вмонтированный в «сказочный» образ древнерусского храма, проходит ровно ту же процедуру семиотического преобразования, что и камни в описанных выше работах Васнецова и Поленова. Если это не простое совпадение, то мы имеем дело с некой сквозной, вполне ясно художественно оформленной и осуществленной идеей.

Васнецов в этом смысле был последователен: к проекту абрамцевской церкви он шел ровно тем же путем, что и к своим мифопоэтическим реконструкциям — из глубин национальной традиции и изнутри абрамцевского пространства⁴². В этой общей для кружковцев системе культурных коор-

⁴⁰ Рельеф камня мог отсылать не только к ветхозаветному образу «храмового источника», но и к раннехристианскому ритуалу «очищения» перед входом в храм: для этого на паперти устраивался бассейн или купель, где верующие, прежде чем войти, омывали лицо и руки.

⁴¹ Ср. Храм Спаса на Нередице, Церковь Св. Георгия в Старой Ладогe, Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском, Собор Иоанна-Предтечи Ивановского женского монастыря во Пскове и др.

⁴² Н. В. Поленова вспоминала, как «закончив своих „Богатырей“, Васнецов принялся за образ преподобного Сергия, его первый опыт религиозной живописи. „Богатыри“

динат, по сути, и заключалась формула «абрамцевского» стиля. Однако *предчувствие модерна*, о котором, как правило, упоминается в разговоре о синтезированном в Абрамцеве «неорусском стиле», будет связано, на наш взгляд, не столько с топикой, сколько с философией пространства, с идеей мимесиса, с символом. Думается, еще и поэтому абрамцевская церковь становилась для тех, кто видел ее впервые, «целым откровением» (Грабарь).

Это предощущение новой эпохи уже сквозило в васнецовском *молча заговорившем* валуне, который спустя пару десятилетий «околду-ет» русских поэтов рубежа веков («Колдун-камень» Вл. Соловьева, «Валун» Вяч. Иванова, «Камень» Н. Гумилева)⁴³. У каждой поэтической эпохи свой камень: камень конца XIX в. самодостаточен и телесен, на смену ему придет его alter ego — кристаллизовавшийся в *слово* камень акмеистов. Мандельштам напишет об этом так:

Владимир Соловьев испытывал особый пророческий ужас перед семью финскими валунами. Немое красноречие гранитной глыбы волновало его, как злое колдовство. Но камень Тютчева, что «с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой», — есть слово. Голос материи в этом неожиданном паденье звучит как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания.

Камень как бы возжаждал иного бытия. Он сам обнаружил скрытую в нем потенциально способность динамики — как бы попросился в «крестовый свод» — участвовать в радостном взаимодействии себе подобных [Мандельштам 1987: 169].

В здании абрамцевского храма воплощена та же поэтическая мысль. Интуитивно (и прозорливо) художники Абрамцева одними из первых услышали «голос» камня *своей* эпохи, приняв под свод возведенного ими реального храма — в «крестовый свод» своего искусства. Природный камень вошел в абрамцевскую архитектуру с правом «участвовать в радостном взаимодействии себе подобных». В этом, скорее всего, спонтанном, опыте взаимопроникновения природы и архитектуры уже ощущались поэтические токи модерна, архитектура которого будет претендовать «на глубокую, внутреннюю, то есть в конечном счете, символическую связь с существующим пространством» [Николаева 2003: 92]. Идея слияния «нерукотворного» с «рукотворным» станет основой приема, с помощью которого модерн пытался разрешить унаследованное от

погрузили его в легендарное прошлое России, а царившее в Абрамцеве с постройкой церкви возрождение интереса к религиозному прошлому перенесло его в христианский период истории и вдохновило к пониманию образа русского подвижника, жившего в этой именно местности, созерцавшего эту природу» [Поленова 2013: 27].

⁴³ О мифопоэтической транскрипции архетипа камня-валуна в текстах Гумилева и Вагинова см.: [Цивьян 2015: 107–109].

романтизма глубинное противоречие природы и искусства. «Преодолевая это отчуждение от природы, модерн привносит в структуру художественного образа нечто по существу иное, создает в ней символическую перспективу и в символе пытается заключить эти два естества в единство: образ должен стать и природной формой», природная форма — символом, символ — «эстетическим объектом» [Николаева 2003: 142, 131]. Эта метаморфоза и происходит с абрамцевским пещаником, открывая в нем ту самую «скрытую способность динамики»⁴⁴.

Храму Спаса Нерукотворного, действительно, удалось стать архитектурной производной мира и мифа Абрамцева. Без преувеличения можно сказать, что творческие поиски двух его создателей, Василия Поленова и Виктора Васнецова, в буквальном смысле сошлись у его порога, где под образом Спасителя камень и вода, вечность и время соединились в памятнике живому и возвышенному миру абрамцевского кружка.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Атрощенко 2000 — О. Д. Атрощенко. Евангельская тема в творчестве В. Д. Поленова: Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 2000.
- Афанасьев 1868 — А. Н. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу. Москва, 1868. Т. 2.
- Бессонов 1861 — П. [А.] Бессонов. Калеки переходные. Сборник стихов и исследование. Москва, 1861. Ч. I. Вып. 1–3.
- Булгаков 1885 — Ф. И. Булгаков. Иллюстрированный обзор художественных выставок, Академической и Передвижной 1885 г. Москва — С.-Петербург, 1885.
- Буслаев 1868 — Ф. И. Буслаев. Задачи эстетической критики. 1868 г. // Мои досуги: Собрание из периодических изданий, мелкие сочинения Федора Буслаева в 2-х ч. Москва, 1886. Ч. I.
- Васнецов 1950 — Воспоминания В. М. Васнецова о Савве Ивановиче Мамонтове // В. С. Мамонтов. Воспоминания о русских художниках. Москва, 1950.
- Васнецов 1987 — Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / Составление, вступительная статья и примечания Н. А. Ярославцевой. Москва, 1987.

⁴⁴ В архитектонике абрамцевской церкви улавливаются структурные элементы Северного модерна, первые образцы которого начнут появляться в Европе в начале 1890-х годов. Типологически наиболее близким к абрамцевской идее окажется финский модерн — финский национальный романтизм в его сочетании с символизмом и ар-нуво, который будет ориентирован на поиск национальной идентичности, воссоздание романтического *couleur locale*. В финской архитектуре уже в конце 1880-х годов начнут активно использоваться каменные блоки с естественной грубой фактурой, крупные гранитные валуны, имитирующие методы средневековой кладки, характерный декор с изображением местной флоры и фауны. Вдохновляясь образами народной мифологии, национального эпоса «Калевала», героиней викингов финские архитекторы объявят курс на сохранение аутентичного искусства, отражающего «дух народа». В этом смысле и «сказочные» сюжеты Васнецова, и проект церкви Спаса Нерукотворного (в обсуждении и реализации которого принимали участие люди современные и широко образованные) были, выражаясь сегодняшним языком, «в тренде».

- Веселовский 1881 — А. Н. Веселовский. Разыскания в области русского духовного стиха. С.-Петербург, 1881. Ч. 3–5. Сборник отделения русского языка и словесности Императорской АН. Т. 28. № 2.
- Гатцук 1870 — А. А. Гатцук. Заметка о «каменных бабах» близ Москвы // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете. Москва, 1870. Кн. 3.
- Городнянский 2013 — А. В. Городнянский. Абрамцевский альбом. Усадьба Абрамцево при Мамонтовых. Самара, 2013.
- Городнянский 2015 — А. В. Городнянский. Церковь Спаса Нерукотворного в композиционно-планировочной структуре усадьбы «Абрамцево» // Абрамцево в истории и культуре России. Материалы и исследования. Вып. 12. Абрамцево, 2015.
- Димитрий Ростовский 1796 — Димитрий Ростовский. Книга житий святых на три месяца четвергьи: июнь, июль, август. Москва, 1796.
- Евстратова 2004 — Е. Е. Евстратова. Виктор Васнецов. Москва, 2004.
- Забелин 1873 — И. Забелин. Кунцево и древний Сетунский стан. Москва, 1873.
- Злыднева 2008 — Н. В. Злыднева. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. Москва, 2008.
- Золотов 1981 — Ю. М. Золотов. Остатки древнего святилища на реке Кимерше // Балтославянские исследования. 1980 / Отв. ред. В. В. Иванов. Москва, 1981.
- Каталог 2012 — Виктор Михайлович Васнецов (произведения В. М. Васнецова из собрания Музея-заповедника Абрамцево и частных коллекций). Каталог выставки. Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево», 2012.
- Кондаков 1905 — Н. П. Кондаков. Лицевой иконописный подлинник. С.-Петербург, 1905. Т. 1: Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа.
- Лобанов 1928 — В. Лобанов. Виктор Васнецов в Абрамцеве. Москва, 1928.
- Лосева 2012 — А. С. Лосева. Впечатления В. Д. Поленова о Египте в контексте воспоминаний русских паломников и путешественников второй половины XIX века // Искусствознание, 2012, № 3–4.
- Мамонтов 1951 — В. С. Мамонтов. Воспоминания о русских художниках (Абрамцевский художественный кружок). Москва, 1951.
- Мандельштам 1987 — О. Э. Мандельштам. Утро акмеизма // О. Э. Мандельштам. Слово и культура: Статьи. Москва, 1987.
- Миллер В. 1894 — В. Ф. Миллер. Былинное предание в Олонецкой губернии // Русская мысль, 1894, № 3.
- Миллер О. 1869 — О. Миллер. Илья Муромец и богатырство киевское: Сравнительно-критические наблюдения над слоевым составом народного русского эпоса. Санкт-Петербург, 1869.
- Митрофанова 2012 — Е. Н. Митрофанова. Виктор Михайлович Васнецов и семья Мамонтовых // Виктор Михайлович Васнецов (произведения В. М. Васнецова из собрания Музея-заповедника Абрамцево и частных коллекций). Каталог выставки. Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево», 2012.
- Моргунов, Моргунова-Рудницкая 1962 — Н. Моргунов, Н. Моргунова-Рудницкая. Виктор Михайлович Васнецов: Жизнь и творчество. Москва, 1962.
- МВ «Московские ведомости», 1880, № 119, 1 мая.
- Николаева 2003 — С. И. Николаева. Эстетика символа в архитектуре русского модерна. 2003 — сетевая публикация, <https://books.google.ru>.
- Пастон 2003 — Э. В. Пастон. Абрамцево: Искусство и жизнь. Москва, 2003.
- Пастон 2011 — Э. В. Пастон. Василий Поленов: «Я несказанно люблю евангельское повествование...» // Третьяковская галерея, 2011, № 4 (33).
- Петрова 2002 — М. Петрова. В «евангельском круге» Поленова. Цикл картин «из жизни Христа» // Москва, 2002, № 3.

- Платов 2009 — А. Платов. Мегалиты Русской равнины. Москва, 2009.
- Поленова 2013 — Н. В. Поленова. Абрамцево. Воспоминания. Музей-заповедник «Абрамцево», 2013.
- Поленов 1912 — В. Поленов. Из жизни Христа: [Альбом]. [Прага, 1912].
- Прахов 2008 — Н. А. Прахов. Старое Абрамцево. Воспоминания детства. Музей-заповедник «Абрамцево», 2008.
- Ремизов 1993 — А. Ремизов. Жизнь Христа в трактации современного художника. К выставке картин академика В. Д. Поленова «Из жизни Христа» (1915) // *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.* / Сост. и ред. Н. К. Гаврюшина. Москва, 1993.
- Репин 1948 — И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка в 3-х тт. Москва — Ленинград, 1948.
- Саввинский 1906 — С. Саввинский. Эсхатологическая беседа Христа Спасителя. Киев, 1906.
- Сахаров 1839 — И. П. Сахаров. Путешествия русских людей по Святой Земле. С.-Петербург, 1839. Ч. 1–2.
- Сахарова 1964 — Е. В. Сахарова. В. Д. Поленов. Е. Д. Поленова. Хроника семьи художников. Москва, 1964.
- Стасов 1954 — В. В. Стасов. Статьи и заметки. Москва, 1954. Т. II.
- Успенский 1906 — А. И. Успенский. Виктор Михайлович Васнецов. Москва, 1906.
- Цивьян 2015 — Т. В. Цивьян. Об энантиосемии камня: *неподвижность versus движение* // *Живой камень: От природы к культуре* / Отв. ред. и сост. Л. О. Зайонц. Москва, 2015. — http://istina.msu.ru/media/publications/book/c70/94f/19194393/МАКЕТ_zhivoj_kamen_2.12.15.pdf.
- Чернышов 2014 — С. Н. Чернышов. Опыт ученых и студентов МГСУ по реставрации и воссозданию памятников культуры — от изысканий до реализации проектов // *Вестник МГСУ*, 2014, № 7.
- Федорец 2010 — А. Федорец. Влюбленный в искусство: меценат Савва Мамонтов // *Свой*, 2010, № 2.
- Чехов 1987 — А. П. Чехов. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Москва, 1987. Т. 16: Статьи. Рецензии. Заметки 1881–1902.
- Чистяков 1953 — П. П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832–1919. Москва, 1953.
- Щербатова-Шевякова 2004 — Т. С. Щербатова-Шевякова. Нередица. Монументальные росписи церкви Спаса на Нередице. Москва, 2004.
- Ювачев 1904 — И. П. Ювачев. Паломничество в Палестину к гробу Господню. Очерки путешествия в Константинополь, Малую Азию, Сирию, Палестину, Египет и Грецию. С.-Петербург, 1904.

Д. В. Вальков (Москва)

Закладная плита Барджелло в контексте флорентийского Предренессанса*

В истории Флоренции период между 1245–1246 годом (начало прогибеллинской подестерии Фридриха Антиохийского) и 20-ми годами XIV века (включая крайне неудачные для флорентийских гвельфов сражения при Монтекатини, 1315 год, и при Альтопашьо, 1325 год) был отмечен нарастанием клановой и политической конфронтации, существенными трансформациями структуры городского социума и, как следствие, институтов городского управления, но также значительным экономическим и демографическим ростом и становлением феномена Предренессанса, чей генезис был тесно связан с административной средой коммуны.

Упомянутые процессы оказывали существенное и, подчас, стремительное воздействие на конфигурацию застройки и оборонительной инфраструктуры города. Так, описывая трагические для флорентийских гвельфов события конца 1260 года, Джованни Виллани отмечает, что после распространения во Флоренции известия о поражении при Монтаперти уже 13 сентября семейства гвельфов с великим плачем стали покидать город, направляясь в Лукку. В воскресенье 16 сентября во Флоренцию вступили гибеллины. При них подеста стал Гвидо Новелло из графов Гвиди, управлявший от имени короля Манфреда. Малое время спустя он приказал открыть вонне улицу, примыкавшую к старому Дворцу народа, где вершился суд подеста, и обустроить ворота¹, с тем, чтобы по этой улице, ведущей к Дворцу, он мог выезжать и въезжать по необходимости и доставлять во Флоренцию верных ему людей из Казентино². Поскольку же это было при гибеллинах, ворота и дорога получили наименование Гибеллин-

* Статья написана при поддержке гранта РНФ № 14-18-02194 «Живой камень: От минералогии к мифопоэтике» в Институте мировой культуры МГУ им. М. В. Ломоносова.

¹ Изначально ход улицы, ведущей от Дворца народа (Барджелло), полностью ограничивался кольцом городских стен, датированных последней третью XII в. [Scamporrì 2010: 233–239].

² Казентино — одна из четырех основных аретинских долин с укрепленным центром Поппи, ядром феодальных владений графов Гвиди в Тоскане.

ские³. Отмеченный Виллани Дворец народа (Барджелло) (илл. 1), в свою очередь, является архитектурным маркером предшествовавшего сражению при Монтаперти десятилетия коммуны «Первого народа»⁴. Работы по возведению Дворца начинаются, предположительно, около 1251 года, на месте, где существовавшая застройка принадлежала семейству Босколи [Heers 1995: 458]. В дальнейшем для продолжения строительства коммуной была выкуплена земля и застройка, принадлежавшие семейству Фондраццо, а также Бадии [Cantini 1796: 53–54]. К 1255 году, согласно коммеморативной лаудации закладной плиты, находящейся на фасаде Барджелло, выходящем на Виа дель Проконсоло, было завершено возведение как минимум части сооружения (*menia ista*)⁵. Именно эта коммеморативная лаудация, являющаяся во многом квинтэссенцией идеологии коммуны «Первого народа», будет основным предметом дальнейшего рассмотрения.

Основной целью статьи является рассмотрение закладной плиты, находящейся на фасаде Дворца народа (Барджелло) по Виа дель Проконсоло, ключевого памятника, отражающего идеологию флорентийской коммуны эпохи «Первого народа» (1250–1260 годы), а также сопоставление авторского нарратива второй половины XIII – начала XIV веков (тексты Брунет-

³ Venuta in Firenze la novella della dolorosa sconfitta, e tornando i miseri fuggiti di quella, si levò il pianto d'uomini e di femmine in Firenze sì grande, ch'andava infino a cielo; ...per la qual cosa i Guelfi ... colle loro famiglie piagnendo uscirono di Firenze, e andarsene a Lucca, giuovedi a di XIII di settembre, gli anni di Cristo MCCLX. ...la domenica vegnente a di XVI di settembre, gli usciti di Firenze... e cogli altri soldati de' Ghibellini di Toscana, ... entrarono nella città di Firenze senza contacto neuno. ...feciono podestà di Firenze per lo re Manfredi Guido Novello de' conti Guidi...; e tenea ragione nel palagio vecchio del popolo da San Pulinari, ed era la scala di fuori. E poco tempo appresso fece fare la porta Ghibellina, e aprire quella via di fuori, acciò che per quella via che risponde al palagio potesse avere entrata e uscita al bisogno, per mettere in Firenze i suoi fedeli di Casentino...; e perchè si fece al tempo de' Ghibellini, la porta e la via ebbe soprano Ghibellina [См.: Villani 1990: 309–311, Lib. VII. Cap. LXXIX].

⁴ Об установлении правления «Первого народа» (1250 год) и последовавших социальных, политических и институциональных изменениях см.: [Villani 1990: 264, Lib. VII. Cap. XXXIX].

⁵ Джованни Виллани относит возведение Дворца к 1250 году (Per questo modo s'ordinò il popolo vecchio di Firenze, e per più fortezza di popolo ordinario e cominciare a fare il palagio il quale è di dietro a la Badia, e in su la piazza di San Pulinari, cioè quello ch'è di pietre conce colla torre; ché prima non avea palagio di Comune in Firenze, anzi stava la signoria ora in una parte de la città e ora in altra [см.: Villani 1990: 265, Lib. VII. Cap. XXXIX]); Дж. Вазари отмечает, что Дворец капитана народа был возведен немногим позднее 1220 года [Vasari 2012: 142]. Не менее противоречива и позднейшая историография. Дж. Уччелли в своем обзоре относит к 1255 году завершение строительства Дворца или работ по его расширению. Р. Дэвидсон, напротив, датирует тем же годом начало выкупа коммунальной земель для возведения сооружения. В. Паатц, Н. Родолико и П. Зайлер датируют возведение Дворца в целом периодом 1254–1261 годов. Т. Граминьи, как и Р. Мак Крекен, склонен соотносить 1255 год как «дату закладки дворца, согласно надписи» с имевшим место в действительности отчуждением части городской территории для продолжения строительства, завершившегося много позднее. Остается не вполне ясным в этой связи, о какой «закладке дворца, согласно надписи» упоминает Т. Граминьи, если в тексте закладной плиты 1255 года лаконично сообщается о «возведении этих стен» (*menia fecit ista*) [Uccelli 1865: 39–40; Davidsohn 1908: 497–498; Paatz 1931: 287–321; Rodolico 1963: 70; Seiler 2004: 210; Mac Cracken 2001: 43–44; Gramigni 2012: 209].



Иллюстрация 1. Флоренция. Барджелло со стороны Виа дель Проконсоло

то Латиня, Гвиттоне д'Ареццо, Данте) и коммеморативной лаудации закладной плиты *sub specie* предположительной идентификации автора эпиграфического текста.

* * *

Закладная плита (илл. 2) вмурована на высоте 3,72 м над мостовой; мраморная плита прямоугольной формы, 0,74 м (высота) × 1,59 м (длина), высота букв — 4 см, ширина — в среднем 2 см, межстрочное расстояние — 2 см, несет гексаметрический коммеморативный текст, разбитый

на два столбца, по 12 строк в каждом столбце, выполненный (предгуманистическим) рустическим капитальным письмом с элементами квадратного капитального письма, удлинненной готики, унциала, минускула. Аббревиатуры представлены контракциями, усечениями, концевыми и медиальными выпадениями назальных. В тексте имеются исправления и орфографические неточности⁶. Общее состояние плиты — отличное, видимых повреждений, включая эрозивные, и сколов практически не имеется, что заставляет некоторых исследователей предположить новейшее происхождение памятника, как установленного, вероятно, в XIX веке, во время реставрационных работ в Барджелло, взамен средневекового оригинала [Giorgi, Matracchi 2006: 126; Gramigni 2012: 210]. Коммеморативный текст включает: invocatio signi (крест) (I, l. 1), notificatio (I, ll. 1–12), dispositio (II, ll. 1–9), datatio (II, ll. 10–12); таким образом, его формуляр близок к формуляру лапидарных документов и, отчасти, нотариальных актов.

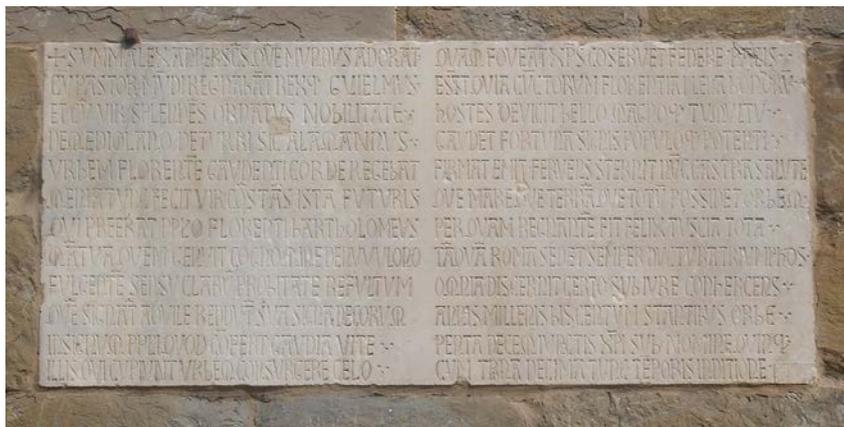


Иллюстрация 2. Барджелло; закладная плита (1255 год)

- I. ₁ †SUMMALEXANDER⁷ S(an)C̃(tu)S QŪE(m) MUNDUS ADORAT·
₂ CŪ(m) PASTOR MŪ(n)DI REGNABĀ(n)T REXΨ(que) GŪIELMUS·
₃ ET CŪ(m) VIR SPLENDĒ(n)S ORNATUS NOBILITATE·
₄ DE MEDIOLANO DE TURRI SIC⁸ ALAMANNUS·
₅ URBEM FLORENTĒ(m)⁹ GAUDENTI CORDE REGEBAT
₆ MENIA TUNC FECIT VIR CŌ(n)STĀ(n)S ISTA FUTURIS·
₇ QUI PREERAT P(o)P(u)EO FLORENTI BARTHOLOMEUS
₈ MĀ(n)TUA QUEM GENUIT COGNOMINE DE NUUVULONO
₉ FULGENTĒ(m) SENSU CLARŪ(m) PROBITATE REFULTUM

⁶ Подробнее о внешних характеристиках и палеографических особенностях памятника, а также о предшествующих публикациях и разночтениях [Gramigni 2012: 209–213, № 27].

⁷ SUMM(us) ALEXANDER^{Gramigni}.

⁸ SIC^{Gramigni}.

⁹ Ср.: FLORIDA ... FLORENTIA (Флоренция, Баптистерий Сан-Джованни, северо-восточный сегмент декора пола, внешнее кольцо зодиакального круга) [Gramigni 2012: 125–127, № 3В (XII–XIII века)].

- 10 QŪĒ(m) SIGNĀ(n)T AQUILE REDDU(n)T̄ SUA SIGNA DECORUM
 11 IN SIGNUM¹⁰ P(o)P(u)LI QUOD CO(n)FERT GAUDIA VITE;
 12 ILLIS QUI CUIUNT URBEM CONSURGERE CELO;
II. 1 QUAM FOVEAT X̄PS (Christus) CO⁽ⁿ⁾SERVET¹¹ FEDERE PACIS;
 2 ESST̄^{EST¹²} QUIA CŪ(n)CTORUM FLORENTIA PLENA BONORŪ(m);¹³
 3 HOSTES DEVICIT BELLO MAGNOΨ(que) TUMULTU;¹⁴
 4 GAUDET FORTUNA SIGNIS POPULOΨ(que) POTENTI;
 5 FIRMAT EMIT FERVENS STERNIT NŪ(n)C CASTRA SALUTE
 6 QUE MARE QUE TERRĀ(m) QUE TOTŪ(m) POSSIDET ORBEM.¹⁵
 7 PER QUAM REGNANTĒ(m) FIT FELIX TUSCIA TOTA;
 8 TĀ(m)QUĀ(m) ROMA SEDET SEMPER DUCTURA TRIUMPHOS.
 9 OMNIA DISCERNIT CERTO SUB IURE CONHERCENS;
 10 ANNIS MILLENIS BIS CENTUM STANTIBUS ORBE;
 11 PENTA DECEM IUNCTIS X̄PI (Christi) SUB NOMINE QUINΨ(que)
 12 CUM TRINA DECIMA TUNC TĒ(m)PORIS INDITIONE.

I. При святейшем Александре, которого чтит мир, в правление пастыря мира короля Вильгельма, и когда блистательный и славный муж Аламанно де Турри, миланец, Цветущим градом всехвально управлял, стены эти для будущих поколений возвел тогда Бартоломео, муж высокочтимый, де Нуволоно, капитан народа Флоренции, родом из Мантуи, выдающийся, ясно-го ума, исполненный благородства; (его) знамена свидетельствуют о нем (к его славе), составляя украшение для (в означение) народа, которое доставляет радость жизни тем, кто чают, чтобы город возвысился до небес.

II. Да будет милостив к городу Христос и да соблюдет его в мире, поскольку полна Флоренция всяческого достояния; врагов одолела она в войне и великом мятеже восстания, наслаждается успехом, имеет почет и преуспевающих сограждан; утверждает, приобретает, неистовая простирает ныне военные лагеря в неведимости¹⁶; морем, сушей, всем миром владеет; под ее господством благоденствует вся Тоскана; подобна Риму она в постоянстве триумфа; всё решает на основе твердого права; в годы под именем Христовым 1255, XIII индикта.

Несмотря на то, что оригинальность рассматриваемого эпитафического памятника вызывает сомнения в новейшей историографии, не имеющим весомых возражений представляется средневековое происхождение запечатленной на нем лаудации. В фондах флорентийской Библиотека Лауренциана находится пергаменный манускрипт¹⁷ (датируется XII–XIII

¹⁰ Менее вероятно: ...DECORUM INSIGNUM...; при таком прочтении: (его) знамена свидетельствуют о нем (к его славе), составляя выдающееся украшение народа...

¹¹ CO(n)SERVET^{Gramigni}.

¹² EST^{Gramigni}.

¹³ Ср.: FLORIDA CUNCTORUM FLORENTIA PROMPTA BONORUM (Флоренция, Баптистерий Сан-Джованни, северо-восточный сегмент декора пола, внешнее кольцо зодиакального круга) [Gramigni 2012: 125–127, № 3В (XII–XIII века)].

¹⁴ Ср. генуэзский монолог славы на закладной плите Порта Сопрана: ...⁶ AUSTER ET OC-CAS(us) SEPTEMTRIO NOVIT ET ORT(us) ⁷ QUANTOS BELLORU(m) SUPERAVI IANUA MOT(us)... [CIMAEL 1987: № 215]. Подробнее о генуэзском памятнике и его историческом контексте [Вальков 2012: 406–412].

¹⁵ ORBEM^{Gramigni}.

¹⁶ Возможно также: укрепляет, приобретает, неистовая сокрушает ныне военные лагеря в неведимости.

¹⁷ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, S. Croce 22 sin. 12.

веками) [Bandinius 1777: coll. 166–168; Passalacqua 1978: 85, № 188], содержащий текст *Institutiones grammaticae* Присциана. На последнем листе манускрипта (f. 116^v) имеется незначительно отличающийся орфографически и редакционно от зафиксированного эпиграфическим памятником 24-строчный текст лаудации¹⁸ [Mac Cracken 1955: 200], записанный книжным курсивом с элементами канцелярского курсива, типичным в целом для периода между XIII и последней третью XIV веков¹⁹. Содержание эпиграфического варианта лаудации, но, в первую очередь, палеография рукописного ее варианта стали предметом исследования для двух весьма удаленных друг от друга во времени работ²⁰. В статье 1955 года была выдвинута гипотеза, актуальная также и для эссе 2001 года, о Брунетто Латини как авторе лаудации [Mac Cracken 1955: 185]. Отмечая общую прогвельфскую риторику текста, наличие определенного, при том близкого к нотариальной и канцелярской практике, формуляра, Дж. Мак Крекен обращается к фигуре Брунетто Латини, нотариа и писца Старейшин флорентийской коммуны эпохи «Первого народа», как наиболее вероятного автора лаудации [Mac Cracken 1955: 190, 192, 199]. Приводя автограф Брунетто Латини, датированный 1254 годом²¹ (илл. 4), Дж. Мак Крекен сопоставляет особенности его дукта, а также ряд сопутствующих палеографических деталей с дуктом рукописного варианта лаудации [Mac Cracken 1955: 201–205; Mac Cracken 2001: 22–25, 29–40]. В итоге автор выделяет 9 несомненных, на его взгляд, совпадений между дуктом автографа 1254 года и дуктом лауренцианской лаудации (маюскульные G, E, I, минускульные b, d, s, l, h, u) и приходит к общему выводу, что, во-первых, Брунетто Латини — автор лауренцианской лаудации и ее эпиграфической редакции, во-вторых, лауренцианская лаудация записана рукой Брунетто Латини, в-третьих, лауренцианская лаудация и ее эпиграфическая редакция — хронологически одно-

¹⁸ 1 Sum(m)us alexander santus quem mundus adhorat 2 cum pastor mundi regnaret rex(ue) guielmus 3 et cu(m) vir splende(n)s ornatu nobilitate 4 de mediolano de turri sic alaman(n)us 5 urbem florente(m) gaudenti corde regebat 6 menia tu(n)c fecit vir costa(n)s ista futuris 7 qui p(re)erat p(o)p(u)lo florenti bartolomeus 8 mantua q(ue)m genuit cog(n)omine de nuulono 9 fulgente(m) sensu cla(rum) probitate refultu(m) 10 que(m) signant aq(ui)le reddu(n)t sua sig(n)a decoru(m) 11 *insig(nem) p(o)p(u)li quod (con)fert gaudia vite* 12 illis q(ui) cupiunt urbe(m) (con)surgere celo 13 quam foveat (Christus) (*con)suete federe pacis* 14 est q(u)i(a) cunto(rum) florentia plena bonoru(m) 15 hostes (de)vicit bello mag(n)oq(ue) tumultu 16 gaudet *fortunat* sig(n)is p(o)p(u)loq(ue) potenti 17 firmat *eni(m)* ferve(n)s stemit nu(n)c castra salute 18 que mare q(ue) terram q(ue) totu(m) *circuit* orbe(m) 19 per quam regna(n)te(m) fit felix tuscia tota 20 tanq(uam) roma sedet semp(er) duttura t(r)iumphos 21 om(n)ia discernit ce(r)to sub iure choherens 22 annis milleni[s³] [bis] centu(m) stantib(us) orbe 23 *pentad(e)cu(m)* iu(n)c-tis (Christi) *subiungite* q(ui)uq(ue) 24 *cui te(r)na(m)* d(e)cima(m) tu(n)c t(em)p(o)ris indictionem (*курсивом* обозначены редакционные расхождения с эпиграфическим вариантом) (илл. 3).

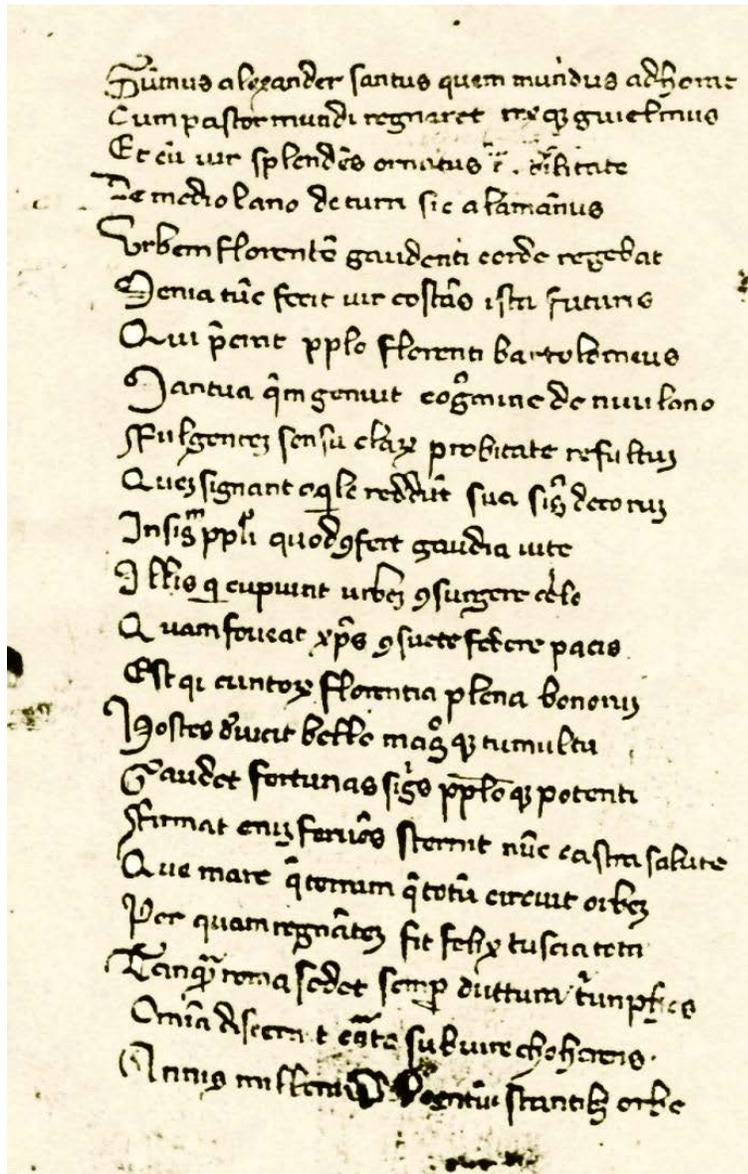
¹⁹ Нотариальным письмом с элементами книжного письма [Mac Cracken 1955: 200–201].

²⁰ В настоящее время двух указанных далее авторов принято считать одним и тем же лицом, однако стоит отметить, что автор статьи 1955 года — Джейн Мак Крекен, автор эссе 2001 года — Ричард Мак Крекен [Mac Cracken 1955: 183–205; Mac Cracken 2001].

²¹ ASF, Cap. Fir., Reg. 29, ff. 189–191.

временные явления, при этом лауренцианская лаудация выступает своеобразным ехемплаг для эпиграфической версии. Т. Грамини, признавая за лауренцианским текстом возможность являться редакционной основой эпиграфической версии, считает, тем не менее, выводы Р. Мак Крекена об авторстве Брунетто Латини совершенно неубедительными [Gramigni 2012: 210]. Как кажется, анализ, прежде всего, тосканского авторского нарратива второй половины XIII – начала XIV веков должен предостеречь от столь значительной категоричности выводов.

Иллюстрация 3
 Рукописный вариант коммеморативной лаудации;
 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, S. Croce 22 sin. 12, f. 116^v



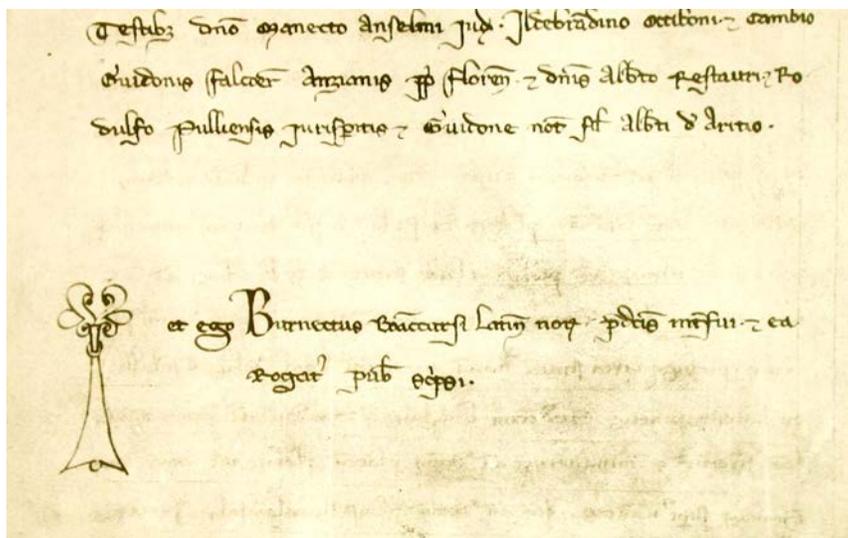


Иллюстрация 4. Автограф Брунетто Латини, август 1254 года:
Et ego Burnectus Bo(n)accursi Latin(us) not(arius) p(re)d(i)c(t)is int(er) sui
(et) ea rogat(us) pub(lice) sc(r)ipsi; ASF, Cap. Fir., Reg. 29, f. 191

Текст лаудации открывается аллюзией к «Фарсалии» Лукана, произведению, раскрывающему внутренний пафос гражданского республиканско-цезарианского противостояния, значимому не только для политической и литературной истории римской античности, но и для идеологии гвельфской коммуны «Первого народа», чье становление в 1250 году маркировало крах штауфенской политики в Тоскане, проводившейся при жизни императора Фридриха II: **I. 1. †SUMMALEXANDER S(an)C(tu)S QUE(m) MUNDUS ADORAT** — *Summus Alexander regum quos Memphis adorat* [Lucanus 1816: 436, X, 272]²²; конец гекзаметра **MUNDUS ADORAT** имеет многочисленные соответствия в позднеантичной христианской и средневековой литературной традиции, например, у Блоссия Эмилия Драконция (*Carmen de Deo*) — *Tu Deus es, quem terra tremat, quem mundus adorat*²³. Обстоятельства установления правления «Первого народа», когда в сентябре 1250 года флорентийские гибеллины оказались в гвельфской западне в Фильине, что послужило прологом к восстанию народа в самой Флоренции, изгнанию Фридриха Антиохийского и всех гибеллинских официалов²⁴, находят отраже-

²² 'Высший из всех царей — Александр...' См.: [Лукан 1993: 238, X, 272].

²³ 'Ты есть Бог, пред которым трепещет земля, которому поклоняется мир' [Draconius 1791: 232, Carminis de Deo lib. II, v. 151]. См. также [Gramigni 2012: 212].

²⁴ ...i detti Guelfi partendosi di Montevarchi la notte di santo Matteo di settembre, gli anni di Cristo MCCL, vennero e entrarono ne' detti borghi di Feggghine, e subitamente assalendo la detta gente, per la notte ch'era, e subito assalto, senza nulla difenza furono sconfitti, e la maggiore parte morti e presi per le case; ...Tornata la detta oste in Firenze, si ebbe infra' cittadini grande ripitio, impercio che i Ghibellini che signoreggiavano la terra gravavano il popolo d'incomportabili gravetze, libbre e imposte; ...Per la qual cosa i buoni uomini di Firenze raunandosi in-

ние во второй части лаудации, в гекзаметре II. 3 HOSTES DEVICIT BELLO MAGNOQ(ue) TUMULTU; являющееся аллюзией MAGNOQ(ue) TUMULTU придает описанию оттенок «смятения вещей», неистовости и крайней динамичности произошедших трансформаций²⁵. Возросшая экономическая²⁶ и политическая мощь коммуны — 4 GAUDET FORTUNA SIGNIS POPULOQ(ue) POTENTI — позволила Флоренции обратиться к политике усиления своего влияния в контадо и постепенной консолидации территориального государства в Тоскане. В этой связи гекзаметр 5 FIRMAT EMIT FERVENS STERNIT NU(n)C CASTRA SALUTE может быть понят не только как общее определение характера и способов ведения внешней политики коммуны, но и как аллюзия на вполне определенные события, маркирующие расширение флорентийского господства в Тоскане: подчинение Фьезоле уже в 1125 году, установление контроля над Сан-Джиминьяно (1255 год), Монтайо (1252 год), Фильине (1252 год), Поджибонси (между 1252 и 1255 годами), Пистойей (1253 год), Вольтеррой и Ареццо (1254 год), а также на флорентийско-сиенскую войну 1255 года, когда Сиена была вынуждена отказаться от приема политических изгнанников из Флоренции, а также из Монтепульчано и Монтальчино, коммун во флорентийской юрисдикции.

Особое значение для идеологии коммуны «Первого народа» имеет Рим, — с одной стороны, идеальный административно-политический центр, парагоном которого в Тоскане в середине XIII века стремится стать Флоренция, с другой стороны, — универсальный центр власти Империи, не только бывшей, но и настоящей, власти, которой гвельфская коммуна противопоставила себя самым фактом своего мятежного возникновения [MAGNOQ(ue) TUMULTU] и каковую, вместе с тем, она стремится апроприировать, установить, распространить и вербализировать. Так, в тексте лаудации Флоренция сопоставляется с Римом в постоянстве триумфа — 8 TA(m)QUA(m) ROMA SEDET SEMPER DUCTURA TRIUMPHOS, — клаузула гекзаметра DUCTURA TRIUMPHOS имеет при этом очевидные антицезарианские и антиимперские коннотации²⁷. «Имперские» претензии Флоренции «Первого народа», равно как и образ тосканского Рима, развенчанный по-

sieme a romore ... levarono la signoria a la podestà ch'allora era in Firenze, e tutti gli ufficiali rimossono [См.: Villani 1990: 263–264, Lib. VII. Cap. XXXVIII–XXXIX].

²⁵ ...ut discordia sit rerum magnoque tumultu ignibus et ventis furibundus fluctuet aer [Lucretius Carus 1850: 217, VI, 365–366]. ‘Нужно, чтоб вещи в смятенье пришли, чтобы с шумом великим Вследствие бурь и огня всколебался неистово воздух’ См.: [Луcretций Кар 1933: 166, VI, 365–366]. Ср. у Клавдиана, *Epithalamium dictum Palladio v. c. tribuno et notario et Celerinae: Ostentant se quisque Deae, magnoque tumultu confligunt...* [Claudianus 1824: 179, v. 112–113].

²⁶ Так, начало эмиссии золотого флорина относится к 1252 году.

²⁷ *Et Romana petit imbelli signa Canopo, Caesare captivo Pharios ductura triumphos...* [Lucanus 1816: 428, X, 64–65]. ‘Против латинских знамен поднять Каноп боязливый, Цезаря, взятого в плен, повести в триумфах фаросских...’ См.: [Лукан 1993: 232, X, 64–65]. Ср. также в тексте Лукана упоминание триумфов Помпея, противопоставленных цезарианским триумфам [Lucanus 1816: p. 147; III, 166; p. 403, IX, 598–600].

ражением при Монтаперти, найдут отражение в рефлексии рифм Гвиттоне д'Ареццо: она оставляла за собой имперский образ действия, приобретая благодаря своему могуществу многие провинции и земли, и поблизости, и в отдалении. И казалось, что она хотела создать империю, как то прежде сделал Рим. И было то ей легко: ведь никто не мог стоять у нее на пути²⁸. Еще бо́льшую остроту рефлексии о развенчанной Флоренции отражает эпистолярный Гвиттоне д'Ареццо: «О несчастные несчастнейшие отцветшие, увы, где же спесь и роскошь величия ваши, ведь вы казались едва ли не новым Римом, желавшие поставить под ярмо весь мир?»²⁹ Флоренция властвует в Тоскане, и ее власть — залог процветания Тосканы: 7 PER QUAM REGNANTE(m) FIT FELIX TUSCIA TOTA. В заключительных словах гексаметра TUSCIA TOTA угадывается аллюзия на «Песнь о деяниях императора Фридриха I в Италии» Готфрида Витербского. Властвующая в Тоскане Флоренция и вверившая себя этой власти Тоскана сопоставимы соответственно с максимой образа следующего в Рим императора и всецеловеряющей себя его власти покорной Тосканы: *Rex bonus exurgens aquilas direxit ad urbem... Tuscia devota sese dedit undique tota...* [Godefridus 1853: 23, v. 134, 142].³⁰ Позиционируя Флоренцию как тосканский парагон Рима, лаудация вводит коннотацию соперничества — 6 QUE MARE QUE TERRA(m) QUE TOTU(m) POSSIDET ORBEM³¹, — обращающую в итоге к противостоянию идеологом центров власти, обнаруживающих, однако, взаимное сходство в стремлении к обозначению тотальности властного присутствия: 1 QUAM FOVEAT XPS (Christus) CO⁽ⁿ⁾SERVET FEDERE PACIS 2 ESST^{EST} QUIA CU(n)STORUM FLORENTIA PLENA BONORU(m)³² ... 9 OMNIA DISCERNIT CERTO SUB IURE CONHERCENS. Примечательным образом, используя для экспликации сюжет республиканско-цезарианского противостояния, Брунетто Латини отмечает, что как если бы и Помпей говорил, воодушевляя своих людей на войну с Цезарем: «Наше дело полно права и справедливости, поэтому оно лучше дела наших врагов, поэтому оно дает твердую на-

²⁸ *Che riteneva modo imperiale, Acquistando per suo alto valore Provincie e terre, e preso e lunge, mante. E sembrava che far volesse impero Si come Roma già fece; e leggiero gli era: ch'è alcun no i potea star avante* [См.: D'Arezzo 1828: 173].

²⁹ O miseri miserissimi disforati, ov'è l'orgoglio e la grandezza vostra, che quasi sembravate una novella Roma, volendo tutto suggiugare el mondo? [См.: D'Arezzo 1990: 158, let. XIV, 13].

О политической риторике в тосканской литературной традиции второй половины XIII–первой четверти XIV веков [Calenda 1991: 41–48; Le Lay 2005: 17–45; Le Lay 2007: 17–36; Borsa 2015: 47–66].

³⁰ [Godefridus 1853: 23, v. 134, 142]. Ср.: [Ibid: 46, v. 712].

³¹ *Dividitur ferro regnum: populique potentis, Quae mare, quae terras, quae totum possidet orbem, Non cepit fortuna duos* [Lucanus 1816: II, I, 109–111]. ‘Меч тиранию дробит и богатства народа-владыки, Морем, и твердой землей, и целым владевшего миром, Мало теперь для двоих’ [См.: Лукан 1993: 10, I, 109–111].

³² *Causa iubet melior Superos sperare secundos* [Lucanus 1816: 322, VII, 349]. ‘Правое дело велит на Всевышних надеяться больше...’ [См.: Лукан 1993: 156, VII, 349].

дежду, что Бог нам в помощь»³³. В 1260 году, в своем письме к сыну, находившемуся при дворе Альфонсо X, Бонаккорсо Латини упоминал потерпевших поражение гвельфских вождей, парафразируя гекзаметр коммеморативного текста: «Et quamquam illustris comes Guido Guerra, Tuscie palatinus, et ceteri nostri a tante stragis excidio per fuge remedium liberati, Florentiam rediissent, hostium tandem calescente virtute et suscipiente ubilibet et ubique potentie incrementum, comes idem et guelfi et illi et populares, qui quia civitatem et populum feliciter gubernabant, ibidem remorari nolentes ulterius nec valentes, ... ad civitatem lucanem insimul confugerunt» [Bolton Holloway 1993: 52] [7 PER QUAM REGNANTE(m) FIT FELIX TUSCIA TOTA].

Брунетто Латини появляется в дантовском нарративе «Божественной комедии» в 3 поясе VII круга Ада, среди насильников над естественным; его фигура, равно как и возникающие в дальнейшем в том же поясе и круге фигуры флорентийских вождей «Первого народа», на первый взгляд, отмечены особым личным почтением и приязнью Данте:

<i>Così adocchiato da cotal famiglia, fui conosciuto da un che mi prese per lo lembo e gridò: «Qual meraviglia!»</i>	Одним из тех, кто, так взирая, шел, Я был опознан. Вскрикнув: «Что за диво!» — Он ухватил меня за мой подол.
--	--

<i>E io, quando 'l suo braccio a me distese, ficcai li occhi per lo cotto aspetto, sì che 'l viso abbruciato non difese</i>	Я в опаленный лик взглянул пытливо, Когда рукой он взялся за кайму, И темный образ явственно и живо
---	---

<i>la conoscenza sua al mio intelletto; e chinando la mano a la sua faccia, rispuosi: «Siete voi qui, ser Brunetto?»</i>	Себя открыл рассудку моему; Склонясь к лицу, где пламень выжег пятна: «Вы, сэр Брунетто?» — молвил я ему.
--	---

<i>E quelli: «O figliuol mio, non ti dispiaccia se Brunetto Latino un poco teco ritorna in dietro e lascia andar la traccia»</i>	И он: «Мой сын, тебе не неприятно, Чтобы, покинув остальных, с тобой Латино чуточку прошел обратно?»
--	--

[Dante 1921: 530–531; XV, 22–33]

[Данте 1967: 136–137]

Предсказав Данте судьбу врага флорентийского народа (*Ma quello ingrato popolo maligno ... ti si farà, per tuo ben far, nemico*), изгнанника, равно ненавидимого «черными» и «белыми» гвельфами³⁴ (*l'una parte e l'altra avranno fame di te*), констатировав изначальную преемственность населения Рима и Флоренции (*di que' Roman che vi rimaser*), Латини оставляет

³³ ...si come disse Pompeo confortando la sua gente alla guerra di Cesare: «La nostra causa piena di diritto e di giustizia, perciò ch'ella è migliore che quella de' nemici, ne dà ferma speranza d'aver Dio in nostro adiuto» [См.: Latini 1915: 127, v. 24–128, v. 1].

³⁴ Дантовская биографическая аллюзия на события июня – августа 1300 года: на кульминацию военно-политического противостояния Флоренции и папы римского Бонифация VIII, на одновременное внутреннее противостояние «черных», пронобильских и пропапских, и «белых», пропополанских, гвельфов, сторонников политической автономии Флоренции по отношению к Риму, наконец, на административно-политическую инициативу Данте-приора по изгнанию 8 представителей «черной» и 7 представителей «белой» фракции из Флоренции [Petrocchi 2008: 80–81].

Данте, обещающего вернуть своеобразный долг ученичества (*e quant' io l'abbia in grado, mentr' io vivo convien che ne la mia lingua si scerna* 'И долг пред вами я, в свою череду, Отмечу словом в жизни быстротечной'), чтобы вновь присоединиться к спутникам (*quella turba grama*), среди которых и Присциан [Dante 1921: 531–532; XV, 61–78, 86–87, 102–114]. Вслед за Латини в дантовском нарративе появляются другие ключевые фигуры эпохи «Первого народа»: Гвидо Гверра (около 1220–1272 годы; *Nepote fu de la buona Gualdrada; Guido Guerra ebbe nome, ed in sua vita fece col senno assai e con la spada*), Теггьяйо Альдобранди (умер около 1262 года; *L'altro, ch'appresso me la rena trita, è Tegghiaio Aldobrandi, la cui voce nel mondo su dovria esser gradita*), Якопо Рустикуччи (умер после 1266 года; *E io, che posto son con loro in croce, Iacopo Rusticucci fui*) [Ibid.: 534; XVI, 37–44]:

*S' i' fossi stato dal foco coperto,
gittato mi sarei tra lor di sotto,
e credo che 'l dottor l' avria sofferto;*

*ma perdi' io mi sarei bruciato e cotto,
vinse paura la mia buona voglia
che di loro abbracciar mi faceva ghiotto.
Poi cominciai: «Non dispetto, ma doglia
la vostra condizion dentro mi fissè,
tanta che tardi tutta si dispoglia...*

*Di vostra terra sono, e sempre mai
l' ovra di voi e li onorati nomi
con affezion ritrassi e ascoltai*

[Ibid.: 534; XVI, 46–54, 58–60]

Будь у меня защита от огня,
Я бросился бы к ним с тропы прибрежной.
И мой мудрец одобрил бы меня;

Но, уstraшенный болью неизбежной,
Я побоялся кинуться к теньям
И к сердцу их прижать с приязню нежной.
Потом я начал: «Не презренье к вам,
А скорбь о вашем горестном уделе
Вошла мне в душу, чтоб остаться там...

Отчизна с вами у меня одна;
И я любил и почитал измлада
Ваш громкий труд и ваши имена

[Данте 1967: 141–142]

На интересующий их вопрос о последующей судьбе Флоренции (*cor-tesia e valor di se dimora ne la nostra città si come suole, o se del tutto sen' è gita fora*) они выслушивают категорический ответ Данте, сторонника как большей политической дистанцированности флорентийской коммуны от папской курии, так и ограничения участия торговой и финансовой элиты в коммунальном управлении (*La gente nova e i subiti guadagni orgoglio e dismisura han generata, Fiorenza, in te, si che tu già ten piagni*) [Dante 1921: 534–535; XVI, 67–69, 73–75]³⁵; ответ, как бы противопоставленный строкам лаудации: ₂ ESTT^{rEST1} QUIA CU(n)CTORUM FLO-RENTIA PLENA BONORU(m) ₃ HOSTES DEVICIT BELLO MAGNOQ(ue) TUMUL-TU ₄ GAUDET FORTUNA SIGNIS POPULOQ(ue) POTENTI.

³⁵

‘Скажи: любовь к добру и к честным нравам
Еще живет ли в городе у нас
Иль разбрелась давно по всем заставам? ...

Ты предалась беспутству и гордыне,
Пришельцев и наживу обласкав,
Флоренция, тоскующая ныне!’

[Данте 1967: 142].

После окончания диалога Данте, ведомый Вергилием, продолжает путь, чтобы, благодаря своему проводнику, достичь бездны, из которой Вергилий выкликает монстра-Гериона. Как давно и в целом убедительно показано сложившейся комментаторской традицией [Gelli 1887: 139; Paganini 1998: 91–110], дантовский Герцион являет собой, прежде всего, символ обмана, двуличия (ср. [Inf., XVII, 22], семантическая игра *bivero* ↔ *bi-vero*), интенции лжи. Герцион — символ ума, отвращающегося от правды и истины и обращающегося к лукавству. Условным сигналом выкликания Гериона служит бросаемое Вергилием в бездну вервие [Inf., XVI, 110–114] — символ противопоставления Вергилия, абсолютного ума, стремящегося к знанию истины и к правде, и Гериона, ума лукавого, совершающего в лукавстве насилие над истиной, правдой и самим разумом. Бросаемое в бездну вервие, переданное Вергилию Данте, изначально было обвито вокруг стана Данте (*Io avea una corda intorno cinta, e con essa pensai alcuna volta prender la lonza a la pelle dipinta*) [Dante 1921: 535; XVI, 106–108]³⁶, будучи символом стремления укротить власть обмана, искушения и лукавства (*lonza*), обрести с помощью абсолютного ума, знающего правду и ведающего наперед мысли других (Вергилия), верный путь, лишенный лжи блуждания. Такова ключевая этическая составляющая в экзегезе образа Гериона — едва ли не основного для композиции всего дантовского «Ада», — намеченная комментаторской традицией. Впрочем, не меньшее внимание должны обратить на себя своеобразные биографо-хронологические и топографические аллюзии, сопряженные с образом Гериона, имеющие коннотации в тексте лаудации. Вервие, опоясывавшее стан Данте и переданное Вергилию у края бездны, связано в нарративе не только с *lonza*, как соответственно инструмент — предмет мыслившейся охоты, но и с определенным хронологическим маркером мыслившегося действия — *alcuna volta*, — а также с определенными дескриптивными признаками предмета охоты — *a la pelle dipinta*. Так, *lonza*-барс в силу своей сущности приобретает, кроме всего ранее отмеченного, значение отсылки к Флоренции, где в последней трети XIII – начале XIV века крупные кошачьи, содержавшиеся на средства коммуны в клетках-вольерах на Площади Синьории, использовались как наиболее эффектное средство визуализации власти коммуны и коммуны в целом (подробнее о дантовском образе *lonza*-барса и соответствующих ему флорентийских реалиях [Alinei 2015: 147–157]). Хронологический маркер *alcuna volta* соотносится со временем дантовского приората, последующего посольства в Рим, осуждения и изгнания (между июнем 1300 года и январем — мартом 1302 года), узорчатый, черно-белый, мех *lonza*-барса (*a la pel-*

36

Стан у меня веревкой был обвит;
Я думал ею рысь поймать когда-то,
Которой мех так весело блестит

[Данте 1967: 143].

le dipinta)³⁷ выступает аллюзией к внутренней фракционной разобщенности флорентийского социума и властных элит рубежа XIII–XIV веков.

Герион, выкликаемый из бездны, предстает пред Вергилием и Данте во взмывающем, устремленном кверху движении:

<i>ch' i' vidi per quell' aere grosso e scuro</i>	Я видел — к нам из бездны, как пловец,
<i>venir notando una figura in suso,</i>	Взмывал какой-то образ возраставший,
<i>maravigliosa ad ogni cor sicuro,</i>	Чудесный и для дерзостных сердец;
<i>sì come toma colui che va giùso</i>	Так снизу возвращается нырявший,
<i>talora a solver l'ancora ch' aggrappa</i>	Который якорь выпростать помог,
<i>o scoglio o altro che nel mare è chiuso,</i>	В камнях иль в чем-нибудь другом застрявший,
<i>che 'n su si stende, e da pie si rattappa</i>	И правит станом и толчками ног

[Dante 1921: 536; XVI, 130–136]

[Данте 1967: 144]

Интенция устремленного кверху движения отмечает город в тексте лаудации: ¹¹ IN SIGNUM P(o)P(u)LI QUOD CO(n)FERT GAUDIA VITE ¹² ILLIS QUI CUPUNT URBEM CONSURGERE CELO. Представ из бездны, Герион получает следующую характеристику Вергилия:

<i>Ecco la fiera con la coda aguzza,</i>	Вот острохвостый зверь, сверлящий горы,
<i>che passa i monti, e rompe i muri e l'armi</i>	Пред кем ничтожны и стена и меч

[Ibid.: 536; XVII, 1–2]

[Данте 1967: 144]

обретающую сближение в коммеморативном тексте: ³ HOSTES DEVICIT BELLO MAGNO(ue) TUMULTU ... ⁵ FIRMAT EMIT FERVENS STERNIT NU(n)C CASTRA SALUTE.

<i>E quella sozza imagine di froda</i>	И образ омерзительный обмана,
<i>sen venne, e arrivò la testa e 'l busto,</i>	Подплыв, но хвост к себе не подобрал,
<i>ma 'n su la riva non trasse la coda.</i>	Припал на берег всей громадой стана.
<i>La faccia sua era faccia d'uom giusto,</i>	Он ясен был лицом и величав
<i>tanto benigna avea di fuor la pelle,</i>	Спокойством черт приветливых и чистых,
<i>e d'un serpente tutto l'altro fusto;</i>	Но остальной змеиным был состав.
<i>due branche avea piloro infin l' ascelle;</i>	Две лапы, волосатых и когтистых;
<i>lo dosso e 'l petto e ambedue le coste</i>	Спина его, и брюхо, и бока —
<i>dipinti avea di nodi e di rotelle</i>	В узоре пятен и узлов цветистых

[Dante 1921: 536–537; XVII, 7–15]

[Данте 1967: 144]

В описании Гериона возможно усматривать аллюзии к ряду существенных деталей, соотносимых с эпохой «Первого народа», важных для социально-экономического и политического развития как Северных и Центральных Апеннин, так и в целом Трансальпийской Европы середины — второй половины XIII века: к проникновению флорентийского

³⁷ Ср.: Pantera è una bestia taccata di piccole tacche bianche e nere, sì come piccoli occhi [Latini 1839: 262, Cap. LX].

банковского капитала в Центральную, Северо-западную и, отчасти, Северную Европу (*passa i monti*), к становлению флорина как наиболее устойчивой и востребованной в Европе денежной единицы ([Inf., XVII, 3] *tutto 'l mondo appuzza*), к «имперской» политике Флоренции в Тоскане (*rompe i muri e l'armi*), к участию флорентийского купечества в транзитной торговле между каспийско-черноморским, лимесом центральноазиатского, и прибалтийским регионами ([Inf., XVII, 17, 21] *non fer mai drappi Tartari né Turchi ... come là tra li Tedeschi lurchi*). Герион имеет тот же дескриптивный признак, что и упомянутая Данте ранее *lonza: lo dosso e 'l petto e ambedue le coste dipinti avea di nodi e di rotelle* [ср.: Герион — *fiera che passa i monti, e rompe i muri e l'armi ... lo dosso e 'l petto e ambedue le coste dipinti avea di nodi e di rotelle* ↔ *Un'altra maniera di lupi sono che si chiamano cervieri, che sono taccati di nero come leonza... E hanno sì chiara veduta che li loro occhi passano li monti, e li muri* [Latini 1839: 261; Cap. LVII].... ↔ ₃ HOSTES DEVICIT BELLO MAGNO(ue) TUMULTU ... ₅ FIRMAT EMIT FERVENS STERNIT NU(n)C CASTRA SALUTE]. Лик Гериона — *faccia d'uom giusto* [ср.: ₂ ESST^{REST} QUIA CU(n)CTORUM FLORENTIA PLENA BONORU(m) ... ₉ OMNIA DISCERNIT CERTO SUB IURE CONHERCENS]. Остановившись, Герион занимает положение между водой и твердью:

*Come tal volta stanno a riva i burchi,
che parte sono in acqua e parte in terra ...
così la fiera pessima si stava...*

‘Как лодка на причале отдыхает,
Наполовину погрузясь в волну ...
Так лег и гад на камень оголенный...’

[Dante 1921: 537; XVII, 19–20, 23]³⁸

[Данте 1967: 145]

[ср.: ₆ QUE MARE QUE TERRA(m) QUE TOTU(m) POSSIDET ORBEM].

В «Монархии» (между 1307 и 1313 годами), произведении, чей замысел и воплощение совпадают с созданием «Ада» (между 1306 и 1309 годами), Данте отмечает [Данте 1999: 67, 71; Кн. 2, V]: «Вот почему правильно написано: империя римская рождается из источника благочестия. ... римский народ, покоряя мир, имеет в виду благо народное. Теперь будем аргументировать в защиту основного положения так. Всякий, кто имеет в виду цель права, получает право. Римский народ, покоряя мир, имеет в виду цель права... Следовательно, римский народ, покоряя мир, делал это по праву, а потому по праву стяжал власть империи»³⁹. И далее [Данте 1999: 80, 83; Кн. 2, VIII]: «Стало быть, тот народ, который в состязании за-

³⁸ Ср. также [Inf., XXVI, 1–2]: *Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande, che per mare e per terra batti l' ali...*

³⁹ Unde recte illud scriptum est: 'Romanum imperium de fonte nascitur pietatis'. ... romanus populus subiciendo sibi orbem bonum publicum intendit. Nunc arguatur ad propositum sic: Quicunque finem iuris intendit, cum iure graditur; romanus populus subiciendo sibi orbem finem iuris intendit ... ergo romanus populus subiciendo sibi orbem, cum iure hoc fecit, et per consequens de iure sibi ascivit imperii dignitatem [См.: Dante 1920: p. 48, II 5, v. 27–28; p. 53, II 5, v. 113–119].

нял первое место среди всех, боровшихся за власть над миром, занял его по божественному решению. ... нет никакого сомнения, что преимущество, полученное в атлетических состязаниях тех, кто борется за мировое владычество, было результатом божественного решения. Римский народ одержал верх над всеми, кто боролся за мировое владычество; это станет очевидным, если посмотреть и на состязавшихся, и на приз или конечную цель. Приз, или конечная цель была — повелевать всеми смертными; это мы и называем империей. Но это не удалось никому, кроме римского народа: он не только первый, но и единственный достиг конечной меты состязания... Из сказанного очевидно, что римский народ занял первое место в состязании со всеми, домогавшимися владычества над миром; следовательно, он занял его по божественному решению и, стало быть, получил это по божественному решению, что равносильно тому, что получил он это по праву»⁴⁰. Таким образом, нарратив «Монархии» позиционирует власть Рима как результат божественного определения (*de divino iudicio*), а создание им Империи — как реализацию права, сопряженного с божественным определением (*de divino iudicio, quod est de iure*). Оспаривающие эту власть или стремящиеся наделить себя сходной властью представляются, как следствие, идущими против права, природы и Божества (ср.: *Et illud quod natura ordinavit, de iure servatur... Necessse igitur est ordinem de iure servari. Romanus populus ad imperandum ordinatus fuit a natura* ‘Таким образом, порядок, установленный природой, необходимо сохранять правом. Римский народ был предопределен к господству от природы...’ [См.: Dante 1920: p. 55, II 6, v. 1, 14–16; Данте 1999: с. 74, Кн. 2, VI]). Очевидно, что констатированное в «Монархии» концептуально противоположено констатированному текстом лаудации. Не в этом ли заключается еще одна, не прочитываемая без рассмотренного эпиграфического текста, причина для Данте-автора поместить, а для Данте-героя увидеть Гериона в круге и поясе насильников над естеством и ростовщиков⁴¹, равно знако-

⁴⁰ Ille igitur populus qui cunctis athletizantibus pro imperio mundi prevaluit, de divino iudicio prevaluit. ... nullum dubium est, quin prevalentia in athletis pro imperio mundi certantibus dei iudicium sit secuta. Romanus populus cunctis athletizantibus pro imperio mundi prevaluit. Quod erit manifestum, si considerentur athlete, si consideretur et bravium sive meta. Bravium sive meta fuit omnibus presse mortalibus; hoc enim imperium dicimus. Sed hoc nulli contigit nisi romano populo... Ex quibus omnibus manifestum est, quod romanus populus cunctis athletizantibus pro imperio mundi prevaluit; ergo de divino iudicio prevaluit, et per consequens de divino iudicio obtinuit, quod est de iure obtinuisse [См.: Dante 1920: p. 61, II 8, v. 1–2, 6–13; p. 64. II 8, v. 76–79].

⁴¹ Ср. «Пир» (1304–1307 годы) Данте: Resta omai solamente a provare come le divizie sono vili, e come disgiunte sono e lontane da nobilitade... E a manifestare ciò che dire s'intende, è da sapere che la viltade di ciascuna cosa da la imperfezione di quella si prende, e così la nobilitade da la perfezione: onde tanto quanto la cosa è perfetta, tanto è in sua natura nobile; quanto imperfetta, tanto vile... Dico che la loro imperfezione primamente si può notare ne la indiscrezione del loro avvenimento, nel quale nulla distributiva giustizia risplende, ma tutta iniquitate quasi sempre, la quale iniquitate è proprio effetto d'imperfezione. Che se si considerano li modi per li quali esse vegnono, tutti si possono in tre

вые фигуры эпохи флорентийского «Первого народа», при констатированной Данте приязни к ним, — среди насильников над естеством?

Подведем итоги. Коммеморативная лаудация, упоминающая 1255 год, выбитая на закладной плите, находящейся на фасаде Дворца народа (Барджелло) по Виа дель Проконсоло, является ключевым текстом, отражающим основные черты идеологии флорентийской коммуны эпохи «Первого народа» (1250–1260 годы). Становление коммуны «Первого народа» маркировало крах штауфенской политики в Тоскане и одновременно противопоставило ее имперскому центру власти. Вместе с тем, имперская идея представляется значимой и для идеологии самой гвельфской коммуны. В основе этой идеи находится Рим — идеальный административно-политический центр, парагоном которого, — прежде всего, в успешности политических и триумфе военных свершений — в Тоскане в середине XIII века стремится стать Флоренция, с другой стороны, — универсальный имперский центр власти, власти, которой гвельфская коммуна противопоставляет себя в своем антиимператорском борении, но каковую, вместе с тем, стремится апроприировать, установить, распространить и вербализировать. Так, текст закладной плиты фиксирует противостояние идеологем центров власти, обнаруживающих, однако, взаимное сходство в стремлении к тотальности властного присутствия. Тосканский авторский нарратив второй половины XIII — начала XIV века не препятствует усматривать в образе дантовского Герiona черты флорентийской коммуны эпохи «Первого народа», а равно — видеть в Брунетто Латини достаточно вероятного автора лаудации, зафиксированной закладной плитой Барджелло.

maniere ricogliere: chè o vengono da pura fortuna, sì come quando senza intenzione o speranza vegnono per invenzione alcuna non pensata; o vengono da fortuna che è da ragione aiutata, sì come per testamenti o per mutua successione; o vegnono da fortuna aiutatrice di ragione, sì come quando per licito o per illicito procaccio: licito dico, quando è per arte o per mercatantia o per servizio meritante; illicito dico, quando è per furto o per rapina. 'Теперь остается только доказать, что богатства низменны и что они не связаны с благородством и далеки от него... А для ясности необходимо помнить, что низость любой вещи выводится из ее несовершенства, и точно так же ее благородство из ее совершенства: следовательно, насколько вещь совершенна, настолько она и благородна; насколько же она несовершенна, настолько она и низменна... Я утверждаю, что их несовершенство прежде всего может быть замечено в неожиданности их появления, в котором не видно никакой справедливости распределения, но почти всегда полная несправедливость, каковая и есть главное проявление несовершенства. В самом деле, если рассматривать способы их появления, то все они могут быть подразделены на три разновидности: либо они появляются по чистой случайности, благодаря какой-нибудь непредвиденной находке; либо они приходят случайно, но с помощью закона, как, например, по завещанию или в силу взаимно согласованного наследования; либо, когда случай помогает закону, как, например, благодаря дозволенному или недозволенному приобретению: дозволенному, говорю я, в тех случаях, когда это приобретение есть вознаграждение за искусство, за товар или за услугу; недозволенному, говорю я, когда оно совершается путем воровства или грабежа' [Dante 1988: p. 159–160, Tr. IV, cap. XI; Данте 1968: с. 226–227, Трактат IV, XI] (Ср.: *e leggiere gli era: chè alcun no i potea star avanti* ↔ ₄ GAUDET FORTUNA SIGNIS POPULOQUE POTENTI ₅ FIRMAT EMIT FERVENS STERNIT NU(n)C CASTRA SALUTE).

БИБЛИОГРАФИЯ

- Вальков 2012 — Д. В. Вальков. Эпиграфика ворот средневекового итальянского города // Вопросы эпиграфики / под ред. А. Г. Авдеева, вып. VI, Москва, 2012.
- Данте 1967 — Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского // Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия / Вступ. ст. Б. Кржевского. Москва, 1967.
- Данте 1968 — Данте Алигьери. Пир / Пер. с итал. А. Г. Габричевского, И. Н. Голенищева-Кутузова // Данте Алигьери. Малые произведения / Изд. подготовил И. Н. Голенищев-Кутузов. Москва, 1968.
- Данте 1999 — Данте Алигьери. Монархия / Пер. с итал. В. П. Зубова, комм. И. Н. Голенищева-Кутузова, вступ. ст. А. Л. Доброхотова. Москва, 1999.
- Лукан 1993 — Марк Анней Лукан. Фарсалия или поэма о гражданской войне / Пер. Л. Е. Остроумова, ред., статья и ком. Ф. А. Петровского. Москва, 1993.
- Лукреций Кар 1933 — Тит Лукреций Кар. О природе вещей / Пер. И. Рачинского / пред. В. Вандела и В. Тимоско, прим. А. Рановича и В. Сержникова. Москва, 1933.
- Alinei 2015 — M. Alinei. Dante rivoluzionario borghese. Per una lettura storica della Commedia. Velletri, 2015.
- Bandinius 1777 — A. M. Bandinius. Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae, vol. IV. Florentiae, 1777.
- Bolton Holloway 1993 — J. Bolton Holloway. Twice-Told Tales: Brunetto Latini and Dante Alighieri. New York; Bern; Berlin; Frankfurt am Main; Paris; Wien, 1993.
- Borsa 2015 — P. Borsa. Esilio e letteratura: Guittone, Brunetto, Dante // Letture classensi, vol. 44: Dante e l'esilio / a cura di J. Bartuschat. Ravenna, 2015.
- Calenda 1991 — C. Calenda. «Esilio» ed «esclusione» tra biografismo e mentalità collettiva: Brunetto Latini, Guittone d'Arezzo, Guido Cavalcanti // L'exil et l'exclusion dans la culture italienne (Actes du colloque franco-italien, Aix-en-Provence, 19–21 octobre 1989). Aix-en-Provence, 1991.
- Cantini 1796 — Saggi storici d'antichità toscane di Lorenzo Cantini, t. III. Firenze, 1796.
- CIMAEI 1987 — Corpus inscriptionum medii aevi Liguriae, vol. III: Genova. Centro Storico / a cura di A. Silva, Collana Storica di Fonti e Studi diretta da G. Pistorino, 50. Genova, 1987.
- Claudianus 1824 — Claudii Claudiani Opera omnia / Rec. N. L. Artaud. Parisiis, 1824.
- D'Arezzo 1828 — Rime di fra Guittone d'Arezzo. Vol. I. Firenze, 1828.
- D'Arezzo 1990 — Guittone d'Arezzo. Lettere / Ed. critica a cura di C. Margueron. Bologna, 1990.
- Dante 1920 — Dantis Alagherii De Monarchia libri III / Rec. L. Bertalot. Gebennae, 1920.
- Dante 1921 — Dante. La Divina Commedia / A cura di G. Vandelli // Le opere di Dante / Testo critico a cura di M. Barbi, E. G. Parodi, F. Pellegrini, E. Pistelli, P. Rajna, E. Rostagno, G. Vandelli. 2a parte. Firenze, 1921.
- Dante 1988 — Dante Alighieri. Convivio // Dante Alighieri. Opere minori. T. I. Parte II / A cura di C. Vasoli e D. de Robertis. Milano; Napoli, 1988.
- Davidsohn 1908 — R. Davidsohn. Forschungen zur Geschichte von Florenz, Bd. IV: 13. und 14. Jahrhundert. Berlin, 1908.
- Dracontius 1791 — Dracontii poetae christiani seculi V. Carmina / Rec. F. Arevalo. Romae, 1791.
- Gelli 1887 — G. B. Gelli. Letture edite e inedite sopra la Divina Commedia, vol. II. Firenze, 1887.
- Giorgi, Matracchi 2006 — I. Giorgi, P. Matracchi. Il Bargello a Firenze. Da Palazzo del Podestà a Museo Nazionale // S. Maria del Fiore. Teorie e storie dell'archeologia e del restauro nella città delle fabbriche Arnolfiane / a cura di G. Rocchi Coopmans de Yoldi. Firenze, 2006.
- Godefridus 1853 — Godefridi Viterbiensis Carmen de gestis Friderici primi imperatoris in Italia / Ed. dr. I. Picker. Oeniponti, 1853.
- Gramigni 2012 — T. Gramigni. Iscrizioni medievali nel territorio fiorentino fino al XIII secolo. Firenze, 2012.

- Heers 1995 — J. Heers. *La città nel Medioevo in Occidente. Paesaggi, poteri e conflitti* / a cura di M. Tangheroni. Milano, 1995.
- Latini 1839 — *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*. Vol. I. Venezia, 1839.
- Latini 1915 — *La Rettorica di Brunetto Latini* / Testo critico a cura di F. Maggini. Firenze, 1915.
- Le Lay 2005 — C. Le Lay. *Le désastre de Montaperti chez Guittone d'Arezzo // Arzanà: Cahiers de littérature médiévale italienne*, numéro XI, octobre 2005: *La poésie politique dans l'Italie médiévale / études réunies par A. Fontes Baratto, M. Marietti, C. Perrus*.
- Le Lay 2007 — C. Le Lay. *Une lettre pour «se rétracter» après la Chanson de Montaperti? // Arzanà: Cahiers de littérature médiévale italienne*, numéro XII, février 2007: *Poésie et épistolographie dans l'Italie médiévale / études réunies et présentées par A. Fontes Baratto*.
- Lucanus 1816 — *M. Annaei Lucani Pharsalia / Cum notis H. Grotii et R. Bentleii*. Glasguae, 1816.
- Lucretius Carus 1850 — *T. Lucreti Cari De rerum natura libri sex / Rec. et emend. C. Lachmannus*. Berolini, 1850.
- Mac Cracken 1955 — J. Mac Cracken. *The dedication inscription of the Palazzo del Podestà dating from the period of the first democracy (1250–1260) probably composed by Brunetto Latini // Rivista d'arte: studi documentari per la storia delle arti in Toscana*, 1955, vol. XXX.
- Mac Cracken 2001 — R. Mac Cracken. *The Dedication Inscription of the Palazzo del Podestà in Florence with a Walking Tour of the Monuments*. Florence, 2001.
- Paatz 1931 — W. Paatz. *Zur Baugeschichte des Palazzo del Podestà (Bargello) in Florenz // Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, III, 1931.
- Paganini 1998 — A. Paganini. *Gerione e l'Inferno dantesco: la frode, l'accordo, il volo // Rassegna europea di letteratura italiana*, № 11, 1998.
- Passalacqua 1978 — M. Passalacqua. *I codici di Prisciano*. Roma, 1978.
- Petrocchi 2008 — G. Petrocchi. *Vita di Dante*, 5 ed. Roma; Bari, 2008.
- Rodolico 1963 — N. Rodolico. *Il Palazzo del popolo nei comuni della Toscana // N. Rodolico. Saggi di storia medievale e moderna*. Firenze, 1963.
- Scampoli 2010 — E. Scampoli. *Firenze, archeologia di una città (sec. I a. C. — XIII d. C.)*. Firenze, 2010.
- Seiler 2004 — P. Seiler. *Kommunale Heraldik und die Visibilität politischer Ordnung — Beobachtungen zu einem wenig beachteten Phänomen der Stadtästhetik von Florenz // La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance / hrsg. von M. Stolleis und R. Wolff*. Tübingen, 2004.
- Uccelli 1865 — G. B. Uccelli. *Il Palazzo del podestà. Illustrazione storica*. Firenze, 1865.
- Vasari 2012 — G. Vasari. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* / intr. di M. Marini. Roma, 2012.
- Villani 1990 — *Giovanni Villani Nuova Cronica / Ed. critica a cura di G. Porta*. Vol. I. Parma, 1990.

И. ВидуГИРИТЕ (Вильнюс)

Горы как *живой камень* в географическом пейзаже Н. В. Гоголя

XII главу повести Гоголя «Страшная месть» открывает описание Карпатских гор, в котором создан образ подвижных горных цепей:

Далеко от Украинского края, проехавши Польшу, минуя и многолюдный город Лемберг, *идут рядами высоковерхие горы*. Гора за горою, будто каменными цепями, *перекидывают они вправо и влево землю и обковывают ее каменною толщей*, чтобы не прососало шумное и буйное море. Идут каменные цепи в Валахию и в Седмиградскую область, и *громадою стали в виде подковы* между галицким и венгерским народом. <...> Раздольны и велики есть между горами озера. *Как стекло, недвижны они* и, как зеркало, отдают в себе голые вершины гор и зеленые их подошвы. [Гоголь 1937: 271–272, выделено мной. — И. В.].

В парадоксальном противопоставлении «недвижимым как стекло» озерам (т. е. воде, которой обычно характерна хотя бы минимальная подвижность), горы / каменные цепи движением обладают: они «идут», «перекидывают», «обковывают» и — наконец — останавливаются «громадою» в виде подковы. Цель статьи — раскрыть источники этого описания у Гоголя и определить контекст гоголевского образа живых каменных цепей.

Моя гипотеза состоит в том, что контекстом ожившего камня у Гоголя является география, а шире — научные и натурфилософские концепции Йенского романтизма, существенно повлиявшие на самоопределение современной географии, истоки которой в трудах Александра Гумбольдта и Карла Риттера [см. Tang 2008]. В таком предположении я опираюсь на текстуальное совпадение образа подвижных горных цепей в «Страшной мести» с аналогичным образом из гоголевской статьи «Несколько мыслей о преподавании детям географии», которую писатель публиковал в первом номере «Литературной газеты» за 1831 г. В статье читаем:

Начертив вид части Света, воспитанник указывает все высочайшие и низменные места на ней, рассказывает, как разветвляются по ней горы и протягивают свои длинные, безобразные цепи. В этом смысле можно с пользой употре-

блять Риттерово барельефное изображение Европы, хотя оно не совсем еще удобно для детей, по причине неясного отделения света от теней [Гоголь 1831].

Упомянутое барельефное изображение Европы — это одна из карт Риттера, опубликованная им в 1806 г. в сборнике «Шесть карт Европы» (на самом деле, барельефное изображение — уже седьмая карта), который был переведен на русский язык и издан Михаилом Погодиным в 1828 г. Николай Полевой в рецензии на это издание в «Московском телеграфе» хвалил эстетически безупречные карты Риттера и его идею дать на основе карт систематическое знание о разных областях географии (карты представляли Европу в отношении гор, растительного и животного мира, национального распределения населения, сельского хозяйства), но порицал устаревшие за 20 лет объяснения к ним, упрекая переводчика, что тот не подверг их критической переработке [Полевой 1828: 220–223]. Можно полагать, что Гоголь оценил не только значение карт в процессе обучения, на котором настаивал Полевой, но и ту структуру географического знания, которую они представляли. Об этом свидетельствует предложенная им тематическая последовательность в обучении географии, которая совпадает с последовательностью карт в переводе Погодина¹.

Работа Гоголя над статьей вклинилась в процесс написания «Вечеров на хуторе близ Диканьки». «Страшная месть» начата как раз после статьи, из которой образ подвижных цепей перешел в описание Карпатских гор. Связь этого горного пейзажа с географией на уровне образа упрочена и на уровне структуры описания, восходящей к описанию Карпатских гор в «Картах» Риттера: «**Карпатские горы** простираются с своими высокими гранитными утесами по возвышенному основанию, от 1000 до 1200 ф. над морем, на запад в непрерывной цепи до Буковины, а на юг своими продолжениями чрез *Седмиградскую область и Валахию* по Дунаю до Гема. К высочайшим принадлежит так называемые пограничные Альпы Татра, с Ломницер-шпицер (8100 ф.), и высокий Криван (7818 ф.): они *голы, имеют большие озера* и водохранилища (Wasserbehalter), большую часть года покрыты снегом, который перезимовывает только в ложбинах. К их южному краю примыкаются богатые рудные горы Венгерские, кои опускаются плодоснейшими долинами» [Риттер 1828: 7–8, курсив мой — *И. В.*].

К данному географическому источнику восходит и ряд других деталей в гоголевском описании Карпат: например, библейский, казалось бы, мотив разделения воды и суши («обковывают ее каменной толщей, чтобы не просолю шумное и буйное море») является парафразой теории образования земной тверди в географии: «Главные горы с своими отраслями и ветвями

¹ Погодин, стремясь к ясности, несколько изменил структуру издания Риттера, чем заслужил похвалу Полевого.

во время переворотов древнего мира противостояли напору моря и сообщили странам их форму. Все выдающиеся клины (*hervorspringende Spitzen*) и мысы суть развалины гор, которые борются еще с волнами» [Риттер 1828: 1].

Из объяснений Риттера заимствован Гоголем и образ окаменевших волн: *не зазорное ли море выбежало в бурю из широких берегов, вскинуло вихрем безобразные волны, и они, окаменев, остались недвижимы в воздухе; белая верхушка блестит и искрится при солнце*. У Риттера аналогия гор с морем отнесена к Шведо-норвежским горам (Северным Альпам): «Голая их поверхность сияет блестящею синевою; сей цвет, равно как и многие снежные бугры (*Schneeflecken*) и неправильные маковки (*Spitzen*), сообщает им вид морских волн, которые поднялись бурею и внезапно замерзли» [Риттер 1828: 9].

Можно предположить, что отзвуком географической статьи в повести «Страшная месть» является и мотив «мертвецов, грызущих мертвеца» в финале повести: *Слышится часто по Карпату свист, как будто тысяча мельниц шумит колесами на воде. То, в безвыходной пропасти, которой не видал еще ни один человек, страшющийся проходить мимо, мертвецы грызут мертвеца* [Гоголь 1937: 278]. В статье Гоголя понятия скелета, тела в связи с глаголом «грызть» встречается в контексте критики картографических изображений:

И не больно ли, если показывают им вместо всего этого, какой-то *безжизненный, сухой скелет*, холодно говоря: «Вот земля, на которой живем мы, вот тот прекрасный мир, подаренный нам Непостижимым его Зодчим!» — Этого мало: его совершенно скрывают от них и дают вместо того *грызть политическое тело*, превышающее мир их понятий и несвязное даже для ума, обладающего высшими идеями [Гоголь 1831, выделено мною — И. В.].

Под «безжизненным, сухим скелетом» Гоголь подразумевает физическую карту (скорее всего, это та же карта рельефа Европы из собрания Риттера), схематически отражающую поверхность земли. Образ скелета в понятии «скелетного очерка земли», которое встречается в статье два раза, может восходить к погодинскому переводу «Карт Европы» Риттера, где о горах, в частности, говорилось: «Везде отделяются от них отрасли, как ребра в остане» [Риттер 1828: 5]. Образ скелета земли в качестве географического термина встречается и в другом важном для Гоголя источнике — в главе из первой книги труда Иоганна Готфрида Гердера «Идеи к философии истории человечества», которая в переводе С. П. Шевырева была напечатана в «Московском Вестнике» под знаменательной рубрикой «Науки: География» и с не менее знаменательным заглавием — «Планиета, нами обитаемая, есть непрерывная цепь гор, возвышающаяся над поверхностью водною». У Гердера сказано: «Земля направляет свои оконечности и члены по направлению хребта горного; посему мы в праве на-

звать ее многообразную массой, которая в многообразных слоях, примкнувших к своему *скелету*, образовалась и в последствии стала обитаемой» [Гердер 1827: 49, курсив мой. — И. В.]. В той же связи интересно отметить еще одну географическую аллюзию в «горном» лейтмотиве повести:

Нередко бывало по всему миру, что земля тряслась от одного конца до другого; то оттого делается, толкуют грамотные люди, что есть где-то, близ моря, гора, из которой выхватывается пламя и текут горящие реки. Но старики, которые живут и в Венгрии, и в Галичской земле, лучше знают это и говорят: что то хочет подняться выросший в земле великий, великий мертвец и трясет землю [Гоголь 1937: 278].

«Грамотные люди» знают географию и объясняют подвижность земли извержением вулкана и землетрясением. Однако старики также толкуют о геологическом явлении (только в терминах мифологических представлений), которое описано в «Картах Европы» Риттера: «Восточнейшие продолжения Карпатских гор простираются гранитными плоскостями до Черного моря, не составляя собственных гор. <...> По мнению Палласа, горы сии должны быть вершиною какого-нибудь погрязшего гранитного хребта» [Риттер 1828: 8].

Можно полагать, что «великий, великий мертвец» — это и есть тот когда-то «погрязший гранитный хребет», который «старики» персонализируют в сказочном образе, создавая целостную мифологическую картину образования мира².

Как можно толковать подобные пересечения художественного и научного дискурсов о горах? Почему география стала для Гоголя областью пристального внимания и изучения, а потом — и одним из источников художественной образности вплоть до второго тома «Мертвых душ» [см. Видугирите 2015: 121–218]? И, собственно, о какой географии идет речь?

Речь идет о начальном периоде современной географии, которая оформлялась в потоке философских и художественных идей на рубеже XVIII–XIX вв. и была причастна к раннему немецкому романтизму [см. Таг 2008; Видугирите 2015: 52–69]. Йенский романтизм объединял философов, поэтов и ученых, и его междисциплинарный характер способствовал оформлению таких значительных явлений немецкой культуры той эпохи, как натурфилософия Фридриха Шеллинга или гениальные произведения Новалиса, вдохновленные знаниями из областей естественных наук³. Ярким примером воздействия Йенского романтизма (в первую очередь — натурфилософии Шеллинга) на географию стало творчество Алек-

² Данная географическая трактовка, естественно, не отменяет совпадений образного строя повести с целым кругом романтической и не романтической литературы [см. комментарий Е.Е. Дмитриевой: Гоголь 2003: 796–797].

³ Этот аспект немецкого романтизма особенно подчеркнут Н.Я. Берковским в отношении жизни и творчества Новалиса [Берковский 1973: 167–173].

сандра Гумбольдта — путешественника, писателя, естествоиспытателя и философа, а в своем последнем синтетическом труде «Космос» — географ-мыслителя и знатока-историка пейзажной живописи и литературного пейзажа в их отношении к природе и к географии [см. Гумбольдт 1851: 1–78; Видугирите 2015: 64–69, 75–78]. Гумбольдт является создателем современного географического дискурса, в основе которого лежит принцип деления физического пространства на отдельные регионы, определяемые доминирующими особенностями рельефа, почвы, растительности, животного мира и человека. Обоснование данного принципа деления пространства он нашел в художественном методе пейзажной живописи, описанном в труде Людвиг Фернова «Эстетика пейзажа» [см. Tang 2008: 83–84]. Соответственно источнику Гумбольдт называл географические регионы ландшафтами (пейзажами), и это понятие до сих пор является основной единицей географического анализа [см. Tang 2008: 9–14; Cosgrove 1998: 27–38].

Современник Гумбольдта и выдающийся систематизатор географии Риттер — кабинетный ученый, всю жизнь посвятивший одному большому труду «Землеведение в связи с природой и с историей человека или всеобщая сравнительная география» (первое издание 1817–1818, второе расширенное издание 1822–1859, состоящее из 10 прижизненных томов), в котором подробно рассказывал о всех особенностях географии Африки и Азии от контура континентов — до обитающего там человека, вслед за Шеллингом толковал природу как поэму⁴, а землю как божественный иероглиф, который географы призваны разгадать. В «Введении» к «Землеведению» он писал: «Земля независима от человека; она и до него и без него есть театр явлений природы; следовательно от него закон ее форм и произведений исходить не может. В науке о земле нужно в ней самой доискиваться ее законов. Воздвигнутые на ней природою *монументы* должны быть рассмотрены и описаны, их *иероглифические надписи и конструкция* — разобраны» [Риттер 2006: 273, курсив мой. — И. В.].

Упомянутые Риттером природные монументы восходят к натурфилософии Шеллинга, который считал, что в начальной фазе развития природа (объект) и человек (субъект) пребывают в предсознательном единстве, из которого потом человек обособляется посредством сознания. Поэтому природа, окружающая человека, является его «трансцендентальным прошлым», в ней он должен находить монументы тому пути, которым он пришел к самосознанию. Подобный взгляд на природу означал, что земля одушевлена тем же духом, что и человек, даже если в земле этот дух бездейственный, а в человеке рефлексивный [Tang 2008: 115–116]. Как показывает

⁴ Ср. у Шеллинга: «Именуемое нами природой — лишь поэма, скрытая под оболочкой чудесной тайнописи» [Шеллинг 1936: 393].

фрагмент из «Введения» в «Землеведение» Риттера, география, перенимая понятия Шеллинга, перенимала и связанное с ними осмысление природы.

С другой стороны, на географию, как и на историографию XIX в., решающее влияние оказала геоантропология Гердера. Шеллинг, по сути, развивал разработанную именно у Гердера концепцию природы и человека, которая представляла землю и все на ней живущее как единую систему, саморазвивающийся, динамичный организм, «громадную мастерскую», где органические тела развиваются от примитивного до самого высокого уровня, на котором появляется человек. Момент появления человека — порог в развитии природы, так как человек обладает сознанием, через которое отделяется от природы и приобретает способность ее контролировать, стать выше природных законов: он создает науки, искусства, политические системы, становится культурным существом. Культура также является продолжением природного развития. Она формируется природой не механически, а в интеракции: культура — это эффект, который возникает от бесконечного взаимовоздействия между человеком и его обитаемой землей [Tang 2008: 98–123].

Данная концепция Гердера, последовательно развиваемая им в труде «Идеи к философии истории человечества», легла в основу географии, которая в конце концов, в труде Риттера «Землеведение» оформилась как наука о земле в ее отношении к человеку. В духе Гердера и даже более определенно, чем он, Риттер формулировал мысль о взаимообусловленности человека и окружающей его природной среды: «только телу человеческого, человеческому образу свойствен аналогический этический характер с его землею. <...> каждый человек в пространстве также служит зеркалом своей местности. Существование человека совершенно связано с землею, скреплено с нею тысячами неразрывных корней» [Риттер 1864: 9, 11].

Из Гердера в географический дискурс Риттера перешла и его особенность — открыто выраженная религиозность: «в трудах Риттера — глубоко верующего человека — находим представление о земле как творении божьем или выражении божественного откровения, о высшем назначении земли, об организации земли как отражении божественного провидения и т. п.» [Сухова 1990: 67]. С другой стороны, Риттер был убежден, что география обладает силами проникновения в тайную структуру мира и постигает «общий закон, посредством которого можно овладеть этим разнообразием опытного и материального и направить его к высшей цели» — «схватить гармонию всего, полного мира явлений» [Риттер 2006: 275]. Восстановленная в географии гармония всего мира впоследствии приблизит человечество к такому состоянию знания, которое сможет «наперед указать сам собою вытекающий, необходимый путь развития для каждого отдельного народа на известном, определенном месте земли, по которому

должно идти для достижения благоденствия, назначенного вечно справедливым Промыслом в удел каждому верному народу» [Риттер 2006: 274].

Именно такой географией увлекся Гоголь и выразил свой восторг вводными словами в статье 1831 г.: «Велика и поразительна область Географии». В статье были изложены все основные идеи романтической географии, воспринятые писателем из публикаций фрагментов работ Гердера и Гумбольдта в «Московском Вестнике» и в «Московском Телеграфе», статей Полевого о географических изданиях и из «Карт Европы» Риттера⁵. Для российской географии статья Гоголя оказалась пророческой. В начале XX в. ее прозрения объясняли «Космосом» Гумбольдта, не замечая, однако, что в момент публикации статьи до издания «Космоса» в Германии оставалось еще 15 лет.

Тема гор и каменных цепей, объединившая художественную прозу «Страшной мести» с педагогической статьей Гоголя о преподавании географии, была развита им во второй редакции статьи, которая под названием «Мысли о географии» была включена в книгу «Арабески». Развитие шло в направлении минералогии и геологии, за счет которых появился новый параграф о «подземной географии». В изучении гор Гоголь предлагал коснуться внутреннего состава горных цепей и дал пример возможного описания свойств и цвета камней и руд:

показать <...> характер и отличие каждой цепи, всё это не сухо, не с подробною ученостью, но так, чтобы он знал, что такая-то цепь из темных и твердых гранитов, что внутренность другой белая, известковая или глинистая, рыхлая, желтая, темная, красная или наконец самых ярких цветов земель и камней. Можно даже рассказать, как в них лежат металлы и руды и в каком виде — и можно рассказать занимательно [Гоголь VIII: 102].

Разноцветная картина «земель и камней», как ее представляет Гоголь, должна была восходить к соответствующему научному источнику. Может быть, это была минералогия А.-Г. Вернера, которая в свое время очаровала Новалиса. Н. Я. Берковский считал, что «[в] минералогии Вернера забушевали краски, которыми так скудна была культура XVIII века, — бушевание это вошло в нее не через искусство, но, как ни удивительно, через классификацию явлений, принятую в одной из наук. Думаем, что именно с этой стороны живописной своей минералогии, утонченностью созерцания и наблюдения стал дорог Новалису Вернер» [Берковский 1973: 172].

Вряд ли Гоголь мог знать о научных пристрастиях Новалиса, но несомненно, что его, как и гениального немецкого поэта, увлекла возможность синтеза науки и искусства⁶, который он претворил в своем художествен-

⁵ Подробно интертекстуальные связи статьи Гоголя с географическими источниками рассмотрены в моей книге [Видугирите 2015: 70–97].

⁶ Об интересе Новалиса к картографии и топографии, который совпал с его наиболее продуктивным периодом творчества, см.: [Tang 2008: 130–131].

ном творчестве. Таким образом, мотив идущих каменных цепей в художественном пейзаже Гоголя — через свои генетические связи с философским и географическим дискурсом того времени — восходил к религиозному и натурфилософскому осмыслению природы у йенских романтиков.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Берковский 1973 — Н. Я. Берковский. Романтизм в Германии. Ленинград, 1973.
- Видуирите 2015 — И. Видуирите. Географическое воображение. Гоголь. Вильнюс, 2015.
- Гердер 1827 — И. Г. Гердер. Планета, нами обитаемая, есть непрерывная цепь гор, возвышающаяся над поверхностью водною // Московский Вестник, ч. 4, № 13.
- Гоголь 1831 — Н. В. Гоголь. Несколько мыслей о преподавании детям географии // Литературная газета, № 1, 1 января 1831, 4–7 (Подпись: Г. Янов).
- Гоголь 1937 — Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений: В 14-ти томах. Т. I: Ганц Кюхельгартен. Вечера на хуторе близ Диканьки. Москва-Ленинград, 1937.
- Гоголь 1952 — Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений: В 14-ти томах. Т. VIII: Статьи, Москва-Ленинград, 1952.
- Гоголь 2003 — Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений и писем: В 23-х томах. Т. I: Ганц Кюхельгартен. Вечера на хуторе близ Диканьки. Москва, 2003.
- Гумбольдт 1851 — А. Гумбольдт. Космос: Опыт физического мироописания. Ч. 2 / пер. с немецкого Николая Фролова. Москва, 1851.
- Полевой 1828 — Н. А. Полевой. Карты, представляющие... Сочинение Карла Риттера, Профессора географии в Берлинском университете / перевод с немецкого. М., 1828 г. в т. Университетской, 8, II и 73 стр. и 7 карт // Московский Телеграф, ч. 23, № 18.
- Риттер 1828 — К. Риттер. Карты, представляющие: 1. Главные хребты гор в Европе, их связь и мысы. 2. Высоту гор в Европе, предел прозябений и разных слоев воздуха на оных, сравнительно с жарким поясом. 3. Распространение диких деревьев и кустов по Европе. 4. Распространение экономических растений по Европе. 5. Распространение диких и домашних млекопитающих животных по Европе. 6. Величину, народчислие, населенность и распространение народных племен по Европе / с объяснением, пер. с немецкого М. Погодина. Москва, 1828.
- Риттер 1864 — К. Риттер. Общее Землеведение: Лекции, читанные в Берлинском университете и изданные Г. А. Даниелем / пер. с немецкого Якова Вейнберга. Москва, 1864.
- Риттер 2006 — К. Риттер. Введение ко всеобщему сравнительному землеведению (1818) // Гуманитарная география, № 3, Москва, 1864.
- Сухова 1990 — Н. Г. Сухова. Карл Риттер и географическая наука в России. Ленинград, 1990.
- Шеллинг 1936 — Ф. В. Шеллинг. Система трансцендентального идеализма / пер. И. Я. Колубовского. Ленинград, 1936.
- Cosgrove 1998 — D. E. Cosgrove. Social Formation and Symbolic Landscape. Wisconsin, 1998.
- Tang 2008 — Ch. Tang. The Geographic Imagination of Modernity: Geography, Literature, and Philosophy in German Romanticism. Stanford, 2008.

Л. Пильд (Тарту)

Звучащий камень в лирике А. А. Фета*

В статье пойдет речь о *звучащем* камне в лирике Фета и эволюции образности, связанной с «каменным» в ранних и поздних стихах поэта¹. Камень, таким образом, будет интересовать нас в первую очередь в его «живой», а не «мертвой» ипостаси², мы обратимся к его мифопоэтическим свойствам, как они представлены в стихах Фета³. На уровне поэтического словаря речь пойдет о таких разновидностях каменного как собственно *камень, утес, скала, стена, руина, столб, гранит*⁴. Переходную форму между неживой и живой природой будет представлять *жемчуг*, который не является камнем в прямом смысле этого слова.

Камень как субстанция будет рассматриваться в паре с водой (влажностью), взаимодействующей с камнем. Важным признаком обеих субстанций является звук⁵, который может проявлять себя и как результат взаимовлияния воды и камня⁶.

* Работа выполнена в рамках институционального гранта Эстонии IUT34-30 (THVLC 15030I). Выражаю глубокую признательность Т. В. Цивьян за ряд ценных замечаний и дополнений к этой статье.

¹ Поэмы Фета и его переводы в статье рассматриваться не будут.

² Об актуальности первого члена оппозиции «живой / мертвый камень» для современных междисциплинарных исследований см.: [Живой камень: 5–6].

³ Впервые камень (вместе с водой) появляется у Фета в стихотворении «Водопад» (<1840>). Олицетворенный гранитный камень, противопоставленный динамичному водному потоку, имеет здесь цвет (что в целом для Фета нехарактерно): *Там, как сраженный / Титан, простерся / Между скалами / Обросший мохом / Седой гранит / И запер пропасть; / Но с дикой страстью / Стремится в бездну / Через препоны / Поток гремучий / И мечет жемчуг / Шипучей пены / На черный берег* [Фет 2001: 32].

⁴ Некоторые из этих слов (*скала* и *гранит*) являются «квазисинонимами» *камня*. См. об этом: [Орехов 2015].

⁵ Т. В. Цивьян рассматривает звук как один из признаков жизни камня [Цивьян 2015].

⁶ Язык скульптуры Фет, наоборот, в большинстве случаев связывает с визуальными кодами, которые в нашей статье рассматриваться не будут [см. об этом: Klenin 2002]. Приведем только фрагмент из стихотворения «Диана» (<1847>), где каменная богиня *прислушивается* к человеческим голосам: *Высоко поднялось открытое чело, — / Его недвижностью вниманье облегло, / И дев молению в тяжелых муках чрева / Внимала чуткая и каменная дева* [Фет 2001: 136]. Впрочем, концовка стихотворения говорит о том, что воображение «я» лишь приписывает неподвижной и загадочной скульптуре свойства живого: *Я ждал, — она пойдет с молча*

Вкрапления «каменного» в реальный или метафорический пейзаж становятся в стихах поэта составляющей звучащего мира⁷. Звучащий камень часто лишен запаха, вкуса, цвета, не связан с осязанием. Камень в лирике Фета, как правило, не является проницаемым для взгляда и не предполагает зримого преодоления времени или пространства, в частности, различения будущего «сквозь магический кристалл»⁸. Однако категория времени актуализируется в тех стихотворениях, где лирический субъект или наблюдатель начинают «слышать» прошлое как бы сквозь камень, который становится медиатором звука⁹. Ср.: *В углях садов и старческих руин / Нередко жар я чувствую мгновенный / И слушаю — и кажется, один / Я слышу гимн Сивиллы вдохновенной* [Фет 2001: 244]; ср. также: *Из каменных гробов их голос вечно слышен, / Им внуков поучать навеки суждено, / Их слава так чиста, их жребий так возвышен, / Что им завидовать грешно...* [Фет 1986: 92]¹⁰. Преодоление (или размывание) пространственно-временного континуума может происходить и в тех текстах, где драгоценный камень оказывается метафорой поющего голоса (ср., например: *Вдалеке замирает твой голос, горя, / Словно за морем ночью заря, — / И откуда-то вдруг, я понять не могу, / Грянет звонкий прилив жемчугу* [Фет 2001: 259]). Здесь звучание голоса, связанное с морской образностью, вызывает ассоциацию с чистотой и прозрачностью жемчуга (переосмысление языкового клише «жемчужный голос»; внезапное появление «прилива» в пении, по-видимому, подразумевает резкое изменение динамики, вероятно, внезапное forte вместо piano), но сам жемчуг также лишен цветовых и световых характеристик, как и другие звучащие камни у Фета.

Камень как метафора поэта и метафора познания появляется в лирике Фета уже в начале 1840-х гг.¹¹ Тяжесть и непроницаемость звучащего кам-

ном и стрелами, / Молочной белизной мелькая меж древами, / Взирать на сонный Рим, на вечный славы град, / На желтоводный Тибр, на группы колоннад, / На стогны длинные... Но мрамор недвижимый / Белел передо мной красой непостижимой [Фет 2001: 136].

⁷ Как показывает исследование Н. Злыдневой [Злыднева 2015а], осуществленное на материале Национального корпуса русского языка, звучащий камень ярко представлен в поэзии русских символистов, в первую очередь, в лирике К. Бальмонта. Представляется, что «след» Фета в «каменной» теме у символистов еще предстоит изучать.

⁸ О концепте «кристалла» в русской культуре и поэзии, в особенности у русских символистов, см.: [Злыднева 2015б: 85–99].

⁹ В стихотворении «Утес» (<1842>), где «поза» камня становится признаком живого, время персонифицировано в «говорящем» утесе: *Моря не было там, а уж я тут стоял, / Великан первобытной природы. / Еще ветер зеленые рожи ласкал, / Еще по степи конь быстроногий скакал, / Где теперь разбегаются воды* [Фет 2001: 333].

¹⁰ Здесь и далее в тексте статьи полужирный шрифт в цитатах наш, кроме специально оговоренных случаев.

¹¹ Семантика камня у раннего Фета может быть связана с натурфилософскими построениями в раннем немецком романтизме, как мы полагаем, в первую очередь, у Новалиса (о «каменном» у Новалиса см.: [Ханзен-Лёве 2016]).

ня ассоциируется с тяжестью поэтического высказывания; непроницаемостью или чужеродностью познаваемого мира. Как будет показано ниже, доминантное свойство звучащего камня для Фета — это его способность к резонированию (усилению звука, колебанию с известной частотой и возбуждению ответных колебаний в унисон в другом теле)¹².

В стихотворении «Стена»¹³ с «антологической» окраской, которое в первом приближении напоминает «Эхо» Пушкина, появляется тема *каменной стены*¹⁴, подверженной воздействию морских бурь. Стена постепенно разрушается, но ей приписывается способность слышать и откликаться на звучащие явления «внешнего мира»:

Стена (1842)

На склоне у лона морской глубины
Стояла стена вековая,
И мох зеленел по уступам стены,
Трава колыхалась сухая.

И верхние плиты разбиты грозой
В часы громовой непогоды,
Но стену ту любят за камень сырой
Зеленые ветви природы:

И всякому звуку внимает стена
Шумящий ли ворон несется —
И ворону в сторону явно сполна
Двоякий полет отдается.

На море ли синем поют рыбаки
Иль нимфы серебряным смехом
Тревожат пугливое ухо зари, —
Стена им ответствует эхом

[Фет 1986: 373].

В отличие от поэта-эха у Пушкина, стена отзывается только на те звуки, которые не являются резкими, громкими или как бы намекающими на опасность (ср. у Пушкина: *ревет ли зверь в лесу глухом; Ты внемлешь грохоту громов, / И гласу бури и валов, / И крику сельских пастухов*). Стена «слышит» и отражает шум крыльев птицы-ворона, песню «рыбарей», «серебряный смех» нимф. Представляется, что символика ворона здесь не связана с

¹² Тема резонирующего камня, намеченная у Фета, была непосредственно продолжена и развита в поэзии О. Манделштама (ср. первоначальное заглавие первой книги стихов поэта — «Раковина», позже превратившееся в «Камень»). Благодарю Ю. Л. Фрейдина за это глубокое и важное замечание. Ср. также название литературной группы петербургских поэтов — «Звучащая раковина» (1921).

¹³ Стихотворение было опубликовано в № 7 «Москвитянина» за 1842 г. и не включалось Фетом в поэтические сборники.

¹⁴ Возможно, Фет развивает в стихотворении частотный в романтической поэзии мотив «незыблемого утеса / камня среди бушующих морских волн», генезис которого восходит к известной барочной эмблеме [Осват, Ронен 1999: 51]. Однако семантическая структура этого текста сложна и не сводится только к переосмыслению поэтической традиции.

негативными коннотациями. Учитывая антологическую окрашенность текста, можно сказать, что ворон здесь, скорее, вестник Аполлона. Персонаж, отчетливо противопоставленный «стене», — это заря, которая слышит, но «пугается» «серебряного смеха» нимф. По-видимому, Фет видоизменяет натурфилософскую идею о тайных связях между разными частями или элементами природы, которые способен обнаружить и оживить только художник, поэт. Очевидно и то, что камень у Фета представляет собой начало, родственное поэту, художнику или прямо с ним отождествляется.

Стена противостоит грозной морской стихии, оказывается мощной опорой: к ней льнут растения и ее «отклики» на звуки сопровождает невольное сочувствие немым плющу, траве, винограду. Каменная стена — «влажная»; она являет некое единство с водой (морем, которое само не звучит, но предоставляет свое пространство тем, кто «поет» и «смеется»). Однако единство носит преходящий характер, и мотив «морского лона», связанный с архаической традицией, как бы предвещает стене окончательное разрушение, исчезновение в волнах или на морском дне.

Важным свойством камня, наряду со способностью «внимать» звучаниям и откликаться на них, является избирательность. Как будет показано далее, избирательность проявляется в отражении лишь тех звуковых колебаний, которые созвучны вибрации самой каменной стены. По крайней мере, в двух случаях из трех (серебристый смех нимф и пение рыбаков) звучание оказывается гармоничным. Заметим, что в стихотворении не идет речь об отклике стены на звучание волн в бурю¹⁵.

Своеобразную параллель к этому стихотворению представляет другой текст раннего Фета — «Эоловы арфы» (<1847>). Ключевым здесь также оказывается образ «отклика» на звуки «внешнего мира»:

По листьям пронесся шорох.
Каждый миг в блаженстве дорог,
В песни — каждый звук:
Там, где первое не ясно,
Всё, хоть будь оно прекрасно,
Исчезает вдруг <...>

[Фет 2001: 164].

¹⁵ Возможно, что одним из импульсов к созданию стихотворения могли стать опыты, описанные в учебниках физики первой половины XIX в. разделе «Эхо». Так, в одном из просмотренных нами учебников, вышедшем в России в 1861 г. и переведенном с немецкого, описывается отражение звука стеной (и скалами): «Эхо повторяет звук более нежели один раз, когда он отражается от нескольких *стен*, противоположных или примыкающих одна к другой. <...> Близ Оберваля на Рейне односложное слово отражается ясным образом 17 раз двумя противоположными *скалами*» [Школа физики: 19]. По каким учебникам Фет изучал физику в немецком пансионе Крюммера в Верро, нам еще предстоит выяснить. В учебниках по физике Фет мог найти и определения резонанса, проиллюстрированные физическими опытами, о чем пойдет речь ниже.

Арфа выступает в той же функции, что и каменная «стена», она отзывается на музыку ветра и одновременно резонирует с ним, становясь одушевленным двойником поэта. В «Эоловых арфах» число звучащих объектов уменьшается, упоминаются только «воздушный перст ветра» и «струны» двух арф: если первая арфа не распознаёт смысла шороха ветра (*если первое неясно*), она не сможет ответить на прикосновение «воздушного перста» и не будет звучать. Подразумевается, что «песня» (поэтическое произведение) сможет зародиться, когда колебания ветра и арфы станут созвучными.

Механизм звучания каменного (его отклик на колебания с близкой частотностью) поясняется Фетом гораздо позже, в статье «Два письма о значении древних языков в нашем воспитании» (1867), где говорится не о собственно камне, а о «звонящей рюмке», т. е., артефакте, в состав которого входят минералы¹⁶ (минерал — однородное природное твёрдое тело, находящееся или бывшее в кристаллическом состоянии). Материал, из которого сделана рюмка, не назван, но, видимо, имеется в виду стекло (или хрусталь):

Но вот наша рюмка задрожала всей своей нераздельной сущностью, задрожала так, как только ей одной свойственно дрожать, вследствие совокупности всех исследованных и неисследованных нами качеств. Она вся в этом гармоническом звуке; и стоит только запеть и свободным пением воспроизвести этот звук, для того чтобы рюмка мгновенно задрожала и ответила тем же звуком. Вы несомненно воспроизвели ее отдельный звук: все остальные подобные ей рюмки молчат. Одна она трепещет и поет. Такова сила свободного творчества [Фет 2006: 278];

ср. также:

Стоит только попасть в гармонический тон предмета, а для этого нужен талант и благосклонность минуты [Фет 2006: 278].

В этой же статье Фет указывает и на философский источник своего высказывания:

В настоящем случае для нас важно только то обстоятельство, что сущность предметов доступна для человеческого духа с двух сторон. В форме отвлеченной неподвижности и в форме своего животрепещущего колебания, гармонического пения, присущей красоты. Вспомните пение сфер [Фет 2006: 278].

Фет подразумевает учение Пифагора о «музыке сфер» и его же представление о раздвоенности мира: согласно пифагорейскому учению, гармонической музыке сфер, Вселенной, где у каждой планеты свой «тон», гармонирующий с «тоном» других планет, противостоит «иллюзорный мир» материальной действительности, где далеко не все предметы и явления гармоничны. Пифагорейское учение об амбива-

¹⁶ О минералах как «элементарных составляющих горных пород и руд» см. статью М. И. Новгородовой «Живое и косное: проблемы эволюции минерального вещества» [Новгородова 2015: 41–53].

лентном характере Вселенной хорошо соответствовало мысли Фета о разделении мира на две части (первая из них подвластна закону необходимости, вторая — это царство свободы).

Для нас важно, что производящая звуковые колебания рюмка противопоставлена «неподвижным» предметам. Как и в стихотворении 1843 г., звучание «рюмки» связано с избирательностью, из «дюжины рюмок» на гармоническое пение отвечает только одна из них: «Вы несомненно воспроизвели ее отдельный звук: все остальные подобные ей рюмки молчат. Одна она трепещет и поет» [Фет 2006: 280]. «Животрепещущее колебание» невозможно предугадать или рационально вычислить, оно возникает лишь в результате случайного совпадения колебаний поющего голоса с рюмкой¹⁷.

Метафора звучащего камня маркирует у Фета и творческий процесс, протекающий в душе поэта. Для создания поэтического произведения необходимо преодолеть разлад между разными пластами сознания лирического субъекта: поверхностным и более глубинным. Глубинный слой сознания сравнивается в раннем стихотворении Фета «Полуночные образы реют...» (<1843>)¹⁸ с (каменным) утесом:

Полуночные образы реют,
Блещут искрами ярко впотьмах,
Но глаза различить не умеют,
Много ль их на тревожных крылах.

Полуночные образы стонут,
Как больной в утомительном сне,
И всплывают, и стонут, и тонут —
Но о чем это стонут оне?

Полуночные образы воют,
Как духов испугавшийся пес;
То нахлынут, то бездну откроют,
Как волна обнажает утес

[Фет 2001: 70].

В. П. Боткин, рецензент сборника стихов Фета 1856 г., охарактеризовал этот текст так:

«Что это такое? чувствуешь, что *на дне* этого хаоса бьется что-то живое, какое-то глубокое чувство, которое в долгую бессонную ночь томится в своих неопределенных порывах; чувствуешь, что в этой путанице бродит какая-то тайная, безымянная тревога, охватившая душу и вызывающая *из глубины* ее смутные образы, которых не в силах уловить сознание» [Боткин 2002: 313].

¹⁷ Приведенные фрагменты из статьи Фета могут быть также соотнесены с физическим опытом, описанном в упоминавшемся учебнике. В книге идет речь о резонансе с участием рюмки: «<...> берут обыкновенную рюмку, наполняют ее до половины водой, и проводят по краю сильно насмоленным смычком. Рюмка при правильном движении смычка должна издавать полный чистый тон» [Школа физики: 34].

¹⁸ Концовка стихотворения была изменена в процессе редактуры «Стихотворений» Фета 1856 г. (в раннем варианте мотив «камня» отсутствовал; ср.: [Фет 1986: 612]).

В стихотворении, представляющем собой *интроспекцию*, то есть наблюдение за собственным сознанием, снова появляется камень. Его окружают волны, также обладающие способностью к резонированию.

Образность этого стихотворения поясняется в цитированной статье «Два письма о значении древних языков...», где «волны»¹⁹ с поверхности души и «воспоминания», поднимающиеся со дна души, двигаются друг другу навстречу: «волнение все растет, *подымая со дна души* все заветные тайны, то мрачные и безотрадные, как ад, то светлые, как мечты серафима» [Фет 2006: 281] Здесь Фет снова визуализирует звук, описывая зарождение сонаты Бетховена²⁰.

Выделенным стихотворениям можно противопоставить другие, созданные в 1860–1880-гг., где семантика звучащего камня связана не с объединением / слиянием частей природы или пластов сознания в душе поэта, а с «деструктивностью», нарушением или разрушением этих связей. Камень теряет внутреннюю активность²¹; «звучит», только когда стано-

¹⁹ Метафоры «волн» и водного потока, а также аналогия между душой музыкальным произведением, могут быть связаны у Фета с музыкальной эстетикой немецкого романтизма. Ср., например, в «Фантазиях об искусстве» Вакенродера: «Ни одно человеческое искусство не в состоянии зримо для глаза живописать словами многоликое течение потока *со всеми его тысячами отдельных волн*, то гладких, то, подобно горам, падающих и пенящихся; язык может лишь убого исчислить и назвать их многообразие, но не изобразить последовательно превращения воды. И точно так же обстоит дело с *таинственным потоком в глубинах человеческой души*: язык исчисляет, и называет, и описывает его превращения; музыка же течет, как он. Она мужественно ударяет по струнам таинственной арфы, из загадочного мира ее удары подают нам колдовские знаки, текущие в определенной последовательности, и струны нашего сердца отзываются, и мы понимаем их звук» [Музыкальная эстетика: 28].

²⁰ Выскажем предположение, что метафорика стихотворения «Полуночные образы реют...», как и трагедия этого текста Боткиным, могут восходить к сочинениям по ассоциативной психологии немецкого ученого Иоганна Фридриха Гербарта (1776–1841), основоположника эмпирической психологии в Германии, автора книги «Психология как наука, вновь обоснованная на опыте, метафизике и математике» (*Psychologie als Wissenschaft, neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik*; 1824–1825). Ср. у Гербарта: «Каждый предмет, занимающий дух, не стоит, но колеблется в сознании, колеблется в постоянной опасности быть забытым (хотя бы на мгновение) под влиянием чего-нибудь нового» [Герbart 2007: 87].

Все впечатления, находящиеся в сознании человека, Герbart подразделяет на три группы: «ясные» или «отчетливые», «смутные» и «темные». «Ясные» и «смутные» впечатления (или, по определению Гербарта, — «представления», *Vorstellungen*) находятся в верхнем слое психического мира (или собственно сознании), они отчетливо или менее отчетливо осознаются воспринимающим. «Темные» «представления» обретаются на «дне» души (в «бессознательном») и могут активизироваться, когда человек воспринимает новые впечатления, однородные с воспринятыми ранее. Однако «представления» могут подняться со дна души и перейти «порог сознания» только в том случае, если они достаточно «сильны». Взаимоотношения между «представлениями» в душе человека Герbart изображает в виде конфликта, борьбы. Побеждают в «борьбе» те «представления», которые попадают в область «отчетливого» сознания (см. об этом более подробно: [Марциновская 2005]).

²¹ Камень в ряде текстов является неподвижным. Ср., например, образ «каменного столба» в стихотворении «Я рад, когда с земного лона...» (1879): *Не шевелюль, не бесполою. / Уж не завидую ль тебе? / Вот, вот она здесь, под рукою, / Пищит на каменном столбе. // Я рад: она не отличает / Меня от камня на свету, / Трепетет, крыльями порхает / И ловит мошек на лету* [Фет 1986: 124].

вится объектом внешнего воздействия, т. е., непосредственно соприкасается с водным потоком, землей и т. п. В стихотворении «Горячий ключ» («Помнишь тот горячий ключ...»; <1870>), гранитный камень (дом поэта) рушится со страшным грохотом под воздействием стихий: *Вдруг в горах промчался гром, / Потряслась земля кругом, / Я бежал, покинув дом, / Мне грозный, — / Оглянулся — чудный вид: / Старый ключ прошиб гранит / И над бездною висит, / Весь кипящий!* [Фет 1986: 270].

Появляются камень и каменная скульптура с трещиной; гармонические колебания камня сменяются «плачем» и «стоном» (*Плачет старый камень / В пруд роняя слезы* [Фет 1986: 167]²²; *Как сильно ты и нежно не гори / Над каменным угаснувшим Мемноном / На яркие приветствия зари / Я отвечать способен только стоном* [Фет 1986: 277]). В последнем примере из стихотворения «Напрасно ты восходишь надо мной...» (1865) звучащая каменная скульптура с трещиной — двойник ущербного поэта, не отвечает созвучными колебаниями на вибрации лучей зари.

Таким образом, мы видим, что, изображая звучащий камень, Фет только дважды использует существительное *камень* и прилагательное *каменный*. Во всех других случаях мы встречаемся с «квазисинонимами», т. е. словами, обладающими той или иной степенью семантической близости к *камню* и образующими вместе с ним в лирике Фета единое семантическое поле.

Как мы показали, звучащий камень у Фета играет важную роль в моделировании поэтического сознания в ранний период творчества поэта, преимущественно в 1840-е годы. В литературе отмечалось, что именно в этот период поэзия Фета отличается смелыми экспериментами в области метрики, строфики и рифменных структур²³. Вероятно, интерес Фет к резонансу и физике также объясняется поисками нового поэтического языка, в частности, в сфере лексики и семантики. Высказанные нами догадки о возможном внимании раннего Фета к основам физики и трудам по ассоциативной психологии, разумеется, требуют проверки и дальнейшего детального изучения. Отметим, что обе науки давали возможность пристально исследовать закономерности функционирования того, что Фету больше всего хотелось выразить в поэзии — ощущения, впечатления и ассоциации между ними.

²² В приведенном фрагменте из стихотворения «В дымке-невидимке...» (1873) «плач» камня — это не только визуальный, но и звуковой образ. Звук плача принадлежит воде, которая, возможно, вытекает из трещины в камне или течет поверх камня, но и картина «плача» и сам звук как бы переадресованы камню: именно его атрибутом являются «слезы», следовательно, он одушевлен.

²³ Ср., например: «In rhyming the far greater part of his original verse, Fet was conforming to reader's expectations, which, in mid-career, he came to share. In his early poetry, Fet's rhyme is technically idiosyncratic, and sometimes quite striking» [Klenin 2002: 262].

БИБЛИОГРАФИЯ

- Боткин 2002 — В. П. Боткин. Стихотворения А. А. Фета // Критика 50-х годов XIX века. Москва, 2002.
- Гербарт 2007 — И. Ф. Гербарт. Психология. Москва, 2007.
- Живой камень — Предисловие // Живой камень: от природы к культуре / Отв. ред. и сост. Л. О. Зайонц. Москва, 2015. — http://istina.msu.ru/media/publications/book/c70/94f/19194393/МАКЕТ_zhivoj_kamen_2.12.15.pdf.
- Злыднева 2015а — Н. В. Злыднева. Текст камня в поэзии русских символистов (анализ на основе НКРЯ) // Материалы симпозиума «Живой камень: текст / словарь. Прелиминарии». Сост. и редакторы М. В. Завьялова, Т. В. Цивьян — <http://www.nrgumis.ru/articles/1952/>.
- Злыднева 2015б — Н. В. Злыднева. Понятие кристалла в науке об искусстве: от А. Ригля к А. Габричевскому // Живой камень: от природы к культуре. Москва, 2015.
- Марцинковская 2005 — Т. Д. Марцинковская. История психологии. Москва, 2005.
- Музыкальная эстетика — Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2-х тт. Сост. А. В. Михайлов. Москва, 1981. Т. 1.
- Новгородова — М. И. Новгородова. Живое и косное: проблемы эволюции минерального вещества // Материалы симпозиума «Живой камень: текст / словарь. Прелиминарии». Сост. и редакторы М. В. Завьялова, Т. В. Цивьян — <http://www.nrgumis.ru/articles/1952/>.
- Орехов — Б. Орехов. Обработка камня «околокорпусными» инструментами // Материалы симпозиума «Живой камень: текст / словарь. Прелиминарии». Сост. и редакторы М. В. Завьялова, Т. В. Цивьян — <http://www.nrgumis.ru/articles/1952/>.
- Осват, Ронен 1999 — А. Л. Осват, О. Ронен. Камень веры: (Тютчев, Гоголь и Мандельштам) // Тютчевский сборник. Тарту, 1999. Вып. II.
- Фет 1986 — А. А. Фет. Стихотворения и поэмы. Ленинград, 1986.
- Фет 2001 — А. А. Фет. Соч. и письма: В 20 т. СПб., 2001. Т. 1: Стихотворения и поэмы.
- Фет 2006 — А. А. Фет. Соч. и письма: В 20 т. СПб., 2006. Т. 3: Повести и рассказы. Критические статьи.
- Ханзен-Лёве 2016 — О. Ханзен-Лёве. Интермедальность в русской культуре: от символизма к авангарду. Москва, 2016.
- Цивьян 2015 — Т. В. Цивьян ...now the footless boulders leap // Материалы симпозиума «Живой камень: текст / словарь. Прелиминарии». Сост. и редакторы М. В. Завьялова, Т. В. Цивьян — <http://www.nrgumis.ru/articles/1952/>.
- Школа физики — Школа физики или учебник к первоначальному изучению этой науки при помощи силы простых опытов и дешевых снарядов с применением к обыденной жизни. Сочинение Крюгера. СПб., 1861.
- Klenin 2002 — E. Klenin. The Poetics of Afanasy Fet. Köln, Weimar, Wien, 2002.

Т. В. Цивьян (Москва)

Камень в «Стереоскопе» Александра Иванова: персонаж или антураж?*

Несколько слов об авторе и о его единственной повести¹.

Александр Павлович Иванов (1876, Петербург — 1933 или 1940, Ленинград) — брат детского писателя Евгения Иванова, друга Александра Блока, входивший в ближний «блоковский круг». В 1900 г. окончил физико-математический факультет Петербургского университета. Служил в Министерстве финансов, после 1917 г. научный сотрудник Русского музея. Автор статьи об операх Р. Вагнера в журнале «Мир искусства» (1904, № 6), монографии о М. Врубеле, книг о Рерихе, Репине. Его единственную повесть «Стереоскоп» (которую он сам назвал «сумеречным рассказом») высоко оценили Блок, Брюсов и Волошин. В. Н. Топоров назвал «Стереоскоп» одним из лучших образцов петербургской гофманианы, включив его тем самым в *петербургский текст*. После первой публикации 1909 г. «в 1918 году рассказ был переиздан, удостоился очередной положительной рецензии (от поэта и критика И. Оксенова), а затем <...> незаслуженно забыт на несколько десятилетий. “Стереоскоп” был вновь “открыт” в конце 80-х и с тех пор стал одним из завсегдатаев “готических” антологий» [Грибанов, Квашнин 2015]. К настоящему времени книга выдержала около 10 изданий. Мы следуем здесь изданию 2013 г., приводя иллюстрации жены автора Е. А. Смирновой-Ивановой, ученицы Н. К. Рериха, и широко используем прекрасный комментарий С. Шаргородского [Иванов 2013] (см. илл. 1, 2, 3).

Сюжет.

Герой «сумеречного рассказа» покупает на Аукционном Складе старинный стереоскоп, в который вставлен наглухо вделанный снимок: «Странен и нелеп показался мне этот каприз неизвестного оптика предназначить весь прибор только для одного снимка» — снимка эрмитажного

* Статья написана при поддержке гранта РНФ № 14-18-02194 «Живой камень: От минералогии к мифопоэтике» в Институте мировой культуры МГУ им. М. В. Ломоносова.

¹ См. статью о А.П. Иванове в: [Русские писатели: 368–369 (Л.А. Ильмина)].

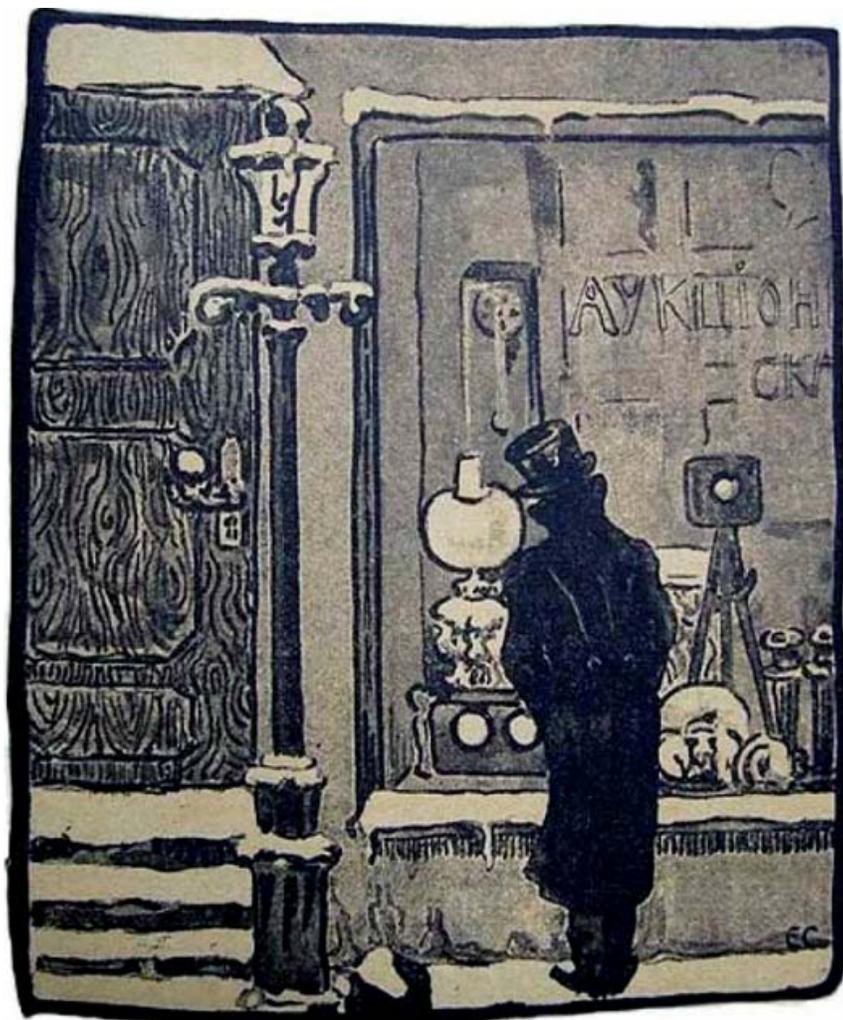


Иллюстрация 1

зала Зевса-Олимпийца². Вечером, заглянув в стереоскоп, герой чудесным образом оказывается в этом зале:

Призрачные очертания зала и всех предметов в нем стали расти; зал словно приближался ко мне, принимал меня в себя, обступал меня своими стенами сзади, справа, слева.

Герой попадает не только в иное пространство, но и в иное время, передвинутое на двадцать восемь лет назад, в XIX век («21 апреля 1877», как

² «Иначе зал Зевса Никифора (Зевса Победоносца, в наст. время зал Юпитера), в нач. XX в. третий по порядку зал нижнего этажа Эрмитажа с древнегреческими и древнеримскими скульптурами и большой статуей Зевса, найденной в XVIII в. близ Рима при раскопках загородного дворца императора Домициана; эта статуя считается римской копией с работы древнегреческого скульптора V в. до н. э. Фидия» (из прим. С. Шаргородского). Зал № 107.

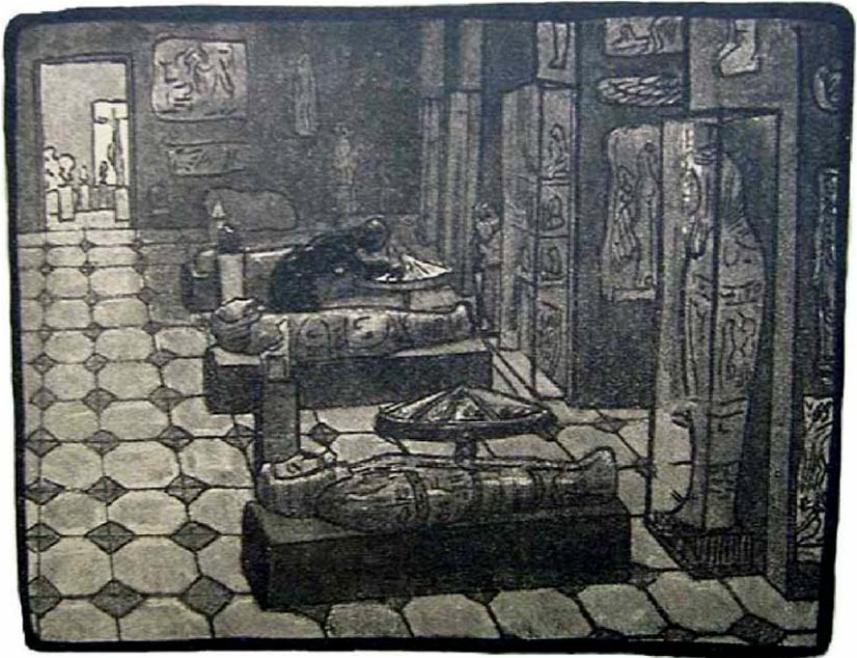


Иллюстрация 2

свидетельствует надпись на снимке). Он бродит по «хорошо знакомым» ему залам нижнего этажа Нового Эрмитажа³. Кроме мраморных статуй и каменных саркофагов герой видит и неподвижные фигуры людей: «то были прошедшие посетители и сторожа этих невозвратных зал». Среди них древняя старуха, которая походила на безобразную и страшную фантошу:

<...> сухая костлявая рука судорожно сжимала ручку зонтика, виднелась щека призрака, покрытая морщинами; жидкие волосы его начинались над ухом и уходили под старомодную шляпу; и эти коричневатые тоны лица! Я хотел уже отойти, но странное побуждение влекло меня еще раз заглянуть ей в глаза. Я нагнулся и заглянул решительно. И вот то, что издали пугало меня, я увидел близко, в полуаршине от собственного лица! На мгновение предстали передо мною все застывшие подробности этих глаз, и я отшатнулся с дрожью ужаса. Затем произошло нечто, показавшееся безобразно-страшным. Фантоша качнулась, стала склоняться на бок медленно, потом быстрее и быстрее, и наконец рухнула на пол мягко, почти беззвучно; зонтик выпал из ее рук и с бледным звуком ударился о плиты пола.

Чудом герою удастся вернуться в свою комнату — в *этот* мир. Но его тянет в *иной* мир, на следующий вечер он повторяет свой рискованный

³ Зал Босфора и другие, но особенно — Египетский зал, который и оказывается центром событий. «Египетский зал — В нач. XX в. первый зал нижнего этажа Эрмитажа (Зала египетских и ассирийских древностей); создан после передачи Эрмитажу в 1862 г. коллекции бывшего Египетского музея при Кунсткамере (ныне зал 109). Описание зала по состоянию на 1904 г. см. в [Иванов 1904: 15–18]» (из примечаний С. Шаргородского).

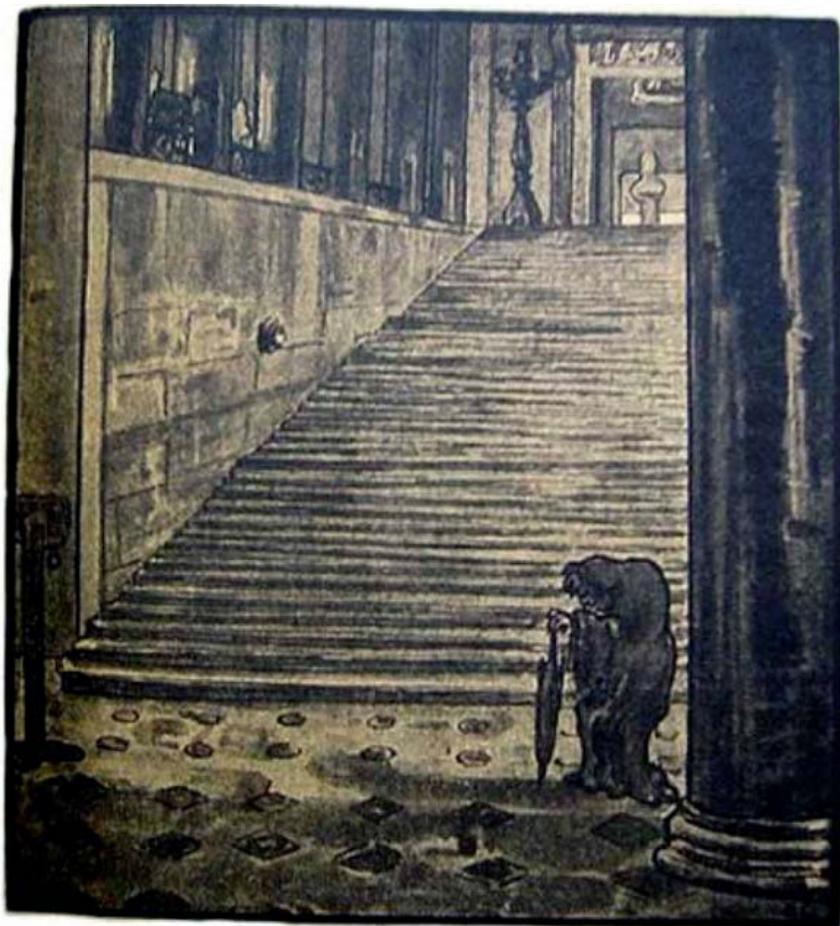


Иллюстрация 3

опыт и на этот раз не ограничивается Эрмитажем, а бродит по петербургским улицам, входит в дом своего детства и встречается там с отцом, сестрой и с самим собой. Город полон замершими фигурами:

Потом я вышел на большую широкую улицу, в которой узнал Невский прошедших времен. Она была наводнена немymi жителями выцветшего города. Одних я встречал, других нагонял, мужчин, детей, по одиночке, по двое и целыми толпами; по широкому тротуару они как бы шли, не двигаясь с места и не шевелясь; у многих застывшие позы были причудливы и порою нелепы.

Для того, чтобы вернуться в свой мир, герою надо вновь попасть в Эрмитаж. Но там он сталкивается со «страшной фантошей». Он спасается от нее, мечась по лестницам и залам Эрмитажа, чудом ему удается ускользнуть от нее и вернуться к себе домой — в *этом* мире. Но и там он не чувствует себя в безопасности — из-за проницаемости границ между мирами.

Уже в комнате «<...> я осторожно заглянул в линзы, сперва издали, не подводя к ним глаз вплотную; там виднелся смеркшийся зал, но уж отдаленный, уменьшенный; и я уже был вне его, грань легла по-прежнему между им и мною. Я смелей приблизил глаза к стеклам, и вдруг увидел: там около гробницы в глубине зала, смутно выделяясь в буром сумраке, сидит на полу старуха и смотрит на меня в упор! Я, как безумный, вскочил со стула, оттолкнув от себя горку из книг, и стереоскоп со стуком упал на стол вверх линзами. В голове пронеслась страшная мысль: ведь она может перешагнуть грань и проникнуть сюда в мою комнату! Ведь мог же я из жизни проникнуть в ее минувшие области! И в ужасе своем, не помня, что делаю, я схватил молоток, лежавший на столе, и раз, два! разбил вдребезги обе линзы; их осколки со звоном упали внутрь стереоскопа.

Ночь в музее — распространенный сюжет готического триллера. Обычное клише — оживающие картины и статуи, преследующие героя. Переходный случай — восковые фигуры (музей мадам Тюссо), когда игра идет на смешении живых людей и восковых двойников. Конечно (или, по крайней мере, возможно), автор «Стереоскопа» учитывал прецеденты⁴. Но он избрал иной путь, в котором основную роль отдал *камню* и «окаменению».

Петербургские реалии — залы Нового Эрмитажа, теребеневский подъезд с атлантами из серого гранита, Дворцовая площадь, (Александровская) Колонна, Невский, Аукционный Склад на Г-й улице (в нем опознается ломбард на Гороховой 47)⁵ — все это, без сомнений, направляет к *петербургскому тексту* русской литературы, а сюжетно — к петербургской гофманиане (см. выше). Однако здесь мы собираемся отойти от этой линии анализа, обратившись к *камню* как таковому и к его функциям в тексте «Стереоскопа», мир которого предстает перед нами *одетым камнем*.

Роман Ольги Форш «Одеты камнем» о революционере М. С. Бейдемане, узнике Петропавловской крепости, начинается эпиграфом:

*«Одет камнем при императрице Екатерине II»
Надпись на Трубецком бастионе.*

И далее:

Одет камнем...

Не один он, этот бастион, — и Михаил, на двадцать лет без выхода в четырех стенах, с окном под тремя решетками, выходившими на другую несокрушимую стену, — и Михаил был одет камнем с 1861 года <...>

Был одет камнем, как Трубецкой бастион [Форш].

И вот перед нами мир стереоскопических картинок:

⁴ «Казалось, я присутствую на мертвенном собрании восковых фигур в человеческий рост».

⁵ Гороховая 47. «Здание Компании для хранения и залога громоздких движимостей (ломбард). 1872–1874, 1876–1877 — арх. Сюзор Павел Юльевич — перестройка — включен существовавший дом. «У витрины этого здания начинается действие таинственного рассказа А.П. Иванова “Стереоскоп”» (<http://www.citywalls.ru/house3711.html>).

Глядит с них какой-то мир, особый, в себе замкнутый; он безмолвен, мертв, застыл и недвижим; в нем нет живых красок; царит лишь один бурый унылый цвет и его оттенки, словно все выцвело. Это — призрачный мир прошлого, царство теней минувшего.

Этот мир обладает признаками камня (*безмолвен, мертв, застыл и недвижим*), он как бы *одет камнем*. Камень, в свою очередь, окружает, «одевает» попавшего в него героя. Именно с камня начинается предыстория, описывающая момент, когда он впервые рассматривает стереоскопические картинки:

Гигантские фигуры Рамзеса, высеченные в скале, высились предо мною буроватыми призраками, углубленно и выпукло выделялись в воздухе; и воздух был такой же безжизненный и фотографический, как и они сами. Мертвенный двойник араба, когда-то жившего на земле, сидел на огромной руке Колосса. Перспектива, трехмерность этой недоступной области безотчетно и мгновенно поразила воображение: хотелось самому взобраться на исполина, ходить по его каменным и призрачным коленям, проникнуть в углубления, скрытые от глаз выступами гигантских рук, обойти сзади сидящего араба. И как все было там безмолвно, как чудовищно неподвижно! Фигура когда-то живого араба была так же навеки неизменна, как каменные лица Фараона с заостренной, выдавшейся вперед бородой.

Теперь герой видит мир стереоскопа изнутри, сначала попав в каменные декорации нового Эрмитажа (мраморные лестницы, облицованные стюком стены, каменные полы, каменные экспонаты)⁶, а позже, бродя по каменному городу.

Так началось мое хождение по этим безжизненным покоям стереоскопного мира, по невозвратным залам Эрмитажа, давно уплывшего в минувшее, как умершее и застывшее мгновение. Из залы переходил я в залу, и тусклое эхо вторило моим шагам в углах и у потолка, замирало сзади меня.

Приведем «каменный корпус» текста⁷:

Я взглянул налево; *статуя* Зевса знакомо высилась с орлом у ног.

Там был почти сумрак; смутно различил я и опознал знакомые *статуи*, сидящие здесь. Большое окно в глубине бедно пропускало свет буроватого оттенка, и чрез него, как сновидение, глядела *стена* Зимнего Дворца.

Я сделал несколько шагов вперед, и странный звенящий звук родился у меня под ногами и умер, отозвавшись где-то в углу у потолка; этот звук был мне знаком: так звучат под шагами *каменные плиты*, которыми выложен пол нижних залов Эрмитажа; только здесь он был тусклый, как сами *стены*

⁶ Вот описание Зала Юпитера: «Зал перекрыт мощным коробовым сводом, опирающимся на широкие пилястры. Стены и пилястры облицованы зеленым искусственным мрамором (стюком), плинт отделан стюком более темного оттенка <...> Для отделки наличников дверей использован мрамор из Георгиевского зала Инженерного замка. Своды декорированы лепниной. Пол выстлан плитами из итальянского мрамора под руководством А. Трискорни» [Зал Юпитера].

⁷ Курсив в цитатах везде наш. — Т. Ц.

и все в этом мире выцветших призраков. <...> *статуя* Зевса знакомо высилась с орлом у ног. Я был недавно в зале Олимпийца, в настоящем зале, и вспомнил теперь внезапно, что вот за тем выступом стены должен стоять *бюст* во фригийской шапке. Я прошел немного вперед, будя тускло шепчущее эхо, и заглянул за выступ: *бюст* стоял там, стоял минувший его двойник. Я дотронулся рукой до него, *он был холоден и тверд*: призрак прошлого был телесен. В душе росла тихая жуть. С неизъяснимым чувством двинулся я посреди *урн, статуй и саркофагов*; все знакомо и вместе чуждо.

смутно различил я и опознал знакомые *статуи*, сидящие здесь.

Там я смутно различал тогда *знакомую вазу на подставке* <...>⁸

открылась огромная *лестница*, ведущая в верхние залы <...>

я с отцом давно-давно всходил в первый раз по *мраморной лестнице* Эрмитажа; переживалась вновь растерянность перед *бесконечным рядом ступеней* и странное затруднение в ногах. И теперь, стоя в недрах мига, застывшего 30 лет назад, и глядя на *выцветший призрак лестницы*, я думал: «Быть может лишь вчера прошел я, мальчик, с отцом по *лестнице* впервые? или, может быть, пройду по ней впервые еще сегодня через полчаса?» <...> Я проводил рукой по *глянцевитой стене* и ясно *ощуцал ее твердость и гладкость* <...>

Потом я вновь очутился перед *лестницей*, уходящей *бесчисленными ступенями вниз* <...>

В таинственном сумраке прислонялись к стенам *ассирийские барельефы*; из стеклянных футляров глядели исполины, запеленутые, с грозно-веселыми и загадочными лицами; мрачными рядами стояли *саркофаги*; *высился темный облик* Сехт со львиной головой. Нигде странный сумрак стереоскопного мира не был так сгущен и так уныл, как здесь; особенно глубокие тени залегли между *выступами той стены*, где наверху у потолка прорублены квадратные окна с *крылатыми фигурами*. <...> впервые пахнули ему в душу от *темных каменных саркофагов* и расписанных деревянных гробов загадочные чары Древнего Египта?

Скоро рука проникла в витрину и один из *скарабеев* был вынут; дивясь, ощущал я *холодную твердость призрачного камня*.

Там в углу за *небольшим белым изваянием* безмолвно стояла низенькая темная фигура <...>

зонтик выпал из ее рук и с бледным звуком ударился о *плиты* пола.

или дрогнула под моими ногами какая-нибудь из *плит в полу*?

неясно и знакомо высится в десяти шагах от меня *огромная голова на высоком постаменте* <...>

только глаза мои бесцельно и полусознательно изучали *сеть жилок на мраморе минувшей стены*.

В правом кармане оказался какой-то *твердый предмет*, и, лежа на боку, я придавливал его. Я приподнялся и вынул из кармана *толстый диск дюйма в два в поперечнике, на ощупь каменный* <...> Я положил скарабея

⁸ Предполагаем, что каменную — хотя далее упоминается шкаф с «танагрскими статуэтками».

на стол, рассматривал его, не веря глазам, и говорил себе: он минувший! Он был такой же, как и там, когда я вынул его из витрины в таинственном зале; *темно-коричневый, шероховатый на ощупь и довольно тяжелый*. Он был еще тепел от пребывания в кармане и медленно остывал, как *настоящий камень*. Должно быть, бессознательно я сунул его в карман во время своего дикого бегства по *мраморной* лестнице.

глянули на меня оттуда *темные стены, белый саркофаг* в глубине, выступ, скрывающий *голову во фригийской шапке*; по-прежнему *блестел пол*, по которому я ходил.

и вот я стоял на давно прошедшем *крыльце с исполинскими кариатидами*.

Усталый, я взошел поспешно на *крыльцо с исполинскими кариатидами*.

<...> ринулся вверх по *мраморной лестнице, из серого гранита*.

Мрачные тени лежали от *зданий и Колонны* <...>

<...> у *храма с пасмурной колоннадой* и здесь, против отдаленной *громады Театра*.

Так шел я, одинокий, и лишь *моя молчаливая тень на бесцветных камнях* была мне спутником. Так шел все дальше из улицы в улицу одинокий живой человек, затонувший в недрах огромного мертвого города.

В том мире, откуда я пришел, я хорошо знаю эту улицу; много, очень много лет я хожу по ее *камням* <...>

Вот две кривые темные *ступени, те ступени!* <...> вот она, пустынная, забытая и вновь бесконечно знакомая *лестница!*

Направо под *лестницей* темнеет *узкая каменная площадка* <...> Вот первый марш; *считаю ступени* <...> опознаю эту бесследно забытую *трещину в камне*, вспоминаю все *разветвления ее*.

Паркетный пол рождал *отзвуки шагов* более гулкие и протяжные, чем *каменные плиты* там, внизу.

<...> во мраке на дне огромного колодца *лестницы*.

<...> фигуру, сидевшую на черном *саркофаге* <...>

<...> взгромоздился на *саркофаг*.

Вот зал Зевса; все залито густым сумраком; *статуи*, прежде белые, теперь *коричневые*, зловеще выступают из него.

<...> взглянув на *поворот стены, группу статуй* в тени или отблеск света на полу, вспомнил я отчетливо, что было со мною в этом месте во время моего бегства во мгле невозвратных зал и *лестницы*.

<...> я сравнивал ее глазами, как не раз уже раньше, *со скарабейми из зеленого камня* в витрине.

Мрамор, статуи, бюсты, кариатиды, урны, саркофаги, барельефы, лестницы, ступени, плиты, колоннады и далее Колонна, дворец, храмы, дома — все, по умолчанию, каменное, т. е. неподвижное, твердое,

холодное, мертвое, темное, сумрачное — «сумеречное». Даже вода и воздух приобретают холодную неподвижность и твердость камня.

<...> лужи, одни с застывшей рябью, другие гладкие, как зеркало; в этих четко отражались призраки домов. Воздух вокруг был недвижим <...>

<...> прямо предо мной пустынно расстилается минувшее море с белеющими, навек застывшими гребнями всюду, куда хватает глаз <...>

Камень мертв, но он действует. Он звучит, «оживая» под шагами героя. Более того, камень оказывается медиатором в путешествии героя между мирами, а в итоге материальным подтверждением самого путешествия. В повести это — «линия скарабея». Герой похищает скарабея, разбив витрину и, вернувшись в свой мир, обнаруживает, что взял его с собой:

Мир жизни и настоящего дохнул на меня с особенной силой, и я спросил себя, не сошел ли я с ума и брежу небылицу? Но, вспомнив о скарабее, я надавил кулаком правый бок, и пробудившаяся слабая боль убедила меня, что он вправду был утром в моем кармане.

Потом подошел к витрине со скарабеями и глядел на лежащие под цельным нетронутым стеклом древние амулеты. И вот, вынув из кармана вещь, принесенную *оттуда*, я сравнивал ее глазами, как не раз уже раньше, со скарабеями из зеленого камня в витрине. И снова убеждался я, что они схожи, как двойники; одинаков размер, одинакова форма, одинаковый кусок отбит внизу правого крыла; но мой скарабей темно-коричневый. И снова, как не раз и прежде, стоял я над ними в глубоком изумлении.

Итак, из мира мертвого камня герой уносит древнеегипетский амулет, каменный символ жизни и солнца — *живой камень*⁹.

Можно было бы остановиться на каменных декорациях и на зыбкости грани, отделяющей камень *patiens* от камня *agens*, будь то враждебность иного мира, актуализация воспоминаний или парадоксальная идея жизни, заключенная в камне (бессмертие). Но остаются еще зафиксированные (во всех смыслах слова) фотографией посетители: «фантоши», оживающие «автоматы», все «мертвенное собрание восковых фигур в человеческий рост», застывших «в вечных позах».

⁹ Из обширной «Скарабенады» приведем цитату из бунинских «Скарабеев» (1924): «А рядом — скарабей Мариетта <...> триста чудесных жучков из ляпис-лазури и серпентина <...> их клали на грудь царских мумий, как символ рождающейся из земли и вечно возрождающейся, бессмертной жизни <...> — Вот вся история Египта, вся жизнь его за целых пять тысяч лет <...> камешки эти — символ вечной жизни, символ воскресения! Горько усмехаться или радоваться? Все-таки радоваться. Все-таки быть в том веке неистребимом и самом дивном, что до сих пор кровно связывает мое сердце с сердцем, остывшим несколько тысячелетий тому назад, с сердцем, на коем тысячелетия покоился этот воистину божественный кусочек ляпис-лазури, — с человеческим сердцем, которое в те легендарные дни так же твердо, как и в наши, отказывалось верить в смерть, а верило только в жизнь. Все пройдет — не пройдет только эта вера!» [Бунин].

<...> *немые и неподвижные* фигуры людей, похожие на вылинявшие восковые куклы, то были прошедшие посетители и сторожа этих невозвратных зал. *Они хранили неизменно каждый свою позу*, вперив стеклянные глаза в одну вечную точку. Порой я ловил эти взоры на себе или встречал их в упор; тогда я вздрагивал. *Они стояли*, и мертвенный свет лился на них <...> *немые неподвижные* человеческие фигуры, непобедимо жуткие в глубоком сумраке уединенных закоулков.

Бродящему по петербургским улицам автору

Навстречу попадались пешеходы, застывшие в странных позах на ходу; с одной ногой, выставленной вперед, так что носок торчал кверху, с другой — отставленной назад. Приглядываясь к ним, я понял, что сильный ветер непостижимо застыл в мертвенном затишье воздуха; потому что пальто их неподвижно вздувались и развевались, и некоторые из них наклонялись вперед и придерживали свои шляпы <...> Потом я вышел на большую широкую улицу, в которой узнал Невский прошедших времен. Она была наводнена немymi жителями выцветшего города. Одних я встречал, других нагонял, мужчин, детей, по одиночке, по двое и целыми толпами; по широкому тротуару они как бы шли, не двигаясь с места и не шевелясь; у многих застывшие позы были причудливы и порою нелепы.

Конечно, фантоши и автоматы, едва ли не в первую очередь, отсылают к «Песочному человеку» Гофмана. Но есть и другие ассоциации.

У современного исследователя это ассоциации с Данте:

«Так как значение музея как гроба, кладбища в проблематике искусства модернизма очевидно, хотелось бы обратить внимание на существование этой метафоры в литературе, и, более конкретно, в текстах, связанных с Санкт-Петербургом <...> [В «Стереоскопе»] Несомненна апелляция к античному царству мертвых, царству теней, и далее, когда герой непосредственно оказывается в залах «бывшего», «минувшего» Эрмитажа, этот первоначальный намек на «царство теней» становится более определенным, и очевидно уже не только сходство с античным царством Плутона, но и с Адом Данте, мрачным и тщательно структурированным, где каждому грешнику находится свое место, как и в «Стереоскопе», где каждый персонаж застыл в своей мучительной позе в том или ином зале, а движение происходит по кругу — именно по кругу, огибая античные залы и картинную галерею второго этажа, герой убегает от преследующей его «фантоши» — ожившего фантома, призрака старухи, имеющей несомненные черты адской фурии. Как и в аду, путешествующий герой жив, остальные мертвы, за исключением старухи-фантоши, которая двигается как какой-то призрак-автомат, не жива и не мертва, но является в определенной степени проводником героя по «минувшему» миру, т. к. ее преследование заставляет его двигаться по музею» [Бирюкова 2012: 20].

Нам же хотелось бы обратить внимание не на движение героя и не на движение как таковое, а на неподвижность фигур, застывших в причудливых позах, запечатленных остановившимся мгновением, «окаменевших», но сохранивших связь с жизнью:

До одного из них я даже решился дотронуться; то был высокий пожилой человек в одежде покроя, какого теперь уже не носят; он стоял перед шкафом с древним оружием и утварью, держал в руке маленькую книжку и смотрел в нее. Пальцы мои скользнули по шероховатому сукну воротника и коснулись шеи призрака. Кожа не была холодной как у мертвеца, в ней хранилась какая-то странная тепловатость; это была как бы выцветшая теплота живого тела <...> Я думал о его обитателях, и казалось мне: быть может, *они не до конца мертвенны*; они неподвижны, и неизменны лица их, но, быть может, в них таятся некие подобию чувств, такие же застывшие и выцветшие, как и они сами.

Ср. выше о скульптуре:

<...> бюст стоял там, стоял минувший его двойник. Я дотронулся рукой до него, он был холоден и тверд: призрак прошлого был телесен.

Словарь русского языка объясняет значение *окаменеть*: «Стать твердым, как камень; принять вид и свойства камня <...> *Перен.* стать неподвижным; замереть, застыть» [Ожегов, Шведова].

Это временное состояние, содержащее в себе возможность перехода к движению¹⁰. Окаменение предполагает оживление (мотив оживающей статуи известен и описан более чем достаточно). Внезапное окаменение, когда человек застигнут врасплох (как в случае «Стереоскопа») легко может оказаться временным. Так, собственно, и происходит в повести:

Вечно неподвижные минувшие сходят со своих мест, бродят порою, но все же не обрести им полноты живых движений; из их членов прежняя застылость уходит не до конца, и они становятся лишь страшными автоматами <...> я смутно различил какую-то новую фигуру, сидевшую на черном саркофаге в глубине; она была неподвижна и лишь медленно поворачивала голову в мою сторону. То был минувший посетитель; должно быть, и он вслед за старухой стал автоматом, задвигался и взгромоздился на саркофаг. Я вспомнил о двух застывших призраках, которых заметил мельком здесь еще прежде. В темном углу под окнами кто-то копошился и шуршал; то был, вероятно, второй из них. Встревоженные вторжением в их мир, они сошли с мест и вот причудливо и жутко безобразничали в стемневшем зале!

Литературные прецеденты «оживления автоматов» или временной неподвижности не могли не быть известны Александру Иванову (о Гофмане уже говорилось). Но, пожалуй, самая близкая параллель, так сказать, «на слуху». Есть сюжет, знакомый с детства, идущий из детства (а именно на детских воспоминаниях построен «Стереоскоп»):

¹⁰ Ср. детскую игру «замри — умри — воскресни».

«Спящая красавица», по сказкам Перро и Братьев Гримм, а в русской традиции — «Спящая царевна» Жуковского.

На дворе встречает он
Тьму людей, и каждый спит:
Тот как вкопанный сидит;
Тот не двигаясь идет;
Тот стоит, раскрывши рот,
Сном пресекая разговор,
И в устах молчит с тех пор
Недоконченная речь;
Тот, вздремав, когда-то лечь
Собрался, но не успел:

Сон волшебный овладел
Прежде сна простого им;
И, три века недвижим,
Не стоит он, не лежит
И, упасть готовый, спит.
Повар спит перед огнем;
И огонь, объятый сном,
Не пылает, не горит,
Сонным пламенем стоит;
И не тронется над ним,
Свившись клубом, сонный дым...

Возможно, в таком подробном описании замерших фигур отразились и визуальные впечатления: сцена из балета П. И. Чайковского «Спящая красавица» (первая постановка в Мариинском театре 1890 г.): «Сеньоры, пажы и телохранители низко склоняются перед приближающимся к ним кортежем. Фея указывает своей волшебной палочкой на замок. И стоящие на крыльце и на лестнице люди внезапно окаменевают. Все засыпает, даже цветы, даже вода в фонтане» [Спящая красавица]. После того, как чары сняты, все оживают и начинают двигаться. Сцена очень эффектна.

Неподвижность versus движение = окаменение versus оживание (камня).

В «Стереоскопе» подчеркивается зыбкость границы между *этим* и *иным* миром, между жизнью и смертью. Медиатором-посредником между ними оказывается *камень*, существующий («живущий») в обоих мирах¹¹ и олицетворяющий возможность перехода из мира в мир. Посещение *иного* мира таит опасность для жизни — но и встречу с собственным прошлым, в котором мертвое оживает, как оживает согретый теплотой руки камень.

Когда проект «Живой камень» начинался, основной идеей было показать энантиосемию камня в архетипической картине мира: камень, олицетворяющий неподвижность=*смерть*, как оказалось, обладал свойствами, присущими *жизни*. Это подтверждалось не только мифопоэтическим до-сье камня, но и его физическими свойствами. Тем самым мы не выходили за пределы оппозиции *живой/мертвый*, собирая признаки и функции *живого камня* (растет, двигается, звучит, совершает некие действия)¹².

Но далее, когда набор признаков живого камня был выяснен, а их раз-нообразное «применение» в практике (на уровне текста и ритуала) проана-лизировано, обнаружился новый слой и новый уровень «жизни камня». Со-

¹¹ Пейзаж «Стереоскопа» отражает петербургские реалии.

¹² См. публикации по проекту, прежде всего: ЖК 2015; Материалы 2015.

ответственно возникли новые идеи, требующие дальнейших шагов. Это отразилось в названии и содержании настоящей книги: «Диалог с камнем».

Вяч.Вс. Иванов ввел эту новую тему и увидел диалог с камнем у йенского романтика Новалиса подчеркнув глубокое философское значение взаимодействия человека и камня: «В какой степени человек обращается к камню на “ты”, говоря с ним как с собеседником, включая его в тот диалог “я” и “ты”, который главным образом составляет основное содержание культуры?» [Иванов 2016]¹³. Это диалог природы и культуры, который развивается в разные времена. В этом аспекте для камня уже не столь существенны признаки *живого*. Камень и Человек находятся в постоянном общении, и это — условие жизни.

Но без предварительных исследований *живого камня*, или жизни в камне, мы, возможно, не проникли бы в суть постоянного диалога человека с природой, в их глубокое слияние — как слияние *Berg & Bergmann* у Новалиса. На этом Вяч.Вс. Иванов в своей статье останавливается наиболее подробно, приводя «Первую песнь рудокопа» Новалиса целиком.

Идущие ниже строки из этого гимна камню и человеку являются, таким образом, «двойной цитатой»:

*Der ist der Herr der Erde,
wer ihre Tiefe mißt
und jeglicher Beschwerde
in ihrem Schoß vergißt.*

*Wer ihrer Felsenglieder
geheimen Bau versteht <...>*

*Die machtigen Geschichten
der langstverfloss'nen Zeit
ist sie ihm zu berichten
mit Freundlichkeit bereit <...>*

‘Владеть планетой волен
Лишь повелитель руд,
Кого глубины штолен
Хранят от внешних смут.

Кто каждой скальной жилы
Изведал тайный строй <...>

Преданье дней нетленных,
Ушедших в глубь времен,
Из уст земли блаженных
Выслушивает он <...>¹⁴

Этим слиянием снимается вопрос, поставленный в заглавии нашей статьи: **что есть камень** в «стереоскопическом мире» Александра Иванова, персонаж (*живой камень*) или антураж (*мертвый камень*)? Перед нами — *камень in se* в его диалоге с человеком¹⁵.

БИБЛИОГРАФИЯ

Бирюкова 2012 — М. В. Бирюкова. Модернистская метафора «музей-гроб» в контексте символики города-музея // Вопросы музеологии № 2 (6), 2012.

Бунин — И. А. Бунин. Скарабей: http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_2140.shtml.

¹³ См. также: [Ivanov 2016: 5–9].

¹⁴ В переводе Вячеслава Куприянова.

¹⁵ Пусть даже в «Стереоскопе» этот диалог не так блаженен, как у Новалиса. Но не будем забывать о скарабее!

- Грибанов, Квашнин 2015 — А. Грибанов, Д. Квашнин. Русская готика: век двадцатый. Нетускнеющее серебро (1) // Darker. № 1, январь 2015.
- ЖК 2015 — Живой камень. От природы к культуре / Отв. ред. и сост. Л. О. Зайонц. Москва, 2015. — http://istina.msu.ru/media/publications/book/c70/94f/19194393/МАКЕТ_zhivoj_kamen_2.12.15.pdf.
- Зал Юпитера: <http://www.stepandstep.ru/catalog/your-city/144961/zal-yupitera-novogo-ermitazha.html>.
- Иванов 1904 — Д. Д. Иванов. Объяснительный путеводитель по художественным собраниям Петербурга: (Эрмитаж, Академия художеств, Музей императора Александра III и другие художественные музеи). СПб., 1904.
- Иванов 2013 — А. П. Иванов. Стереоскоп: Сумеречный рассказ. Илл. Е. Смирновой-Ивановой. Комментар. С. Шаргородского. Polaris: Путешествия, приключения, фантастика. Вып. XIV, 2013. (<http://profilib.com/chtenie/99763/aleksandr-ivanov-stereoskop.php>).
- Иванов 2016 — Вяч.Вс. Иванов. Новалис в его диалоге с камнем // Наст. изд., с. 7–20.
- Материалы 2015 — Материалы симпозиума «Живой камень: текст/словарь. Прелиминарии» // <http://www.nrgumis.ru/articles/1952/>.
- Ожегов, Шведова — С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. Толковый словарь русского языка: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Ozhegov-term-19858.htm>.
- Русские писатели — Русские писатели 1800 — 1917 биографический словарь. Москва, 1992.
- Спящая красавица — http://oleinikov.net/articles/lib/2518_spyashhaya_krasavicza.
- Форш — О. Д. Форш. Одеты камнем: <http://litresp.ru/kniga/ru/%D0%A4/forsh-oljga-dmitrievna/odeti-kamnem>.
- Ivanov 2016 — V. V. Ivanov. The Early Pasternak's Mythopoetic Images // Russian Literature 82, 2016.

М. Л. СПИВАК (Москва)

**«Каменной болезнью болею...
не стыдно мне»:
камни, «камушки» и вечные образы
у Андрея Белого¹**

О камне в творчестве Андрея Белого неоднократно писали и говорили². Однако тема отнюдь не исчерпана. Можно анализировать камень у Белого в геологическом и минералогическом аспектах. Является он неизменным компонентом и религиозно-мистических построений писателя, порой прилегающего к своей биографии и к историческому процессу в целом библейские модели и символы (камни — хлебы). Однако важно, что высокие и «вечные» образы, связанные с традицией «живого камня» [Живой камень 2015], соседствуют, сосуществуют в мире Белого с интересом к камню как к предмету. В данной статье предметом рассмотрения будут совершенные мелочи — не камни, но камешки. А точнее — «камушки», потому что Белый именно так, ласково и простонародно их называл. В качестве эпиграфа приведем стихотворение Николая Глазкова, рассказывающего о том увлечении писателя, которое нас и интересует:

Писатель Андрей Белый
На Черном море бывал,
И очень правильно делал,
Что камешки собирал.

Так, например, Гамлет,
А до него Эдип,
Не собирали камни,
И кто-то из них погиб!

[Глазков 1989: 49].

¹ Статья написана при поддержке гранта Российского научного фонда № 14-18-02709 «„Вечные“ сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма» (2014–2016; ИМЛИ РАН). Приношу искреннюю благодарность Т. В. Цивьян за конструктивное обсуждение темы статьи.

² См., например, находящуюся в печати статью Н. В. Злыдневой «Текст / контекст камня в поэзии Андрея Белого» [Злыднева 2016] или статью О. Темиришиной «„Ритмы кристалла“: символика камня в теоретических работах Андрея Белого» в наст. изд. (с. 144).

Речь в стихотворении идет о том, что Белый во время отдыха в Крыму, в Коктебеле (он там был в 1924 г. и в 1933 г.; илл. 1, 2) занимался выискиванием на пляже интересных «камушков», поражая окружающих своим, на первый взгляд, странным для немолодого маститого писателя занятием. Примечательно, что Глазков не был с Белым знаком и в Коктебеле с ним не пересекался ни в 1924 г., ни в 1933 г. Более того — стихотворение датировано 1941 г., а это означает, что информация об увлечении Белого «камушками» дошла до Глазкова в виде устного предания, коктебельского мифа.



Иллюстрация 1

Андрей Белый
на пляже.
1922.
Свиномюнде
(с 1945 —
Свиноуйсьце).
Мемориальная
квартира
Андрея Белого
(ГМП)



Иллюстрация 2

Андрей Белый
и К. Н. Бугаева.
1933.
Коктебель.
Мемориальная
квартира
Андрея Белого (ГМП)

Интерес к теме обусловлен еще и тем, что в собрании Мемориальной квартиры Андрея Белого (филиал Государственного музея А. С. Пушкина) сохранились материальные свидетельства этого занятия — остатки «каменных коллекций» писателя (илл. 3).



Иллюстрация 3. Остатки из некогда большой коллекции «камушков» Андрея Белого. Мемориальная квартира Андрея Белого (ГМП)

Подлинность этих артефактов несомненна. Они «происходят» из собрания вдовы писателя Клавдии Николаевны Бугаевой и ее подруги и наследницы Елены Васильевны Невейновой. В музей камешки (коктебельские и кавказские) поступили от племянницы Е. В. Невейновой Татьяны Владимировны Нориной. Они были разложены по коробочкам, также принадлежавшим Белому [Андрей Белый: память о памяти 2015: 102, 112; Спивак, Наседкина 2015: 160–164].

*

«Каменная болезнь» овладела Белым в 1924 г., когда он впервые приехал в Коктебель в гости к М. А. Волошину.

Коктебельский пляж в то время изобилдовал полудрагоценными камнями (халцедонами, агатами, яшмами, сердоликами и др.). И соби­рание камешков было поветрием массовым и к тому же заразным. Оно поощрялось Волошиным.

Макс, посмеиваясь, нам говорил: «Ну вот, как я рад! Как хорошо, что вы приехали! Отдыхайте. Отдыхайте. Сейчас вы заболете „сонной“ болезнью, а по-

том „каменной“, но это ничего, это пройдет». Он знал, что приезжающие первые дни без просыпу спали, а потом, лежа на пляже, увлекались собиранием красивых коктебельских камешков [Остроумова-Лебедева 1990],

— вспоминала художница А. П. Остроумова-Лебедева. Ей вторил П. Н. Зайцев:

Стояли жаркие дни. Все с утра высыпали на пляж, к морю, купались, часами на пляже отдаваясь жаркому южному солнцу и лени. Заболевшие специальной болезнью Коктебеля, «каменной болезнью», страстно охотились за камешками-самоцветами, ими «богат и славен» Коктебель с незапамятных времен. «Больные» часами и днями ползали на животах по пляжу в поисках редчайших камешков: хризолитов, хризопразов, хризобериллов, александритов, бериллов и альмандинов [Зайцев 2008а: 218].

С увлечением описывала богатство коктебельского пляжа и азарт «каменщиков» Н. А. Северцева, жена А. С. Габричевского:

<В Коктебеле> все собирали камни: фернамписксы: халцедоны большие и маленькие в больших рубашках, маленькие халцедоны — слезки, халцедоны с травкой внутри — моховики; сердолики розовые, гладкие и с рисунком; агаты — дымчатые, полосатые; яшмы — зеленые, красные — сургучные; охры, названные за загорелость полинезийцами, окаменелости, камни с дыркой — куриные боги. <...> «Каменщики» в лицо знали не только свои, но и чужие камни, и если кто-то привозил находку через несколько лет и подкладывал в коробку, как свеженайденную, не обходилось без насмешек [Северцева 1995: 116–117].

Яркую картину этого повального увлечения нарисовал и Белый в письме к Иванову-Разумнику, написанном через несколько месяцев после возвращения в Москву — 8 декабря 1924 г.:

Приезжающие в Коктебель заболевают каменной болезнью: целыми днями они лежат на животе на коктебельском пляже и собирают удивительнейшие камушки: кроме прекраснейших халцедонов, агатов, сердоликов, яшм и пр<очих> камней, просто элементарные камни, омытые морем, являют собою чудесный орнамент <...> [Белый, Иванов-Разумник 1998: 304].

Белый был среди тех, кто этой «специальной болезнью Коктебеля» заболел, причем, очень серьезно (илл. 4–5). «Вставал он рано, шел на пляж, купался в стороне от всех, потом много часов бродил по берегу, собирая камешки», — вспоминал Николай Чуковский [Чуковский 1987]. Сам Белый в письме от 17 июля 1924 г. объяснял:

Сперва я хотел здесь пробыть с месяц, но, попав в эту природу, понял, что это *мои места*; и решил остаться на все лето; несколько недель ползал на животе, ошарашивая коктебельский пляж и собирая коллекцию камушков, которые здесь порой изумительны,

— сообщал он Иванову-Разумнику из Коктебеля [Белый, Иванов-Разумник 1998: 296].

Иллюстрация 4



Коктебельские «камушки» Андрея Белого. 1924, 1933. Мемориальная квартира Андрея Белого (ГМП)

Иллюстрация 5



И действительно, «ошарашить» современников ему удалось. Многие из отдохавших в 1924 г. в Коктебеле, написали об этом увлечении Белого в мемуарах. Но примечательно, что написали об этом, причем, украсив рассказ рядом колоритных деталей, и те, кто тем летом в Крыму не был. К последним относился и упомянутый выше Николай Глазков, и, например, Михаил Чехов, как раз в 1924 г. сблизившийся с Белым. Так, Михаил Чехов утверждал, что Белый «мешками возил разноцветные камушки с берега моря из Крыма в Москву, приводя своих близких в отчаяние», и что, «между прочим, камушки он собирал, появляясь на пляже в одном лишь носке — другая нога была голая» [Чехов 1995: 177].

Кстати, «тайна одного носка», возможно, раскрывается признаниями Белого Иванову-Разумнику.

5 недель провел, лежа животом, на пляже; загорел, как «арап», и в довершение всего всадил себе занозу в пятку; теперь лежу с огромным нарывом и корчусь от боли, — сообщал он 17 июля 1924 г. — <...> все было бы гармонично: вот только нога подвела (завтра будут ее резать) <...> [Белый, Иванов-Разумник 1998: 295–296].

Бытовая травма (думается, из-за нарыва и операции пришлось надеть на одну ногу носок) не охладила пыл Белого. Он не только отдался новому увлечению со страстью, но и превзошел на этом поприще остальных.

Собирать камешки в Коктебеле — обычай, сохранившийся и по сей день. В те времена — а вернее, и еще раньше — были придуманы для них названия, известные только коктебельцам и до сих пор употребляемые только там: «фернампикс», «полинезиец», «лягушка». У многих из гостей Макса были в то лето замечательные коллекции камешков, — свидетельствовал Николай Чуковский, — но Белый в несколько дней обогнал всех коллекционеров. Недели через две после приезда он устроил выставку своих камешков на деревянных перилах своей терраски, и, помню, коллекция эта поразила всех любителей красотой, подбором, количеством [Чуковский 1987].

Такие показы — и для узкого круга друзей, и для широкой аудитории — Белый устраивал в Коктебеле регулярно и подходил к ним очень ответственно. П. Н. Зайцев писал в мемуарах:

<...> собирал камни Борис Николаевич не как курортник, от скуки, а с увлечением, как художник с весьма изощренным зрением. Он обращал большое внимание на колорит, оттенки, форму. У себя в комнате он создавал, как мозаичист, интереснейшие импровизации из собранных камешков. — Полюбуйтесь! Вот это — Ассирия, это — Египет... А вот здесь итальянские школы: Тициан, Веронезе, Рафаэль... А это, смотрите: Мантенья! И созерцающие эти коллекции-композиции бывали восхищены. Белый словно повторял вслед за Тютчевым:

Не то, что мните вы, природа!
Не слепок, не бездушный лик...

[Зайцев 2008б: 62].

Своей будущей жене Клавдии Николаевне Белый демонстрировал новинки коллекции каждый день:

Он увлекал на террасу, где на перилах расставлял коробочки с камешками, устраивал ежедневные «смотри» своих многосоставных «градаций». — Видишь, видишь! Гляди <...> [Бугаева 2001: 146].

На генеральной же выставке камней 1924 г. Белый имел несомненный успех и обрел общественное признание: «<...> получил приз за большую плоскую „лягушку“ с большими белыми точками, окруженными ярко-желтой полоской» [Северцева 1995: 117]. Наталья Северцева зафиксировала в мемуарах множество экзотических и характерологических подробностей, связанных с подготовкой к выставке:

На нижнем балконе, где обедали, были еще прибавлены столы, на них разделены места с надписью владельца камней. Выставляли лучшие из каждого вида. <...> Андрей Белый был крайне взволнован: «Я тут не помещусь! Мне мало места. Наташа, я Вам доверяю принести мои камни, их очень много, несколько десятков папиросных коробок!». Я с верхней палубы вниз носила коробки с камнями, держа руки около живота. Андрей Белый ставил одну на другую, пока не дошел до подбородка. «Так, теперь несите и не трясите». Он шел за мной. «Осторожнее, не споткнитесь». Я, как осел, останавливалась около стола, и Борис Николаевич по одной коробке снимал сверху вниз и расставлял на столе. Он подписывал каждую коробочку. Названия: «Заря», «Закат Европы», «Думы» и т. д. Камни, один, допустим, плоский, охра, лежал внизу и его слегка прикрывал с одной стороны зеленый, а с другой — белый. Кто-то тронул пальцем и подвинул. «Боже мой! — <Борис Николаевич> схватился за голову. — Вы всю картину испортили» [Северцева 1995: 117].

Сам Белый относился к своей коллекции не как к летней забаве, а очень серьезно, без юмора. Он ощущал себя художником, выставляющим свое творение на людской суд.

<...> к осени у меня было до 120 коробок с разного рода орнаментом из камней; и я для коктейльцев периодически устраивал выставки, располагая коробки по градациям орнаментальных линий и колоритов, моделируя свои мысли об истории и эволюции культур; от Атлантиды до... культуры будущего [Белый, Иванов-Разумник 1998: 304],

— рассказывал он Иванову-Разумнику с гордостью 8 декабря 1924 г.

Как истинный творец, Белый тщательно фиксировал и запоминал отзывы публики и авторитетных критиков о своем собрании камешков. Так, очень льстила ему похвала жившего в Крыму знаменитого художника К. Ф. Богаевского. В позднем, опубликованном в 1930 г. эссе «Как мы пишем» он горделиво припоминал, что коллекцию его «камушков <...> одобрил художник Богаевский» [Белый 1930: 13]³. Белый также откровенно хвастался высокой оценкой своего собрания со стороны научного сообщества:

<...> ученые с Карадагской биологической станции просили меня пожертвовать мою коллекцию для биологической станции, как образец петрографического анализа коктейльского пляжа [Белый, Иванов-Разумник 1998: 304].

Эту просьбу он демонстративно «не исполнил <...> (часть выбросил, часть — привез в Москву)» [Белый, Иванов-Разумник 1998: 304], цена прежде всего художественный, а не научный потенциал своей коллекции.

С Волошиным, лучше всех знавшим толк в коктейльских камешках, Белый находился в состоянии полемики. Коллекция Волошина у Белого, — как вспоминала Клавдия Николаевна, — не вызвала большого восторга. Но и Волошин поначалу отнесся к коллекции Белого негативно:

³ Ср. отражение хвастовства Белого и — шире — его подхода к «камушкам» в мемуарах Архипова: «Прав А. Белый: отбор красочных, светящихся камней на заповедном берегу залива — не есть занятие праздное. После признаний Белого вполне серьезно отдаешь себе отчет в оттенках красок на этих камушках, в складывании орнамента оттенков. Но, конечно, коллекция А. Белого была не проста, она вызвала одобрение Богаевского» [Архипов 2016: 261].

Каждому приезжавшему в Коктебель М. А. Волошин показывал свои коллекции камешков, набранные за много лет не только им, но еще его матерью. Приглядевшись к коллекциям, Б. Н. их не слишком одобрил. Вскоре же с моря наносил себе «первые пробы» по своему вкусу. Призвал Макса, ему показать. Макс рассмеялся:

— Ну, Боря, совсем не то у тебя. Никуда не годится... Одни сплошные собаки! Ни одного фермампикса.

«Собаки» и «фермампиксы» были особые коктебельские термины. Первые означали простые, неинтересные камни. Вторые — прозрачные, всевозможных цветов и рисунков, иногда даже драгоценных пород: яшмы, сердолики, хризолиты, хризопрасы и пр.

Б. Н. был возмущен:

— Как: собаки! Так я ж покажу, что такое собаки... <...> все целятся на красоту, на фермампиксы. По мне — хоть бы не было их. Зато из последних собак я сделал то, что все ахают... Сами не видели!... Я же знаю, что делаю [Бугаева 2001: 145].

Потому для Белого было особенно радостно то, что Волошин, сначала обидно высмеявший вкусы Белого («Макс Волошин смеялся: „Ты дрянь собираешь!“» — [Белый 1928: 22]), вскоре радикально изменил мнение о его коллекции («Макс объявил, что я сделал революцию в методе собирания камней» [Белый, Иванов-Разумник 1998: 304]) и даже сам «потом Богаевского <...> приводил» [Белый 1928: 22].

*

Вообще у многих коктебельцев были свои отношения с камешками и свои принципы коллекционирования. Волошин, видимо, собирал крупные, действительно красивые и редкие образцы ценных пород.

Осип Мандельштам, напротив, редкие образцы ценных пород демонстративно отвергал, предпочитая им камни-«дикари»:

В Коктебеле все собирали приморские камушки, — вспоминала Надежда Яковлевна Мандельштам о лете 1933 г. — Больше всего ценились сердолики. За обедом показывали друг другу находки, и я собирала то, что все. Мандельштам был молчаливый, ходил по берегу со мной и упорно подбирал какие-то особые камни, совсем не драгоценный сердолик и прочие сокровища коктебельского берега. «Брось, — говорила я. — Зачем тебе такой?» Он не обращал на меня внимания... [Мандельштам 1999: 477].

Но первоначально непонятная окружающим любовь Мандельштама к неприглядным камням откликнулась в его «Разговоре о Данте»:

Когда дошло до слов о том, как он советовался с коктебельскими камушками, чтобы понять структуру «Комедии», Мандельштам упрекнул меня: «А ты говорила, выбрось... Теперь поняла, зачем они мне?» [Мандельштам 1999: 478].

А также — в воронежских стихах:

Летом 35 года я привезла в Воронеж горсточку коктебельских камушков моего набора, а среди них несколько дикарей, поднятых Мандельштамом. Они сразу воскресили в памяти Крым, и в непрерывающейся тоске по мо-

рю впервые вырвалась крымская тема с явно коктебельскими чертами. <...> Мандельштам <...>, потрогав пальцами крымские камни, написал стихи, в которых впервые простился с любимым побережьем: «В опале предомной лежат чужого лета земляники — двуискрынные сердолики и муравьиный брат — агат...» В этих стихах отголоски старого спора, стоит ли поднимать простой камень: «...Но мне милей простой солдат морской пучины, серый, дикий, которому никто не рад...» [Мандельштам 1999: 478]⁴.

Валерий Брюсов вообще «не болел этой „каменной болезнью“ Коктебеля» [Зайцев 2008а: 199].

А вот Леонид Леонов, если верить воспоминаниям Натальи Северцевой, постарался — к ужасу фанатов коктебельских камешков — процесс собирания коммерциализировать:

Леонид Леонов, тогда Ленька Леонов, не был яростным собирателем камней. Он собирал мальчишек и с ними вел торговлю: 1 рубль за чайный стакан маленьких халцедонов и 1 рубль за большой сердолик или фернампикс. Леонов накопил камней, но так как не понимал точно, что хорошо, а что ерунда, то попросил ему отобрать и выставил. Но тут все каменщики запротестовали. Как он ни скандалил, особенно его жена, жюри не разрешило [Северцева 1995: 117].

У Белого же работа над экспонатом коллекции включала ряд стадий. Сначала камешки собирались в специальный «синий мешочек», который «был сшит в Коктебеле из особенно прочной материи, которая могла бы выдерживать „трение тяжестей“: Этот мешочек сопровождал затем Б. Н. во всех поездках, вплоть до последней <...>» [Бугаева 2001: 146]. Однако выискивание камешков на пляже было лишь первым и самым простым этапом работы. Далее начиналось творчество. Камешки проходили тщательный отбор и систематизировались. Потом раскладывались, как мозаика:

Верхний слой в них составлялся из «уникумов», нижние же слои — из «фоновых» камешков. Уникумы — это был целый разряд камешков, особо выделенных и отмеченных Б. Н. за те или иные «индивидуальные» качества. Свои «уникумы» он знал наперечет и высоко их ценил. «Фоновые» — это были камешки, сами по себе ничем не замечательные, но дававшие в общем необходимую гамму оттенков.

Эти тщательно продуманные и «выношенные отстои» укладывались чаще всего в продолговатых синих коробках от папирос «Таис»: «Очень удобный формат», — как находил Б. Н. [Бугаева 2001: 187].

Одна из таких папиросных коробок «Таис» представлена в фонде Мемориальной квартиры Андрея Белого (илл. 6). Но относится она к более позднему времени — к концу 1920-х, к периоду отдыха на Кавказе. Крымские же камешки дошли до нас в привезенных из Крыма деревянных коробочках (илл. 4–5).

*

⁴ В подходе к собиранию коктебельских камешков, а также в последующем извлечении из них вдохновения и использования их творческого потенциала О. Э. Мандельштам был наиболее близок Андрею Белому. Благодарю Ю. Л. Фрейдина за ценные замечания по этой теме.



Иллюстрация 6. Коробка из-под папирос «Таис» с набором «камушков» «Имеретия». 1927. На обороте крышки пояснительная надпись К. Н. Бугаевой: «... один из наборов, кот<оторый> Б<орис> Н<иколаевич> назвал „Имеретия“. Надпись сделана им». Мемориальная квартира Андрея Белого (ГМП)

Впрочем, целиком и полностью отдаться собиранию камешков Белому мешало одно нервировавшее обстоятельство. Он приехал в Коктебель не столько для отдыха, сколько для работы над романом «Москва», который надо было скоро сдавать.

<...> думал писать эту повесть в Коктебеле, — плакался он Иванову-Разумнику в письме от 17 июля 1924 г., — но, попав туда, — до такой степени соблазнился морем, скалами, краббами, камушками и прочими прелестями природы, что 5 недель провел, лежа животом, на пляже <...>. «Ив. Ив. Коробкин» все ждет своей очереди. Он должен быть начат, ибо живу на аванс за него [Белый, Иванов-Разумник 1998: 295].

«Заняты целый день... бездельем. Б. Н. поглощен коллекционированием камней и не написал еще не строчки», — горестно сетовала Клавдия Николаевна П. Н. Зайцеву 4 июля 1924 г. [цит. по: Белый, Иванов-Разумник 1998: 298]. В мемуарах она подробно рассказывала про терзания Белого, про разворачивающуюся в его душе мучительную борьбу страсти и долга.

Все же первое время Б. Н. пытался еще как-то бороться с охватившей его «каменной» коктебельской болезнью и вспоминал о романе. Несколько раз собирался «взять себя в руки» и посадить за работу.

— Через две недели начну, — отвечал нетерпеливо на чей-нибудь случайный вопрос.

А через две недели опять повторял то же самое, то с шутивной небрежностью, а то с раздражением. Я видела, что сам он собой недоволен: от-

ступать от того, что задумано, он не любил; в Москве же решил, что летом будет работать. И вот — эти «камешки»!

Наконец, как-то за утренним чаем, в июле уже, он заявил мне с запальчивым видом:

— Решил окончательно, что писать в Коктебеле не стану, — и поглядывал на меня неприязненно — будто я только и делала, что приставала: пиши да пиши. Я давно уже видела, что в глубине души сам он к себе «приставал» все это время и что теперь перед собою оправдывается. Так бывало не раз! [Бугаева 2001: 145].

Переживал из-за нарушенных писательских планов Белого и его верный друг П. Н. Зайцев, прибывший в Коктебель, когда «болезнь» была уже в разгаре:

Я узнал, что Борис Николаевич здоров, но вопреки своим планам засесть за роман «Москва» занялся собиранием самоцветных камешков, которыми так прославлен коктебельский пляж. В дальнейшем оказалось, что заболел «каменной болезнью» он всерьез и прособирали камешки до самого отъезда в Москву. Когда я с ним увиделся, он с увлечением показывал свои коллекции сердоликов и халцедонов [Зайцев 2008б: 61–62].

Он искренне переживал, что увлечение его кумира порой вызывает непонимание и смех, и всегда был готов встать на защиту Белого — например, от нападок С. А. Есенина:

Потом Сергей Есенин, встречаясь с Борисом Николаевичем у Пильняка, подшучивал над ним:

— Говорят, вы летом на пляже камешки собирали, вместо того чтобы роман писать, — говорил он, озорно подмигивая.

Есенину это увлечение казалось смешным. Тонкий поэт не понял, что собирание камешков было целительным отдыхом для Бориса Николаевича. А в отъезде он сильно нуждался после всех передрыг Берлина и Москвы [Зайцев 2008б: 62].

Однако «каменная болезнь», в конечном счете, стала не помехой роману, а его основой. Писатель претворил увлечение в творческий метод.

— Как еще нужно писать! Я же пишу! Мои коллекции — это и есть мой роман. Собираю себе драгоценнейший материал. Орнамент оттенков, интерференция красок: это же перспективы, и — богатейшие. Весь слог мой изменится. Не могу оборвать этих опытов. Это опыты с словом. Учусь лепке словесных ходов... [Бугаева 2001: 145].

— оправдывался он перед своей спутницей.

Позднее Белый дал уже вполне серьезное обоснование новому методу, а собирание камушков представил как новаторскую творческую лабораторию. Он рассказал об этом друзьям. Например, Иванову-Разумнику (в письме от 24–29 сентября 1926 г.)

<...> 3 месяца жизни с камушками отложились в методе подхода к слову в «Москве»; то, что я проделывал с камушками, я потом стал проделывать со словом; из 126 «коробочек» с камнями (каждую я организовал по оттенку) сложился проф<ессор> «Коробкин» <...> [Белый, Иванов-Разумник 1998: 369].

Или — в устной беседе П. Н. Зайцеву:

Эти коллекции <камешков>, привезенные в Москву, впоследствии послужили Андрею Белому в его работе над романом. Он говорил, что, глядя на них, постигал колорит и оттенки своей словесной живописи.
— Коктебельские камешки дали мне цвета первого тома «Москвы», — убежденно сказал он мне однажды [Зайцев 2008б: 62].

Но в эссе «Как мы пишем» и в книге путевых очерков «Ветер с Кавказа» он уже представил свой особый творческий метод на суд широкой общественности:

<...> летом 1924 года, живя в Коктебеле, я не знал, что буду через два месяца писать роман «Москва», думая, что буду писать некий роман под заглавием «Слом». Что я знал точно? Тональность и некую музыкальную мелодию, поднимавшиеся, как туман, над каким-то собранным и систематизированным материалом; мне, говоря попросту, пелось: я ходил заряженный художественно; моему настроению соответствовал отбор коктебельских камушков, которые я складывал в орнамент оттенков; звук темы искал связаться с краской и со звуком слов; приходили отдельные фразы, которые я записывал; эти фразы легли образчиками приема, которым построен текст, а коллекции камушков оказались макетиками красочной инсценировки «Москвы». <...> Фон фабулы стоял готовым; надо было из фона, так сказать, выветвить фабулу; и она вынырнула неожиданно, ибо камушки, как мозаика, сложили мне <...> профессора Коробкина <...> [Белый 1930: 13].

Или:

Но «Москва», первый том, в стилистическом, найденном мной в Коктебеле приеме, — продукт собирания камушков; сперва раскладывал их; <...> мозаичистом стал; осенью сел за «Москву», и — увидел: мозаика стала — приемом; я стал подбирать слово к слову, так точно, как камушки я подбирал в Коктебеле <...> [Белый 1928: 22].

Творческий метод, открытый в 1924 г. в Коктебеле, активно применялся Белым впоследствии. В Кучино он увлекся собиранием листиков, а в 1927 г., когда отдыхал на Кавказе, в Цихис-Дзири, вновь был сражен «каменной» болезнью (илл. 7). Ее симптоматика, любовно отслеженная в дневниках К. Н. Бугаевой, оказалась выражена еще более остро, чем ранее. Вот записи первых дней пребывания у моря:

Нашли и здесь камешки <...> [Бугаева 1996: 198];

С увлечением отдались поискам камешков <...> [Бугаева 1996: 199];

Дорвались до камешков <...> [Бугаева 1996: 201];

Б. Н. перебирал камешки, любовался орнаментом, складывал все новые и новые узоры. «Это — вместо стихов. Загрунтовка для прозы. Орнаменты камешков перейдут в орнаменты слов. Из головы не придумаешь так, как подскажет природа» [Бугаева 1996: 202].

Вот уже середина отдыха:

Б. Н. занял весь стол кучками камешков. Решил собрать генеральный смотр своим «градациям» <...> [Бугаева 1996: 203];

Иллюстрация 7

Андрей Белый и К. Н. Бугаева
на Кавказе.

1927.

Мемориальная квартира
Андрея Белого (ГМП)



Принес показать мне новую коробочку, сложенного из последнего набора <...> [Бугаева 1996: 215];

Перебрали все камешки. Сложили «Экстракт» из чуть ли не «уникумов» в одну большую коробку. Остальные груды — выкидывали. Б. Н. все торговался: «Жалко выбрасывать <...>» [Бугаева 1996: 217].

А вот — перед отъездом в Тифлис:

Сделали еще раз смотр камням. Фунтов 15 все же с нами поедет. Чтобы избавиться от лишней тяжести, решили отправить по почте <...>. Забота теперь: достать ящик и разложить все по коробочкам, чтобы не перепутать «градаций» <...> [Бугаева 1996: 219].

Кавказские камешки (илл. 6, 8–9) сильно отличались от коктебельских. Вместо сердоликов и хризолитов в коллекцию поступала тяжелая мрачно-ватая галька, орнамент которой, однако, по признанию Белого, «открыл перспективу серьезных исканий» [Белый 1928: 39]. «Батумские камушки — станут мне томом вторым» [Белый 1928: 22], — объявил Белый, имея в виду роман «Маски». К. Н. Бугаева также вспоминала, что

<...> свои красочные «макеты» (для «Масок») Б. Н. выбирал не из коктебельских («слишком отшлифованы и зализаны, хотя в своем роде и замечательны...»), а именно из цихис-дзирских коллекций. Последние он предпочитал за



Иллюстрация 8

«Камушки», привезенные Андреем Белым с Кавказа. 1927. Мемориальная квартира Андрея Белого (ГМП)



Иллюстрация 9

«изошренное» благородство «утонченных» матовых колоритов. Рядом с «серебристой воздушной пастелью» цихис-дзирских «градаций» коктейбельские «образцы» казались тяжелой олеографией со слишком большим количеством масла. Разумею при этом не «фермампиксы» и не «прозрачные». Но они совсем не подходили для целей Б. Н. Он не отрицал красоты коктейбельских камешков, но, в среднем, относил их к тому, что называл в искусстве он «geizend» — прелестное, милое. А цихис-дзирские воспринимал в стиле «hoch» или «erhaben» — возвышенно-строгое» [Бугаева 2001: 189].

Она указала, что с кавказских камешков «он „списывал“: то есть переносил, облекая в слова, взятые с <...> камешков краски на одежду, особенно

на женские платья, и на обстановку: ковры, драпировки, обои, мебель, посуду» [Бугаева 2001: 184]. И — более того — выявила, какие из романских описаний непосредственно восходят к собранным Белым наборам камней и отдельным «уникумам». Это и «севрский фарфор, леопардовых колеров, — с пепельно-серыми бледнями, с золотоватыми блеснями», и платье: «зыбь... шелка зеленого... серое кружево», и «чайная чашечка: „пепельно-серые, красные пятна“», и многое-многое другое [Бугаева 2001: 188]. «Но особенно дорог был Б. Н., — подчеркивала она, — „уникум“ с цихис-дзирского пляжа, — камешек, по которому Белый писал халат Коробкина в „Масках“:

<...> фон — голубо-серый, с оранжево-карею, с кубовою игрой пятен», «где разбросалось по голубому, пожухлому полю столпление пятен — оранжевых, кубовых, вишневых и терракотовых; пятна, схватясь, уходили в налет бело-серый <...> [Бугаева 2001: 188].

Она вспоминала, что Белый

с того самого «счастливого дня», как «выудил его со дна моря», дрожал над ним, любовался переливами красок и хранил «пуще зеницы ока». При отправке посылкой в Москву коллекций камней из Батума этот «уникум», в числе многих других, был отложен отдельно и проехал с нами весь путь до Кучина в наших ручных чемоданах, не сдававшихся в багаж. Сопровождал нас в Тифлис, потом по Военно-Грузинской дороге и по Волге. Б. Н. еще точно не знал, для чего ему понадобится этот «камюшка». Но знал твердо одно: он таит в себе «нечто значительное» [Бугаева 2001: 188].

*

Собранные в Коктебеле и на Кавказе камни Белый бережно хранил.

Все они — вот! Перед глазами. Будто вчера только видела их. Сколько над ними сидели, вели разговоры, сколько раз перекладывали. Как любовались и «холили». С какой любовью хранили их и берегли, — вспоминала К. Н. Бугаева [Бугаева 2001: 189].

В Кучино писатель по-прежнему с гордостью демонстрировал гостям свои каменные композиции, внимательно наблюдая за тем, как люди на них реагировали и проверяя их эстетическую восприимчивость: При показывании коллекций существовал негласно ряд строгих правил, и прежде всего, не позволялось «давать волну рукам», то есть перебирать и трогать камешки пальцами. «Варварство! Ведь не колупаем же мы красок в картине...» — мотивировал свое требование Б. Н. Но бывали нередкие случаи, когда не подозревающий об этих строгих правилах гость, чаще всего человек, не слишком близкий Б. Н., вел себя «недостойно» и смело «выгробал» из коробки приглянувшийся ему камешек, отчего все остальные тотчас же рассыпались, сдвигались с мест и «композиция нарушалась».

Интересно было при этом наблюдать лицо Б. Н. На нем проходила вся гамма чувств — от неподдельного ужаса до грозного негодования. Едва сдерживая себя, он потихоньку отодвигал «Таис» подальше от предприимчивых пальцев любителя; незаметно, будто рассеянно, закрывал крышку коробки и обыкновенно на этом прекращал свой показ, ссылаясь на то, что «утомил» и что «дальше уже неинтересно» [Бугаева 2001: 187].

Собираясь покинуть Кучино и переселиться в 1931 г. в Детское село Белый попросил Зайцева тайно от хозяйки забрать из его комнаты сначала лишь самое необходимое и дорогое.

Итак: пока Елиз<авете> Троф<имовне> не говорите, что бросаем Кучино; но, бывая в Кучине с Лелей, постепенно было бы хорошо вывезти из Кучина некоторые из тех книг, которые на полке, где лежит Пушкин, керосинку (под предлогом чинки, — мыде просим: говорю о печке, стоящей в комнате), машинку ремингтонную, которая ведь Вам нужна для работы, камушки (Леля их просила); захватите, что можете, не возбуждая подозрений Ел<изаветы> Тр<офимовны> [Белый, Зайцев 2008: 480].

— писал он 22 апреля 1931 г.

Этот переезд фактически уничтожил уникальную коллекцию камешков. «И все они <...> потеряны, — сокрушалась К. Н. Бугаева. — При ликвидации Кучина весной 1931 года одна знакомая отвезла их к себе на квартиру, в Москву. А там, в ее отсутствие... недоглядели... И дети, играя, рассыпали все» [Бугаева 2001: 189].

Весна 1931 г. оказалась роковой и для Белого, и для Клавдии Николаевны, и для их друзей, арестованных и сосланных по делу о «контрреволюционной организации московских антропософов» [Спивак 2006: 366–422]. Упомянутая в письме Белого к Зайцеву Леля и «знакомая», увезшая камешки «к себе на квартиру, в Москву» — одно и то же лицо. Это та самая Елена Васильевна Невейнова, которая после смерти К. Н. Бугаевой унаследовала ее имущество и архив. То, что за камешками в «ее отсутствие... недоглядели» и их рассыпали, объясняется более чем уважительными причинами. Весной 1931 г. Е. В. Невейнова в числе других антропософов была арестована... Так что в течение трех лет следить за сохранностью камешков у нее не было никакой возможности. Однако, как видим, отнюдь не все камешки из коллекции Белого оказались, как писала К. Н. Бугаева, вводя читателей своих мемуаров в заблуждение, «потеряны». Хоть небольшая часть коллекции, но сохранилась, и К. Н. Бугаева, конечно, об этом знала. Об этом свидетельствует ее автограф на коробке папирос «Таис»: «Крышка от коробки с камешками — один из наборов, кот<оторый> Б<орис> Н<иколаевич> назвал „Имеретия“. Надпись сделана им». Уцелевшую часть некогда обширного собрания можно сравнить с рассыпанной мандалой, имеющей историческое и эстетическое значение, но потерявшей магическую силу. Конечно, сейчас уже невозможно найти прямую корреляцию между конкретным образом романа и каким-нибудь из сохранившихся камушков. *Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда...*, — писала Анна Ахматова. В данном случае в роли сора — камешки, ставшие источником вдохновения и художественного творчества.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Белый 1928 — Андрей Белый. Ветер с Кавказа. Москва, 1928.
- Белый 1930 — Андрей Белый. [Как мы пишем] / Как мы пишем: [Сборник]. Ленинград, 1930.
- Белый, Зайцев 2008 — Андрей Белый и П. Н. Зайцев. Переписка / Подгот. текста и прим. Дж. Малмстада // П. Н. Зайцев. Воспоминания: Последние десять лет жизни Андрея Белого. Литературные встречи / Сост. М. Л. Спивак. Москва, 2008.
- Белый, Иванов-Разумник 1998 — Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ., вступит. статья и коммент. А. В. Лаврова и Дж. Малмстада. С.-Петербург, 1998.
- Андрей Белый: память о памяти 2015 — Андрей Белый: память о памяти. Мемориальные вещи, рисунки, автографы, книги, портреты. Из собрания «Мемориальной квартиры Андрея Белого» (филиал Государственного музея А. С. Пушкина) / Отв. ред. М. Л. Спивак, сост. М. Л. Спивак, Е. В. Наседкина, И. Б. Делекторская. Москва, 2015.
- Архиппов 2016 — Е. В. Архиппов. Рассыпанный стеклярус: Сочинения и письма: В 2-х т. / Сост., подгот. текста, комм., вступ. статья. Т. Ф. Нешумовой. Москва, 2016.
- Бугаева 1996 — К. Н. Бугаева (Васильева). Дневник. 1927–1928 / Предисл., публ. и прим. Н. С. Малинина // Лица: Биографический альманах / Ред.-сост. А. В. Лавров, 1996, № 7.
- Бугаева 2001 — К. Н. Бугаева. Воспоминания об Андрее Белом / Публ., предисловие и коммент. Дж. Малмстада, подгот. текста Е. М. Варенцовой и Дж. Малмстада. С.-Петербург, 2001.
- Глазков 1989 — Н. И. Глазков. Избранное. Москва, 1989.
- Зайцев 2008а — П. Н. Зайцев. Валерий Яковлевич Брюсов / Подгот. текста и прим. С. П. Белеховой // П. Н. Зайцев. Воспоминания: Последние десять лет жизни Андрея Белого. Литературные встречи. Москва, 2008.
- Зайцев 2008б — П. Н. Зайцев. Последние десять лет жизни Андрея Белого / Подгот. текста и прим. М. Л. Спивак // П. Н. Зайцев. Воспоминания: Последние десять лет жизни Андрея Белого. Литературные встречи / Сост. М. Л. Спивак. Москва, 2008.
- Злыднева 2016 — Н. В. Злыднева. Текст/контекст камня в поэзии Андрея Белого // Арабески Андрея Белого. Белград–Москва, 2016 (в печати).
- Живой камень 2015 — Живой камень. От природы к культуре / Отв. ред. и сост. Л. О. Зайонц. Москва, 2015. — http://istina.msu.ru/media/publications/book/c70/94f/19194393/МАКЕТ_zhivoj_kamen_2.12.15.pdf.
- Мандельштам 1999 — Н. Я. Мандельштам. Вторая книга / Предисл. и примеч. А. А. Морозова, подгот. текста С. В. Василенко. Москва, 1999.
- Остроумова-Лебедева 1990 — А. П. Остроумова-Лебедева // Лето в Коктебеле: Воспоминания о Максимилиане Волошине / Сост. и коммент. В. П. Купченко, З. Д. Давыдова. Москва, 1990. — См. также интернет-ресурс: http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/mv_v_16.htm.
- Северцева-Габричевская 1995 — Н. А. Северцева-Габричевская. Андрей Белый «террорист» / Публ., вступит. статья и прим. Ф. О. Погодина и О. С. Северцевой. Литературное обозрение, 1995, № 4/5: специальный выпуск: Андрей Белый. Жизнь, миропонимание, поэтика.
- Спивак 2006 — М. Л. Спивак. Андрей Белый — мистик и советский писатель. Москва, 2006.
- Спивак, Наседкина 2015 — М. Л. Спивак, Е. В. Наседкина. Пути вещей: как собиралась коллекция «Мемориальной квартиры Андрея Белого» // Андрей Белый: память о памяти. Москва, 2015.
- Чехов 1995 — М. А. Чехов. Жизнь и встречи // М. А. Чехов. Литературное наследие: В 2 т. Москва, 1995. Т. 1.
- Чуковский 1987 — Н. К. Чуковский. Правда и поэзия. Москва, 1987. — См. также интернет-ресурс: <http://e-libra.ru/read/354652-pravda-i-poeziya.html>.

О. Р. ТЕМИРШИНА (Москва)

«Ритмы кристалла»: символика камня в теоретических работах Андрея Белого

Камень в теоретических работах Белого связывается с сюжетом *перехода от мертвого к живому*. В соответствии с этим в работе будет идти речь не столько о живом камне, сколько об *оживающем*, ибо именно оживающий камень содержит в себе энантиосемию «мертвое–живое», которая является движущей силой искомого сюжета.

Предметом статьи является «семантическая аура» камня в теоретических работах Белого и механизмы связи предметных образов с их символическими функциями. Объектом исследования стало семантическое поле камня, которое представляет собой некий фрейм или категорию, определенным образом структурированную. В ней выделяются:

— базовые компоненты, когда камень выступает как объект (собственно *камень* как прототипический образ, *гранит, глыба, кристалл, драгоценные камни*);

— периферийные компоненты, связанные с атрибутивными (*каменный*) и предикативными значениями (*камень, окаменение*).

Образы, входящие в «каменное» семантическое поле, можно считать контекстуальными синонимами в силу их сходной дистрибуции. Так, встречаясь в творчестве Белого в одних и тех же позициях, они соотносятся с определенным набором мотивов и идей. Между камнем и этим довольно обширным кругом мотивов и идей существуют три типа семантических связей: *сопоставительные, оппозитивные, метафорические*. Эти связи, указывающие на разные этапы развития сюжета оживающего камня, будут рассмотрены в статье в соответствующем порядке.

Сопоставления. Мертвый камень. На уровне сопоставительных связей камень в теоретических работах Белого в первую очередь соотносится с мотивом *смерти*. Однако это довольно традиционное соотношение модифицируется: камень для Белого является не просто знаком неживой при-

роды, он маркирует *мертвую* природу — природу, которая *когда-то была живой*. Именно поэтому в камне совершается «процесс преобразования когда-то живой и уже теперь мертвой жизни» [Белый 2010: 330].

В некоторых случаях эта энантиосемия становится более явной: камень может обозначать образ *мертвого живого тела* (биологического организма без души), которое является результатом превращения «живого» в «животное» [Белый 2012: 116].

Эта идея персонифицируется в образах «каменного Сфинкса», который является символом «звериного прошлого» и представляет собой «торжество смерти» [Белый 2012: 116]; «каменного болвана», который оказывается «биологическим блондином» [Белый 2000: 227]; и каменной пирамиды, которая связана с мотивами плоти и смерти (ср.: «Душа возлежит в саркофаге из тела, <...> взлетели массивы камней миллионнопудовою грудой: то — пирамида; она — наше тело» [Белый 1922: 31]).

Главным свойством мертвого каменного тела-плоти оказывается его *неподвижность*. Сочетание семантики *смерти*, *плоти* и *неподвижности* обнаруживается в образах людей или героев, которые, по мнению Белого, застыли, «окаменели» в своем развитии. Так, автор волен обездвигить своих персонажей «окаменив», их «своим “электрическим потрясением”» [Белый 2013: 24]; личность может застыть и превратиться в «каменную большую болезнь» («Так и Кантова личность: вне Кантова метода, повисая над методом, личность эта является у Эмилия Метнера каменною большою болезнью» [Белый 2000: 119]). Примечательно, что окаменению всегда сопутствует мотив остановки движения («Крылья испуганной птицы перестанут биться, и Андреев с окаменелым лицом мастито усядется в курьельные кресла официальных знаменитостей» [Белый 2012: 367]).

Таким образом, на уровне связей-корреляций камень соотнесен со смертью, плотью и статикой. Любопытно, что эти сопоставительные пары не являются простым «набором элементов», между ними устанавливается семантическая связь, позволяющая развернуть данную парадигму в определенную синтагматико-сюжетную последовательность, которую можно обозначить следующим образом: *материальное начало мира соотносится со смертью, которая трактуется как остановка движения*. Этот мини-сюжет является устойчивым, он довольно часто встречается в работах Белого и реализуется в разных вариантах. Камень же оказывается тем связующим звеном, «соединительным символом», который объединяет элементы этого сюжета в единое семантическое целое, ибо камень напрямую связан со всеми его мотивами.

Кажется, что этот сюжет раскрывает образ мертвого камня. Однако связь камня и плоти указывает на то, что камень — это образ погранич-

ный, он не совсем мертв (ибо он *тело*), но и не в полном смысле жив (ибо у него нет *души*). Он оказывается странной «гибридной сущностью»¹, которая при определенных условиях, видимо, может стать живой. Огромную семантическую роль в деле «оживления» камня играют те образы, которым он противопоставлен.

Оппозиции. Мертвый камень? Камень противопоставлен огню, воздуху, органическим формам. Пара «камень – огонь» появляется в статьях «Кризис сознания и Генрик Ибсен» и «Феникс», где Ибсен противопоставлен Ницше как начало каменное — началу огненному [Белый 2012: 126-162], а Феникс противопоставлен Сфинксу как символ огня — символу камня [Белый 2012: 115-116].

Антитеза «камень – органика» реализуется в оппозиции *кристалла* и *организма*. Ср. из «Магии слов»: «Слово-термин — прекрасный и мертвый кристалл... Живое слово (слово-плоть) — цветущий организм» [Белый 2010: 320].

На оппозиции «камень – воздух» следует остановиться подробнее, так как она шире представлена и связана с другими семантическими антитезами. В первую очередь «камень – воздух» соотносится с оппозицией «небо – земля»: камень или образы, связанные с камнем, маркируют земное начало и противопоставляются атмосферным образам (кометам, облакам, закатам и др.). Ср.: «Вы — кометы, безумно радостные, безумно рвущие искони ткани черного мрака. Само бытие за плечами каменеющей истории» [Белый 2012: 121]; «Легкое облако риз, когда обернется мудрец на свое прошлое, слагается для него в застывший образ Сфинкса. Облачное начертание, пушисто взвешанное в небе, окаменевают» [Белый 2012: 122].

Также «камень – воздух» парадигматически связывается с оппозицией «ритм – метр». Метр Белый часто описывает как некую *кристаллизующуюся* субстанцию, а ритм — как водно-воздушную текучую и подвижную стихию (ср. многочисленные примеры в [Белый 2010: 192, 194, 411], [Белый 1981a: 144–145], [Белый 1981: 120]).

Третья антитеза, соотношенная с исходной предметной оппозицией, — «смысл – форма». Смысл, по Белому, это духовный и неуловимый ритм, форма же статична, она обречена «каменеть в камне». Ср. из статьи «Театр и современная драма»: «Но когда драма осознается и как собирательное начало форм искусства, живой смысл ее падает. <...> Пирамида из идолов задавит драму» [Белый 2012: 24].

Как видим, одна и та же предметно-образная антитеза (в данном случае «камень – воздух») может обозначать противопоставление самых разных

¹ О пограничности образа камня в связи с энантиосемией «мертвое – живое» см. [Цивьян 2015: 100-111].

концепций. Эта способность символической пары служить «моделью мысли» ставит вопрос о принципах связи предмета с его символическими функциями. Какие процессы происходят на нейтральной территории между словом и предметом и как конкретная оппозиция «камень – воздух» может обозначать взаимодействие столь абстрактных категорий, как «метр – ритм», «форма – содержание» и проч.?

Переход между «камнем – воздухом» и остальными парами представляет собой своеобразный семантический сдвиг, шифтинг. Он осуществляется следующим образом: каждый раз на исходное предметное противопоставление накладывается определенный смысловой фильтр, который *актуализирует нужные в данном контексте предметные качества камня и воздуха.*

Так, если этот фильтр онтологический, то оппозиция «камень – воздух» моделирует отношения между небом и землей (здесь реализуются такие предметные свойства камня и воздуха, как *тяжесть – легкость*), с эстетической точки зрения пара «камень – воздух» выражает отношения между метром и ритмом, формой и содержанием (здесь работают другие предметные качества пары *подвижность – неподвижность*).

В результате выстраивается система эквивалентных противопоставлений, правые и левые части которых образуют парадигмы, связанные общим «комплексным» значением: *камень – земля – метр – форма vs воздух – небо – ритм – смысл.* При этом *любой элемент одной парадигмы может быть сопоставлен с любым другим элементом этой же системы и противопоставлен любому другому элементу системы противоположной.*

В качестве примера можно привести следующий насыщенный метафорами фрагмент, где речь идет о формах искусства:

Не суть ли **формы эти** <формы искусства – О.Т.> далекое прошлое творчества? Следует ли и ныне **творческому потоку** низвергаться в жизнь по тем **окаменелым уступам**, высшая точка которых — музыка, низшая — зодчество; <...> Музыкальный **ритм** — **ветер**, пересекавший **небо души**; пробегая по этому небу, жарко томившемуся в ожидании творения, музыкальный ритм — «*глас хлада тонка*» — сгустил облака поэтических мифов; и миф занавесил небо души, засверкал тысячами красок, **окаменел в камне**; **творческий поток** создал живой облачный миф; но миф застыл и распался на краски и камни [Белый 2010: 330].

Актуализация в камне разных предметных признаков (часто, заметим, вовсе не отраженных в словарных дефинициях) приводит к «идиолектности» камня: в данном отрывке он соотносится с застывшей формой (зодчеством), с отжившим прошлым, противопоставлен музыкальному ритму, воздуху, ветру, душе, живому творчеству.

На *когнитивном* уровне такая «перетасовка» образов и мотивов может трактоваться как реализация логики бриколажа, которая предполагает комбинацию мифологических элементов на основе некоего общего содержания [Леви-Стросс 1994: 140].

В *общеязыковом* аспекте такая признаковая логика связана, возможно, с работой поэтической функции языка, которая «проецирует принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации» [Якобсон 1975: 204], или, говоря иначе, обуславливает соположение разных парадигматических признаков, объединенных общим содержанием, в синтагме.

И наконец, в *семантическом* плане такое «перераспределение» образов может объясняться асимметричным дуализмом языкового знака, когда «один и тот же знак имеет несколько функций, одно и то же значение выражается разными знаками» [Карцевский 2004: 239]. Так, камень, как мы видели выше, может обладать следующими значениями — статика, смерть, неподвижность — но *эти же* значения могут выражаться *другими* предметно-образными символами (телом, Сфинксом и др.). В результате такого «перекрестного означивания» возникает сложная семантическая сеть, продуцирующая новые смыслы. Возможно, что в образах-символах эта семантическая асимметрия выражена особенно ярко, именно поэтому они обладают повышенной способностью к смыслопорождению. И эта смыслопорождающая функция связывается с третьим типом семантических отношений — отношениями метафорической трансформации.

Метафорические трансформации. Живой камень. Весь пафос творчества Белого связан с идеей снятия противоположностей. Эта идея реализуется в символистском теургическом сюжете воплощения, который предполагает одухотворение материи и нейтрализацию оппозиции между материальным и духовным. В творчестве Белого эта нейтрализация осуществляется двумя путями: через мотивы трансформации камня и через ряд метафор, выражающих идею метаморфоза камня.

Мотивы трансформации. Эти мотивы соотносятся со снятием исходных предметно-образных противопоставлений, рассмотренных выше. Так нейтрализация противопоставления между камнем и огнем, камнем и воздухом, камнем и организмом порождает соответствующие мотивы плавления камня, полета камня и мотив оживания статуи.

Все эти мотивы связаны с темой *оживающего, живого камня*. Однако трансформация в этих парах возможна в *обе стороны*. Не только камень может превратиться в огонь, но и огонь может окаменеть, плоть может стать каменной, а эфир или воздух могут стугиться в гранит. И тогда система приобретает следующий вид (стрелками указано «направление» трансформации):

Камень → плоть = оживание статуи

Камень ← плоть = омертвление живого тела

Камень → огонь = мотив плавления камня

Камень ← огонь = мотив остывания лавы

Камень → воздух = полет

Камень ← воздух = сгущение, кристаллизация

«**Камень – плоть**». Противопоставление камня и плоти снимается через два аксиологически противоположных мотива: мотив оживления камня (статуи) и мотив омертвения-окаменения плоти.

Мотив оживления камня возникает уже в книге «Арабески», где Белый обращается не просто к образу камню, а к образу глыбы. Это связано с тем, что глыба содержит в себе мощный теургический потенциал, из нее можно *нечто изваять*. Эта скульптурная семантика тянет за собой тему оживающей статуи, которая растет и учится ходить. Ср.:

Мы сами те мраморные глыбы, которые мы же должны изваять в скульптурные статуи. Не статуя Аполлона, Диониса и Венеры суть символы: а мы — мы символы Аполлона и Венеры. <...> До известных пределов искусство приподымает нас, учит ходить в красоте неверными шагами. Но мы растем, походка становится все увереннее [Белый 2012: 33]².

В статье «Луг зеленый» появляется другой образ живого камня, связанный с вегетативным кодом. Камень становится подобным не телу, а растению. Ср.: «Белый камень, мне данный, прорастет благоухающими лилиями и розами» [Белый 2012: 382]. Отождествление камня, плоти и растения по парадигматической логике предполагает отождествление тела и растения. И здесь выстраивается интересная семантическая пропорция: если камень — это тело и если камень может стать растением, то человеческое тело тоже может стать растением. Это предугадываемое соположение обнаруживается здесь же: «Я стану сам, как лилия полевая, тихо зыблемая на зеленом лугу» [Белый 2012: 382].

Такая «игра отскоком» объясняет и другие метафоры Белого, связанные с камнем. Если мы вспомним, что камень в системе значения Белого может обозначать образ («...из нее иссекает нам свои кристальные образы» [Белый 1922: 17]), а из камня может расти трава (см. выше), то и из образа *тоже может расти трава*. Такой пример метафорического соположения обнаруживается в «Глоссолалии»: «Образ — процесс разрушения звука; и смыслы обычного слова — трава! — начинают расти из него» [Белый 1922a: 11].

Мотив окаменения плоти всегда сопровождается сопутствующим мотивом постепенной остановки движения. Если в первом случае статуя обучалась движению, то здесь окаменевающие герои застывают. Примеры такой телесности в большом количестве находим в «Мастерстве Гоголя». Так, герои Гоголя показываются Белым как застывающие-окаменевающие, при этом их жесты — единое кинетическое действие — распадаются на атомы-операции. Ср. только один характерный пример из множества

² Ср. также этот мотив в [Белый 2012: 146], [Белый 1922: 54].

подобных: «Оба были притиснуты: окаменеть; и все — замерли (от потрясения). Целое жеста — сложение: *тих — падение — оттих — тих — замирание*; а между моментами — паузы» [Белый 2013: 175].

Эта механистичность движения заставляет вспомнить об образе куклы, который парадигматически противопоставлен образу оживающей каменной статуи. Однако парадокс состоит в том, что за этим внешним противопоставлением скрывается нейтрализация одной оппозиции — «камень — плоть».

«Камень — воздух». Антитеза *камень — воздух* (или эфир) снимается через мотив полета камня и мотив сгущения воздуха (эфира) в камень.

Полет камня связан с мотивами оживления и победы жизни над смертью. Летящий камень — это живой камень. Ср.: «Жизнь — равнодействующая этих двух направлений, в ней борьба двух стремлений: извять полет в камне и обратно: заставить камень лететь. <...> Жизненный вывод из первого стремления: личная смерть. Из второго: вознесение камней земли и всего, что стало землей, то есть восстание из мертвых» [Белый 2012: 167].

Семантика такого подвижного камня, всегда положительна, он легкий, при этом живой камень может не только лететь, но и танцевать. Ср.: «Он был тут Орфеем, заставляющим плясать камни нашей окаменелости» [Белый 2000: 464].

Мотивы сгущения воздуха или эфира в камень — немногочисленны, но при этом довольно интересны. Характерный пример сгущения находим в статье «Радужный город», где говорится о том, что «песок, глина, гранит — только сгущенный эфир» [Белый 2012: 288].

«Камень — огонь». Это оппозиция снимается через мотивы плавления камня и остывания лавы, которая превращается в камень³.

Расплав камня на идейном уровне метафорически репрезентирует просветление материи-плоти. Явно этот мотив появляется в «Радужном городе»: «Посмотрите: плавится гранит, как легкий лед, как яркий воск. И души — свечи тихим огнем простирают друг другу свои легкие крылья» [Белый 2012: 288].

Отношения противопоставления между огнем и камнем, рассмотренные во временной перспективе, становятся отношениями трансформации камня. При этом огненное духовное начало для Белого первично, а каменное, животное — вторично: огонь в некую «огненную эпоху» порождает камень, а камень — это то, что хранит на себе отпечаток лавы, камень — это застывший огонь: «Геолог не может сказать: “Да, я видел бульжники перворожденными вспышкой огней; да, я видел летучие танцы тончайшей материи, понял все ритмы кристалла...”» [Белый 1922а: 21].

³ Примечательно, что оппозиция «камень — пламень» в снятом виде присутствует и в поэзии А. Белого, сопологаясь с «пограничным» образом *тьмы* [Злыднева 2015: 220].

И здесь мы подходим к противоположному мотиву, *застыванию огня в камне*. Этот мотив обладает повышенной метафорической силой, он моделирует многие другие процессы с помощью рассмотренного механизма смыслового сдвига.

В эстетическом смысле застывание огня в камне — это *окаменение творческой изначально огненной энергии* («...формы, остывшей из тяжких расплавов (и зодчий Иванов ваяет лазурные глыбы земель, ограняя кристаллами небо...)» [Белый 1922: 61]) или же *окаменение ритма в метре* («Можно ли в материале формального звукоряда исследовать пучины темного родового ритма, вызвавшего к жизни данную метрическую форму? Этот вопрос адекватен вопросу, поставленному геологу: можно ли в так-то и так-то расположенных каменных пластах прочитать знаки огненно-расплавленного течения жидких масс?» [Белый 2014: 25]).

В онтологическом смысле остывание огня в камне соотносится с мотивом творения мира, который представляет собой *остывание духовного начала в материи*. И именно этот онтологический ракурс мы находим в «Глоссолалии», сюжетом которой становится остывание огненного духа, приводящее к творению мира. Движение этой огненной энергии — центробежное, дух движется от центра к периферии, где и окаменеет: «Силы, брошенные к периферии от центра, рост твердости <...> море “н” отделяет нам видимо миры “т” от скал “к”; и мир минеральный отчетливо отмежеван от злаков» [Белый 1922а: 109-110].

Любопытно, что звук К — в онтологическом алфавите «Глоссолалии» — это камень и кристалл, и этот же звук связывается ровно с теми мотивами, с какими соотносится камень в других работах Белого:

К — удушение, смерть, стылость, холод, непроницаемость массы, инертность; и “к” — бессознательность; насильственность в прерывании воздушного тока — убийство; и оттого “к” — убийца; “к” — камень, кристалл, кремль, кварц и скелет [Белый 1922а: 113].

В некоторых случаях разнонаправленные мотивы *расплава* и *остывания* присутствуют одновременно, и тогда, как в статье «Феникс», возникает циклический сюжет. Статья начинается с противопоставления Сфинкса (камень) Фениксу (огню), затем это противопоставление снимается. Белый утверждает, что данная антитеза — иллюзорна, так как «Сфинкс — это непонятый Феникс» [Белый 2012: 116] (камень же в таком случае может мыслиться как непонятый огонь).

Фактически Сфинкс и Феникс для Белого — это *единый символ*, в рамках которого возможны трансформации-переходы в обе стороны: Сфинкс превращается в Феникса, камень через плавление становится пламенем, а затем происходит обратный процесс, «возврат» (в терминологии самого Белого)

и — окаменение (однако лишь для того чтобы цикл повторился вновь). Ср.: «Феникс воскресающего бессмертия уже опалял нам сердца огнем надгробным, сметал прах окаменения, плавил сфинксов лик нашей жизни. И вот мы — фениксы — тихо отделились от земли. <...> Сотворенный мир ценностей снова и снова преодолевается. Он окаменеет у нас за плечами в формах видимого бытия с историей государств и народов» [Белый 2012: 120].

Этот циклический сюжет Белый осмысляет в философско-физическом смысле. Образы камня и огня не самостоятельны, они представляют собой *две* формы воплощения *одной* энергии: кинетической подвижной энергии духа и потенциальной статичной энергии материи. Эти энергии в рамках замкнутого контура могут переходить друг в друга. Именно поэтому в философском плане огонь является *энтелехией* камня, ибо последний представляет собой материю как чистую потенциальность, которая может актуализироваться в огненном духе. Таким образом, камень оказывается феноменом пограничным, он репрезентирует мертвую материю-плоть, но «помнит» о своих прошлых инкарнациях, о той самой пламенной эпохе, когда он был огнем. И именно эта память дает ему возможность оживления через метаморфозу, которая на семантическом уровне выражается в метафоре.

Метафора. В теоретических работах Белого присутствует ряд метафор, связанных с живым камнем. В эту парадигму входят следующие образы: камень-растение, живой летящий камень, расплавленный камень, ожившая скульптура, танцующий кристалл, танцующий камень, гранит-эфир и т.д.

В перспективе сюжета трансформации эти образы являются не столько метафорами, сколько метаморфозами, которые пробуждают изначальный мифологический смысл метафоры. Они выражают идею слияния материального мира (выраженного камнем) и духовной реальности (выраженной огнем и воздухом).

Примечательно, что эти метафоры *не описывают* эту идею, она *заложена в их структуре*. Так, все они построены с помощью одного семантического механизма: в этих «образах-кентаврах» перекрещиваются предметные признаки противоположных парадигм, когда камню приписываются свойства огня (легкость), воздуха (подвижность), живой природы. Фактически данные метафоры выполняют ту же функцию соединения, которую выполняют и медиальные мотивы. Но мотивы выражают предикативный аспект идеи соединения, а метафоры — предметный.

Однако самое важное заключается в том, что метафоры такого рода имеют прямое отношение к идее Белого о том, что дух и материя должны слиться в символе. *И живой камень является одной из ярчайших репрезентаций такого символа*. В этой онтологической перспективе живой камень

сопрягается с иной системой смыслов. Он соотносится с образами-символами, которые также выражают теургическую идею соединения *двух противоположных начал в третьем* — это образы *воплотившегося Слова, Христа, Адама Кадмона* и геометрический символ *треугольника*, маркирующий всякую троичность. В данном ракурсе живой камень оказывается своеобразным семантическим «синонимом» этих образов, указывающих на высшее символическое измерение бытия.

Принципом создания этой системы образов, поэтически реализующих саму идею символа, является принцип «инварианта и трансформаций» [Иванов, Топоров 1975]. В качестве инварианта выступает геометрический символ *треугольника*, который выражает идею нейтрализации любых оппозиций наиболее абстрактно, а вариантами являются остальные образы, через которые эта идея «просвечивает». Так в рамках разветвленной символической системы (которую А.Ф. Лосев назвал «единораздельной целостностью») живой камень прорастает новыми смыслами.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Белый 1922 — А. Белый. Поэзия слова. Петербург, 1922.
- Белый 1922а — А. Белый. Глоссолалия. Поэма о звуке. Берлин, 1922.
- Белый 1981 — А. Белый. К будущему учебнику ритма // Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам, вып. XII. Тарту, 1981.
- Белый 1981а — А. Белый. Ритм и смысл // Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам, вып. XII. Тарту, 1981.
- Белый 2000 — А. Белый. Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности // Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере. Москва, 2000.
- Белый 2010 — А. Белый. Символизм. Москва, 2010.
- Белый 2012 — А. Белый. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей. Москва, 2012.
- Белый 2013 — А. Белый. Мастерство Гоголя. Исследование. Москва, 2013.
- Белый 2014 — А. Белый. Ритм как диалектика и «Медный всадник». Исследование. Москва, 2014.
- Злыднева 2015 — Н. В. Злыднева. Текст камня в поэзии русских символистов (анализ на базе НКРЯ). Хроника // Живой камень: от природы к культуре. Москва, 2015. — http://istina.msu.ru/media/publications/book/c70/94f/19194393/МАКЕТ_zhivoj_kamen_2.12.15.pdf.
- Иванов, Топоров 1975 — Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору. Сб. статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895–1970). Москва, 2015.
- Карцевский 2004 — С. И. Карцевский. Об асимметричном дуализме языкового знака // Из лингвистического наследия. Т. II. Москва, 2004.
- Леви-Стросс 1994 — К. Леви-Стросс. Неприрученная мысль // Первобытное мышление. Москва, 1994.
- Цивьян 2015 — Т. В. Цивьян. Об энантиосемии камня: *неподвижность versus движение* // Живой камень: От природы к культуре / Отв. ред. и сост. Л. О. Зайонц. Москва, 2015. — http://istina.msu.ru/media/publications/book/c70/94f/19194393/МАКЕТ_zhivoj_kamen_2.12.15.pdf.
- Якобсон 1975 — Р. О. Якобсон. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». Москва, 1975.

Ж.-Ф. ЖАККАР (Женева)

«Вода, твердая как камень...»: о Леониде Липавском и поэтической судьбе чинарей¹

В «Исследовании ужаса» Леонида Липавского возникает образ воды, ставшей «твердой как камень» [Липавский 2005: 22], плотной жидкости, смыкающейся над человеком. Эти строки были написаны в первой половине 1930-х годов. Что к этому привело? Ответить на этот вопрос позволяет довольно четкое описание эволюции Серебряного века. В этом смысле творческий путь Липавского служит прекрасным примером того, во что некоторые инварианты Серебряного века превратились в контексте тридцатых годов. Среди них особенно интересно проследить повторяющийся мотив воды и, точнее, *текучести* — метафора, которая неизменно связана с проблематикой *времени*² и слова (*речь / река*).

Чуть более, чем за десять лет до «Исследования ужаса», в 1921-м году, совсем молодой Липавский опубликовал в альманахе Цеха поэтов «Диалогическую поэму». Через год за этой публикацией последовала другая — в третьем томе того же альманаха. Тот факт, что Липавский оказался в кругу Цеха поэтов, немаловажен: это предполагало общение с яркими лицами писательской среды той эпохи, в частности в петроградском Доме Искусств, который в то время объединял все направления Серебряного века и фактически представлял собой сильное связующее звено между прежним поколением и тем поколением, которое должно было стать активным в двадцатые и тридцатые годы.

Человек, «выплеснут<ый> временным прибоем» на «случайный берег», наблюдает, как на океане поднимаются волны, и ведет диалог с хором, — вот обстановка этой поэмы. Развитие мотива воды происходит во взаимосвязи с другими темами — тема постоянного рождения мира (*Бесконечно*

¹ Данная статья является сокращенным и обновленным вариантом главы из моей книги «Литература как таковая» [Жаккар 2011: 120–140].

² Ср. в «Трактате о воде»: «Заметьте, по преданиям, мертвецов перевозили через темную воду. Они все забывают. Конечно, мы бы сказали теперь: время; а тогда говорили: вода» [Липавский 2005: 16].

рождаясь, / Ныряя из тела в тело / Сквозь смерть <...>); тема времени без направления (*Память о будущих днях / И о ночи прошлой <...>*); тема мифа вечного возвращения³. «Диалогическую поэму» поэтому можно сопоставить с некоторыми философскими концепциями, очень модными в эпоху Серебряного века, и, в том числе, с идеей о том, что жизнь представляет собой вечный и непрерывный поток — в противоположность разуму, который способен воспринимать лишь то, что неподвижно и поддается разграничению. Успех этой идеи связан с интенсивным освоением философии Бергсона в России, в особенности его «Творческой эволюции» (1907). Из концепции мира (и времени) Бергсона вытекают многие поэтические принципы Серебряного века и, в особенности, идея о необходимости создания языка, адекватного для постижения вечного жизненного потока во всей его целостности. Заходит ли речь о музыкальности Константина Бальмонта, наблюдающего, как из воды возникала «гармония слов»⁴, или о зауми будетлян, мы присутствуем при поисках поэтического языка, способного постичь этот вечный поток мира. В этом контексте эволюция метафоры воды (и текучести) от «Диалогической поэмы» к «Исследованию ужаса» приобретает особенное значение, и фраза Липавского *<в>ода, твердая как камень* особенно выразительна в контексте тридцатых годов.

В плеяде писателей, у которых в той или иной степени присутствует эта тематика, отдельное место следует отнести одному из постоянных посетителей Дома Искусств, Михаилу Гершензону, работы которого, безусловно, оказали влияние на молодого Липавского в то время, когда он работал над «Диалогической поэмой». В 1922 году Гершензон публикует очерк «Гольфстрем», посвященный философским фрагментам Гераклита Эфесского. В предисловии к этому тексту Гершензон обращает внимание на то, что существует некая перманентность человеческого сознания с тех пор, как оно вышло из мрака и безмолвия: «Первобытная мудрость содержала в себе все религии и всю науку. Она была как мутный комок протоплазмы, кишачий жизнями...». В глубинах человеческого сознания, по его словам, зародились «вечные течения, текущие от пращуров до нас и дальше в будущее» [Гершензон 2000, 1: 213].

Основная идея учения Гераклита, интересующая Гершензона, заключается в утверждении, что «в мире нет ничего постоянного», но что всё есть *движение*: «...в мире нет неподвижности и покоя, но все движется, *все течет*, ничто не пребывает; бытие — не что иное, как движение» [Гершензон

³ *Время непрерывная жертва, / Жизнь непрерывная тризна. / Сквозь непроницаемость времен, / Прозревая корни предметов / И предчувствуя их листья, / Пронюхав я мою душу, / Как рождающуюся звезду* [Липавский 2005: 301–305].

⁴ См. стихотворение «Гармония слов» в сборнике «Будем как солнце» (1903): *Потому что когда, молода и горда, / Между скал возникла вода, / Не боялась она прорываться вперед, — / Если станешь пред ней, так убьет. // И убьет, и зальет, и прозрачно бежит, / Только волей своей дорожит. / Так рождается звон для грядущих времен, / Для теперешних бледных плен* [Бальмонт 1969: 241].

2000, 1: 214]⁵. Иными словами: «Мир — не данность, а процесс» [Гершензон 2000, 1: 214], и существо, которое оказывается в этом мире, находится в постоянном становлении. «Чистое космическое движение, недоступное чувственному восприятию, Гераклит условно называет огнем. Это огонь метафизический — то всеединое начало, которое люди именуют Богом» [Гершензон 2000, 1: 214]. И всё существующее — это лишь переходное состояние изменения этого огня до абсолютного холода, который является ничем иным, как отсутствием движения (*остылость / неподвижность*). Не только в мире, но в каждом существе постоянно совершаются два противоречивых процесса (от горячего к холодному, и от холодного к горячему), откуда вытекает идея непрерывного движения: «Ничто не возникает, и мир никогда не был создан; ничто не гибнет, и мир вечен, ибо он — только движение» [Гершензон 2000, 1: 215]. Этот процесс предполагает три состояния: газообразное, жидкое и твердое. Жизнь, таким образом, представляет собой лишь непрерывный переход от одного состояния к другому: от огня к воде, от воды к твердым телам, и наоборот. Ни одно из этих состояний не стабильно: «<...> они лишь мнимые отрезки *единого неустанно текущего потока*» [Гершензон 2000, 1: 216]. Эти три состояния не пребывают ни мгновения, но непрерывно переходят одно в другое путем «сгущения» или «разрежения». Отсюда идея Гераклита, которая должна нас заинтересовать (во всяком случае, в прочтении Гершензона), по которой «в средней стадии» — то есть между газообразным состоянием и твердым состоянием — «*в воде, рождается жизнь*» [Гершензон 2000, 1: 217]. «Жизнь, по Гераклиту, — это неустанная борьба различных стадий огня между собой. Мир *течет* как река» [Гершензон 2000, 1: 217] (и невозможно войти дважды в одни и те же воды), «*вещи становятся*» по мере того, как угасает вечный огонь. «Жизнь мира — это неустанное и регулярное изменение: *она непрерывно течет, подобно реке, вечно та же в смене явлений, без начала и конца, без причины и цели...*» [Гершензон 2000, 1: 219]. Необходимо сохранить в себе первоначальное тепло души, не дать ей остыть, и, в особенности, «*отвердеть*».

Ничто не позволяет утверждать, что Липавский читал очерк Гершензона, но очевидно, что его «Диалогическая поэма» пропитана изложенными в нем идеями, свидетельствуя о том, что они прочно вошли в сознание эпохи. Интересно поэтому проследить развитие этих идей в последующие годы, поскольку это развитие — пример того, что произошло с целым поколением.

Последствия наиболее выразительны в философском плане. Это особенно верно в отношении категории времени — объекта постоянного интереса со стороны Липавского (и других чинарей⁶) — уже потому, что проходящее время можно представить (и это часто делается в виде метафоры)

⁵ Здесь и дальше во всех цитатах курсив мой. — Ж.-Ф. Ж.

⁶ См. составленную В. Н. Сажиным антологию текстов чинарей: «...Сборище друзей, оставленных судьбою» [Сажин 2000].

как воду текущей реки, в которую, как утверждает Гераклит, нельзя войти дважды. В этом вечном континууме *события* (также широко изученная *чинарями* категория) представляют собой перерыв, необходимый для чувственного восприятия времени. Событие — остановка времени (возможно, иллюзорная), другими словами, попытка отвердевания его жидкой массы:

Если время уподобить основной жидкости, то события будут взвешенными в ней капельками, эмульсия или раствор. Мы можем и не различать отдельных капелек, не считать их (внутривременное отношение), а ощущать густоту раствора.⁷

Но это не всё: последствия в равной степени важны и для *языка* — мы осознаем, что слово в нем играет роль, сопоставимую с ролью события в течении времени, — идеи, которые мы находим в «Теории слов» (1935) Липавского. «История значений», по Липавскому, началась простым «дыханием» и закончилась «миром твердых тел», а между двумя фазами есть первая фаза истории языка, которая описана Липавским как «проекция на жидкость» [Липавский 2005: 226], что отчасти напоминает приведенную Гершензоном дыхательную трилогию Гераклита, в которой жидкое состояние расположено между газообразным и твердым состоянием⁸. Липавский подчеркивает, что следы этого момента истории значений есть в современном языке, начиная с пары *речь / река*, в таких выражениях, как *плавная, текучая речь*, а также, разумеется, в таких временных оборотах, как *в течение времени*. Лишь впоследствии язык будет развиваться в структурирующие грамматические отношения, но становится понятно, что интерес Липавского обращен к предшествующему состоянию языка, соответствующему времени *до* разделения мира на предметы и действия⁹.

Таким образом, история значений — это история постепенной специализации слова, постоянного сжимания его семантического поля, сопровождающего разделение мира разумом, и это происходит в процессе эволюции, которую Липавский отчетливо ассоциирует с процессом отвердевания¹⁰. Первоначальное жидкое состояние поэтому соответствует определе-

⁷ Из трактата Липавского <Определенное> [Липавский 2005: 99–100]. Ср.: «<...> в мире есть основной темп. Иначе было бы все равно, какой темп признать основным... В этом оправдание “абсолютного времени”, *реки времени, основного течения мира*» [Липавский 2005: 98].

⁸ В этой диалектике Слово связано с жидким состоянием, а камень — с безмолвием, как это показывает Гершензон на примере Пушкина: «Легко заметить, что высшее, огненное состояние духа, и низшее, окаменелость духа, представлены у него неизменно бессловесными. Ангел молчит. Мария в “Бахчисарайском фонтане” молчит. Мало говорят Анджело и Мазепа. Только среднее, жидкое состояние духа — “кипение” или “волнение” духа — есть, по Пушкину, исток слова: жидкое чувство как бы непосредственно изливается жидким же словом» [Гершензон 2000: 1, 274].

⁹ «Очень важно понять, что при проекции на жидкость не существует ни разделения на предметы и действия (частей речи), ни отнесения к субъекту или объекту (залог), ни, наконец, числа» [Липавский 2005: 228].

¹⁰ «Залог появляется тогда, когда мир начинает представляться как система твердых тел» [Липавский 2005: 229].

нию, которое можно было бы дать зауми, в смысле поэзии «без предмета» (*беспредметность*). Эту связь между текучестью и заумью прочно установил Александр Туфанов.

Творчество Туфанова представляет собой переход от символистской / эго-футуристической поэзии его первого сборника «Эолова арфа» (1917) к радикальной зауми в середине двадцатых годов («К зауми», 1924). Поэт впервые говорит о текучести 1918 году — в длинной программной статье «О жизни и поэзии», в которой он заимствует у Бергсона представление о жизни как о некоей непрерывности, недоступной для разума¹¹. Именно такое представление о мире, в котором «всё течет», лежит и в основе его эстетических теорий. Туфанов понимает заумь как поэзию движения, единственно способную постичь то, что недоступно разуму. Начиная с этого момента, поэт говорит о текучести как о поэтическом принципе — текучести, которая является синонимом абстракции («безобразность» языком Туфанова). В следующие годы эта идея останется прочно закрепленной в философских и эстетических размышлениях Туфанова. В 1923 году он возвращается к тезисам Бергсона в статье «Освобождение жизни и искусства от литературы» (в свободном переложении и автоцитации статьи 1918 года), на этот раз открыто связывая их с учением Гераклита:

Жизнь есть нечто — движущееся, эволюирующее, становящееся, крылатое, ускользающее, неустойчивое, непрерывное, тягучее, вырывающееся и творящее вечно новое, неподвижное; — огнезарные вихри, в которых душа нового человека чувствует себя уже влажной, как в майское утро возврата к вечной юности, от приливающих юных сил.

Все течет, все изменяется, говорил еще древний Гераклит. Жизнь не знает возврата к прошлому; она подобна океану, говорил старец Зосима у Достоевского: надавишь в одном месте — в другом конце мира отдается; она подобна Гольфстрему, как поток: нет в ней ни прошлого, ни будущего, как в диалектическом процессе, а есть одна только прекрасная мгновенность, умирающая и окружающая бесконечно [Туфанов 1991: 152].

И именно этот мир в движении, этот текучий мир (без предметов и.. без событий) должна постигать поэзия. Лишь поэзия «без предмета» (а значит, без слов) может этого достигнуть. Мы находим эту же идею в статье «Слово об искусстве», написанной примерно в то же время, в которой Туфанов еще раз открыто сопоставляет язык заумников с текучестью мира, которую, как предполагается, этот язык воспроизводит:

¹¹ «„Жизнь ускользает, она неустойчива, скользка, крылата, а ум постигает лишь твердое, и массивное, — говорит Бергсон. — Жизнь органична, ум постигает лишь неорганическое; жизнь непрерывна, тягуча, ум постигает лишь прерываемое. Жизнь нечто движущееся, эволюирующее, становящееся. Ум знает лишь неподвижное. Жизнь неподвижна, она нечто вырывающееся, постоянно творит новое. Уму знакомо лишь данное, существующее, тождественное, похожее; он творит подобное из подобного, он не постигает непредвиденного и нового. Ум характеризуется природным непониманием жизни“» [Туфанов 1991: 114].

А мы, немногие, слышим и подземные удары грядущих землетрясений, при дальнейших открытиях Павлова, Эйнштейна, Марра и других, и делаем попытки художественного оформления новых представлений при текущем рельефе вещей, с их сдвигами, смыканиями и с устранением обычных соотношений между природой, человеком и стихиями [Туфанов 1991: 182].

Словами-«ярлыками» человек пытается остановить текучую действительность. Но эти слова — продукты разума, они противоречат самой идее текучести мира и являются жалкими попытками остановить это вечное движение. Поэтому для того, чтобы воспроизвести этот большой поток мира, необходимо найти новый стиль письма, нужно писать *текуче*.

Как раз в то время, когда Туфанов ведет это размышление, он создает в Ленинграде Левый фланг, в который вошли «заумники-чинари» Даниил Хармс и Александр Введенский. Эти поэты представляют собой уже следующее поэтическое поколение, поколение Липавского — поколение, которое узнает «воду, твердую как камень».

В 1930 году в маленьком «трактате» «Одиннадцать утверждений Даниила Ивановича Хармса» Хармс заявляет, что [IX утв.] «Новая человеческая мысль <...> *потекла*» и что «Она стала *текучей*». И дальше: [X утв.] «Один человек думает логически; много людей думают *ТЕКУЧЕ*. [XI утв.] Я хоть и один, а думаю *ТЕКУЧЕ*.» [Хармс 1997, 2: 305]. Текучесть постоянно присутствует в текстах Хармса в виде метафоры. Например в поэтическом диалоге «Вода и Хню» (1931), который начинается следующими стихами:

- Хню -** Куда, куда
спешишь ты, вода?
- Вода -** Налево
там за поворотом
стоит беседка
в беседке барышня сидит
её волос черная сетка
окутала нежное тело
на переносицу к ней ласточка
прилетела
вот барышня встала и вышла в сад
Идёт уже к воротам.
- Хню -** Где?
- Вода -** Там за поворотом
барышня Катя ступает по травам
круглыми пятками
на левом глазу василёк
а на правом
сияет лунная горка
и фятками...
- Хню -** Чем?
- Вода -** Это я сказала *по-водяному*

[Хармс 1997, 1: 194].

Примечательно, что вода рассказывает Хню о том, что происходит вниз по ее течению, «за поворотом», т. е. то, что нельзя видеть с того места, где происходит дискуссия. Только вода наделена даром вездесущности: она может говорить здесь о том, что происходит там, она находится одновременно у истока и у устья, потому что она текуча. Текучесть воды — это ее всеведение — идея, которую мы находим в романе Германа Гессе «Сиддхартха» (1922), перевод которого был опубликован за несколько лет до того, как было написано стихотворение Хармса под заглавием «Тропа мудрости» (1924), и, нет сомнения, интересующие нас писатели были с ним хорошо знакомы. На берегу реки Сиддхартха находит священное слово «Ом». Дальше он понимает, что в тайны жизни можно проникнуть через воды реки:

Из тайн же самой реки он в этот день узнал лишь одну, и та поразила его душу. Он видел: эта вода текла и текла; она текла безостановочно и все же всегда была тут, всегда во всякое время была такою же, хотя каждую минуту была новой [Гессе 1924: 82].

Сиддхартха осознает, что для воды реки не существует времени:

Ты хочешь сказать, что река одновременно находится в разных местах — у своего источника, и в устье, у водопада, у перевоза, у порогов, в море, в горах — везде в одно и то же время, и что для нее существует лишь настоящее — ни тени прошедшего, ни тени будущего? [Гессе 1924: 86]¹².

У Хармса, как у Гессе, образ воды напрямую связан с выходом за пределы времени (протяженность) и с идеей трансцендентности. И тематику воды в текстах обоих писателей всегда следует сопоставлять с поэтическим языком («Это я сказала *по-водяному*»), — говорит река: значит, по-заумному), а ключи к пониманию этой метафоры надо искать в эволюции теории универсального мобилизма, который — от Гераклита к Бергсону, от Липавского к Туфанову, через Гершензона — является своего рода инвариантом в течение долгого времени после первого издания «Творческой эволюции».

Однако, если проследить историю этой тематики, мы заметим, что неожиданно вода перестает течь. В 1937 году, самом мрачном в его жизни, Хармс пишет: *Я плавню думать не могу / Мешает страх...* [Хармс 1997, 1: 288]. Страх уничтожает текучесть мысли, и этот кризис текучести логически становится кризисом времени — идея, находящаяся в центре второй части этого стихотворения, в которой время остановилось, и часы без конца издают звук, уже не указывающий на время:

Вот грянул дождь
Остановилось время,
Часы бесконечно стучат

¹² Эти слова произносит «Перевозчик» Васудева, который понял, что «река все знает, у нее всему можно научиться», в ответ на вопрос Сиддхартхи: «Ты также узнал от реки, что время не существует?» [Гессе 1924: 85].

Расти, трава, тебе не надо время.
Дух Божий, говори, Тебе не надо слов.

[Хармс 1997, 1: 288]

В тридцатые годы эта вода, с помощью которой можно было раньше увидеть, что происходит «за поворотом», больше не способна помочь поэту. Проследив тематику воды в творчестве Хармса, мы замечаем, что, чаще всего, вода у него становится метафорой убегающего мира или она предстает стоячей¹³ и, скорее, заточает человека, чем способствует развитию у него интуиции вечности. Мы находим схожие идеи в «Исследовании ужаса», над которым Липавский работает в те же годы.

Для того, чтобы объяснить первый возможный пример, философ обращается к ситуации, вызывающей головокружение. По своей природе, оно есть «ощущение движения без ощущения направления этого движения» [Липавский 2005: 39]. Это то, что происходит с пьяным человеком, который видит, как стены плывут перед его глазами и теряют свои очертания¹⁴. Реальный мир превращается в жидкое состояние, но в этом процессе, который Липавский описывает как «неподвижное движение», очертания предмета пропадают¹⁵. Отметим схожесть процесса, описываемого Липавским, с тем, который описывал Туфанов; но если Туфанов видел в стирании очертаний предмета необходимое условие текучей (а значит, заумной) манеры письма, то Липавский видит исчезающий мир. Этот мир, который поэт должен был бы своим словом охватить в его целостности (то есть в его текучести), становится неуловимым: вместо того, чтобы поддаться восприятию, он теряет свою «определенность» смазыванием очертаний, и его засасывает в абсолютную пустоту. Это объясняет, почему «Исследование ужаса» заканчивается образом ускользающего мира:

Мир был зажат в кулак, но пальцы обессилели, и мир, прежде сжатый в твердый комок, пополз, *потек, стал растекаться* и терять определенность.

Потеря предметами стабильности, ощущение их зыбкости, *растекания* и есть головокружение [Липавский 2005: 40].

Мы сталкивались с парадоксом остановленного движения, теперь перед нами парадокс действительности, которая, превращаясь в жидкость, затвердевает. Это время ужаса.

Ужас, механизм которого Липавский описывает в своем исследовании, вызван как конкретными явлениями повседневной жизни, так и особым

¹³ Об этом см. также главу «Чинари» в моей книге «Даниил Хармс и конец русского авангарда» [Жаккар 1995] и главу «Исчезновение» в книге М. Ямпольского о писателе [Ямпольский 1998].

¹⁴ «Стены *плывут* перед глазами пьяного, но нет точного направления их *поплывания*» [Липавский 2005: 39].

¹⁵ «<...> при движении предмета всегда происходит смазывание его очертаний — от заметного до того, когда предмет превращается в мутную серую полосу. Это смазывание очертаний предмета происходит от того, что мы не успеваем фиксировать его точно, крепко держать глазами» [Липавский 2005: 39].

отношением ко времени. Этот основополагающий страх на самом деле двойствен: с одной стороны, это страх по отношению к «разлитой жизни»¹⁶, который, например, объясняет страх крови — той жидкой жизни, которая растекается за пределы, должны быть ее собственными; с другой стороны, это страх перед определенной самостоятельностью материи (который, в частности, объясняет страх ребенка при виде желе, дрожащего на блюде). В обоих случаях, ужас вызван *однородностью* материи. Заметим мимоходом, что среди разных примеров вязкого и клейкого материала, перечисленных Липавским, отдельное место он отводит протоплазме, которая, как мы помним, у Гершензона представляет собой образ «первобытной мудрости», «кишащей жизнями», откуда к нам текут «вечные потоки» «Гольфстрема духа». У Липавского же, напротив, кажется, что эти аморфные массы принадлежат к низшей сфере существования, это вязкая магма жизни до разделения, и такая магма ужасна.

В «Исследовании ужаса», таким образом, жидкий элемент явно отмечен отрицательным знаком: то, что жидко — ужасно, и ужас рождается от однородности этого элемента. Поскольку метафора текущей воды отсылает ко времени, мы осознаем, что эта однородность есть однородность вечности, той вечности, которая представляет собой не что иное, как отсутствие времени — неподвижную вечность, компактную массу, поскольку она не содержит событий. Описывая «особый страх послеполуденных часов», Липавский показывает, что он имеет в виду именно страх перед остановившимся временем:

<...> время готовится остановиться. День наливается для вас свинцом. Катаlepsия времени! Мир стоит перед вами как сжатая судорогой мышца, как остолбеневший от напряжения зрачок. Боже мой, какая запустелая неподвижность, какое мертвое цветение кругом! <...> Как же я не замечал до сих пор, что в мире ничего не происходит и не может произойти, он был таким и прежде и будет во веки веков. И даже нет ни сейчас, ни прежде, ни — во веки веков [Липавский 2005: 21]¹⁷.

Речь, таким образом, идет уже не о вечном движении мира в его текучести — теме, описанной Гераклитом, продолженной Бергсоном и усвоенной целым поколением Серебряного века, но о мире без движения, затвердевавшем в вечной неподвижности: вечная смерть, которую можно противопоставить «вечной юности», о которой говорил Туфанов. И именно после описания этой «катаlepsии времени» Липавский помещает четвертый пункт своего трактата, который я упоминал в самом начале — «Вода, твердая как камень». Первые строки этой главки таковы:

Да, вы попали в *стоячую воду*. Это сплошная вода, которая смыкается над головой как *камень*. Это случается там, где нет разделения, нет изменения, нет

¹⁶ «Разлитость жизни выражается в ее равномерном *растекании во все стороны*, т. е. отсутствии предпочтительного направления, т. е. симметрии» [Липавский 2005: 30].

¹⁷ Об этом см. мою статью «“Cisfinitum” и смерть» [Жаккар 2011: 217–230].

ряда. Например, переполненный день, где свет, запах, тепло на пределе, стоят как толстые лучи, как рога. *Слитный мир без промежутков, без пор, в нем нет разнокачественности и, следовательно, времени, невозможно существовать индивидуальности.* Потому что если все одинаково, неизмеримо, то нет отличий, ничего не существует [Липавский 2005: 21].

Мы видим пройденный путь: еще в двадцатые годы именно однородность воды позволяла ей течь, а реке находиться одновременно в устье потока и у его истока и таким образом познать вечность в один миг, в «прекрасной мгновенности». Через десять лет, после краха мечтаний Серебряного века, речь пошла об однородности, знакомой утопленнику¹⁸: образ воды, ставшей «твердой как камень» и окружающей человека, приговоренного к неподвижной вечности, — лежит в основе метафизического ужаса, который описывает Липавский в своем трактате.

Гершензон, вслед за Гераклитом, описывал вечность мира как движение, непрерывно колеблющееся между «разрежением» и «сгущением». Так как это движениеечно, очевидно, что описанный выше переход от газообразного состояния к жидкому, а затем к твердому, представляет собой только одну фазу цикла, которая подразумевает противоположную: жизнь мира — это «дыхание», оживленное «вечным огнем», который гарантирует новый толчок по окончании процесса сгущения. Этот процесс Гершензон также описывает как переход от «пути вниз» к «пути вверх» [Гершензон 2000, 1: 218]. У Липавского сгущение всеобъемлюще, и образ стоячей воды («неподвижного движения») очевиден: мир затвердевает, дыхание останавливается, человек прошел «путь вниз», и он останется здесь, застряв в клейкой массе... «пути вверх» нет. Мы уже не в «вечной юности» бесконечного времени, а в эсхатологическом времени. Неудивительно поэтому, что в произведениях Хармса и Введенского в тридцатые годы часто встречается эсхатологическая идея из «Откровения» о том, что «времени больше не будет»¹⁹.

Конечно, последствия не только метафорические (затвердевшая вода) или философские (остановившееся время), они в равной степени затрагивают поэзию: поэтическое слово уже не способно выразить своей текучестью вечное обновление мира. В языке Липавского это соответствует такому состоянию, при котором слова находятся уже не в стадии «проекции на жидкость»: они также перешли в твердое состояние («ярыльки» в словаре Туфанова).

Разумеется, в образе отвердевшей воды есть и трагическое измерение, также как в сопутствующей идее остановившегося, неподвижного времени и ужасной вечности, которую это предполагает: Введенский в «Серой тетра-

¹⁸ Ср. у Введенского в «Некотором количестве разговоров»: «Я прыгнул в воду. Вода во мне. <...> Вода переполнила меня. Я захлебываюсь» [Введенский 1993: 1, 204].

¹⁹ Например, в этих стихах: *Мне всё противно / Миг и вечность / меня уж больше / не прельщают / Как страшно / если миг один до смерти / но вечно жить ещё страшнее* [Хармс 1997: 1, 233].

ди» описывает смерть как «остановку времени» [Введенский 1993, 2: 79]²⁰, Друскин в трактате «Признаки вечности» говорит о «неподвижном времени»: «Это пустота и смерть. Время есть, но не проходит» [Сажин 2000, 1: 595]. С этой точки зрения, не удивительны самые последние строки, написанные Введенским незадолго до его трагической смерти, в которых отчетливо ощущается предчувствие «остановки времени». В тексте «Где. Когда» (1941) поэт прощается с водой (которая здесь рифмуется с бедой): *Прощай вода. / Бегут почтовые гонцы, / Бежит судьба, бежит беда* [Введенский 1993, 2: 70]²¹. Персонаж, который говорит в этом тексте — это сам поэт, прощающийся с жизнью и с этим мирозданием, которое он прославлял в своих стихах — деревьями, лесом, звездами, птицами, травой... и, конечно, рекой:

Я приходил к тебе река.
Прощай река. Дрожит рука.
Ты вся блестела, вся текла,
и я стоял перед тобой,
в кафтан одетый из стекла,
и слушал твой речной прибор.
Как сладко мне было входить
в тебя, и снова выходить.
Как сладко было мне входить
в себя, и снова выходить

[Введенский 1993, 2: 70–71].

Следует, конечно, прощание с морем (там, где по Бальмонту рождается «гармония слов»), тем таким далеким от всего морем — и от истока реки и ее поворотов, и от места, где поэт вышел из воды, чтобы умереть (*И всё на море далеко / И всё от моря далеко* [Введенский 1993, 2: 71]). Затем, прощившись с животными пустыни, поэт осторожно складывает свое оружие, вынимает свой висок (так!) из своего кармана и пускает пулю в голову. И теперь приходит очередь мира прощаться с ним, и, в том числе, очередь камней, характерные черты которых противоположны характеристике реки. Если река — это символ постоянного движения, ведущего к морю, то камень остается неподвижным, вдали от моря; если река — это образ времени, которое протекает в вечности — «вечной юности», то камень — это образ остановившегося, твердого времени; наконец, если река — это мета-

²⁰ Это упразднение времени следует сопоставить с идеей «времени без направления». Ср.: *Память о будущих днях / И о ночи прошлой* у Липавского в «Диалогической поэме [Липавский 2005: 304] и «Тут он вспомнил, он припомнил весь миг своей смерти» у Введенского [Введенский 1993: 2, 72]. Такое время может быть источником как тоски перед абсолютной пустотой, так и понимания мира в его целостности. С этим связано понятие «чуда», которое встречается и у Хармса и у Введенского: очень выразительно в этом контексте высказывание Введенского «Чудо возможно в момент смерти. Оно возможно потому что смерть есть остановка времени» [Введенский 1993: 2, 79]. *Возможно* и только.

²¹ См. также статью К. Ичин и М. Йовановича о «Символике воды и огня в творчестве А. Введенского» [Ичин, Йованович 2006: 67–106].

фора всеобъемлющего поэтического слова, то камень логически ассоциируется с молчанием («<камни> молчанием и умолчанием и отсутствием звука внушали и нам и вам и ему» [Введенский 1993, 2: 71]). В молчании они дают понять самоубийце, который уже «цепенеет», что наступил конец времен:

Спи. Прощай. Пришел конец.
За тобой пришел гонец.
Он пришел последний час.
Господи помилуй нас

[Введенский 1993, 2: 71].

Что касается «властно текущей» реки, она устремляется вдаль и оставляет поэта прощаться с своей тетрадкой (значит, со своей поэзией) и камень на берегу:

Прощай тетрадь.
Неприятно и нелегко умирать.
Прощай мир. Прощай рай.
Ты очень далек человеческий край.
Что сделает он реке? — Ничего — он каменеет

[Введенский 1993, 2: 72].

Итак, путь от текучей «гармонии слов» к «воде, твердой как камень» с трагической ясностью иллюстрирует поэтическую судьбу целого поколения — поколения чинарей —, родившегося с мечтой о целостном («жидком») понимании и выражении мира и скоро обреченного на «отвердевшее» молчание Каменного своего века.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бальмонт 1969 — К. Бальмонт. Стихотворения. Ленинград, 1969.
Введенский 1993 — А. Введенский. Полное собрание произведений: В 2 т. Москва, 1993.
Гершензон 2000 — М. Гершензон. Избранное: В 4 т. Москва – Иерусалим, 2000.
Гессе 1924 — Г. Гессе. Тропа мудрости. Индусский роман. Ленинград – Москва, 1924.
Жаккар 1995 — Ж.-Ф. Жаккар. Даниил Хармс и конец русского авангарда. Санкт-Петербург, 1995.
Жаккар 2011 — Ж.-Ф. Жаккар. Литература как таковая: от Набокова до Пушкина. Москва, 2011.
Ичин, Иванович 2006 — Поэт Александр Введенский: Сборник материалов / Сост. К. Ичин, М. Иванович. Белград – Москва, 2006.
Липавский 2005 — Л. Липавский. Исследование ужаса. Москва, 2005.
Сажин 2000 — «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. / Сост. В. Сажин. Москва, 2000.
Туфанов 1991 — А. Туфанов. Ушкуйники. Berkeley, 1991.
Хармс 1997 — Д. Хармс. Полное собрание сочинений: В 3 т. Санкт-Петербург, 1997.
Ямпольский 1998 — М. Ямпольский. Беспамятство как исток: (Читая Хармса). Москва, 1998.

Г. М. УТГОФ (Таллин)

Вода и камень в «Приглашении на казнь»

В одной из работ Беньямина Харшава, посвященной роману Л. Н. Толстого «Война и мир», обнаруживается следующее примечательное обобщение:

Characters, plots, ideas, time, space, style, etc. are built by the reader from discontinuous elements in the text and are reorganized according to their inherent principles (e. g., time elements are reorganized in their chronological order, ideas in their logical order, etc.). This reconstructed level is the one that is usually discussed in interpretations of a text and in literary theories. Unfortunately, in many theories and interpretations it is not always clear whether the scholar discusses something given in the text or something constructed or understood by himself as a reader. <...>

A writer, however, does not present us with plots, ideas, rhyme patterns, etc. but with a text which unfolds step after step before the reader. He has to shift from sentence to sentence, from paragraph to paragraph, from scene to scene, and he has to justify such shiftings. Any close observation of a text will show a high degree of organization of the text continuum which is separate from the organization of the reconstructed level [Hrushovski 1983: 121–122].

Говоря о переходе от одного предложения к следующему предложению (“from sentence to sentence”), от абзаца к абзацу (“from paragraph to paragraph”), от эпизода к эпизоду (“from scene to scene”), Харшав подчеркнул, что в отличие от читателя, воссоздающего текст из разрозненных элементов (“from discontinuous elements”) и переоформляющего прочитанное совершенно с тем или иным имманентным признаком текста, писатель слагает текст как сукцессию — шаг за шагом (“step after step”)¹. О сложении текста романа В. Набокова-Сирина «Приглашение на казнь» / “Invitation to a Beheading” (1935–1936, 1938 / 1959) мне уже доводилось писать (см.: [Утгоф

¹ Ср. также в поздней редакции работы Харшава, в которой сделан акцент на линейном характере текстового развертывания: “A writer, however does not present us with plots, ideas, rhymes, etc., but with a linear text, a language continuum which unfolds step after step before the reader and from which all those patterns have to be constructed” [Harshav 2007b: 179]. Знакомство Харшава с концепцией Ю. Н. Тынянова (см.: [Тынянов 1924]; также см. обязательно и работу: [Гаспаров 1988: 15–23]; ср.: [Гаспаров 1997: 459–467]) в этой статье не заявлено (для читателя-структуралиста оно самоочевидно); общие же замечания о Тынянове см. у Харшава в работе 1968 г., первоначально выпешей на иврите (см.: [Harshav 2007a: 215]), переведенной на английский (см.: [Hrushovski 1976: iii–xxxv]) и перепечатанной с исправлениями и дополнениями в 2007 г.: [Harshav 2007a: 215–249].

2015: 13–87]); двум же слагаемым текстовой протяженности — мотивам «воды» и «камня» — я бы хотел посвятить эти заметки. Задача их — преимущественно иллюстративная: она сводится к демонстрации общих принципов извлечения из текста того, что из текста в принципе можно извлечь — на основе членений, заданных текстом как таковым (ср. “something given in the text” в приведенной выше цитате). Материалом же служит первая, т. е. русская редакция романа В. Набокова-Сирина «Приглашение на казнь» / “Invitation to a Beheading”, а еще точнее — тот первый авторский вариант русской редакции текста, который был помещен в журнале «Современные Записки» за 1935–1936 гг. [см.: Сиринь 1935–1936, LVIII: 5–56; LIX: 45–97; LX: 59–119] и републикован парижским издательством «Дом Книги» в 1938 году [см.: Сиринь 1938]².

«Вода»

Начнем с «воды»³. В русском тексте романа «Приглашение на казнь» / “Invitation to a Beheading” лексема ‘вода’⁴ встречается неоднократно; первый раз — в шестом предложении, т. е. в I главе —

² Предпочтение первого варианта русской редакции текста варианту второму (см.: [Набоков s. a.]; см. и репринт: [Набоков 1979]), с которого делаются переиздания «Приглашения на казнь» (см., например: [Набоков (Сиринь) 2000: 45–187]), мотивировано обстоятельствами исключительно текстологическими: известно, что вид, который обрел роман при подготовке издания середины 1960-х гг., вызвал в Набокове резкое недовольство; см. в связи с этим письмо В. Е. Набоковой от 9 июля 1966 г.:

Unfortunately, the misprints are so numerous that my husband finds he must see the final proofs. <...> In order to avoid new misprints, my husband reluctantly accepts the substitution of dots for dashes and dashes for inverted commas [должно быть наоборот: “dashes for dots” и “inverted commas for dashes”, но так в тексте письма. — Г.У.], although this substitution is unfortunate in view of the fact that dots, dashes and inverted commas all had their carefully assigned meaning in the original [цит. по: Boyd 1997: 171].

О различиях между двумя вариантами русской редакции текста см. впервые: [Уттоф 2015: 17] (там же — и предположение, что второй вариант не свободен от «корректив» наборщика: незначительных, но отдаляющих аутентичный текст от исследователя).

³ Здесь и далее в этой работе будет соблюдена следующая система обозначений: означаемое дается без кавычек (вода), означаемое — в одинарных кавычках (‘вода’), означаемое — в двойных кавычках («вода»). Иными словами, если речь идет о «мотиве» (элементе текстовой реальности), кавычки — двойные, если о ‘лексеме’ (элементе языковой реальности) — одинарные и т. д.

⁴ Совершенно очевидно, что то, что в теории текста зовется ‘мотивом’, должно быть лексически манифестировано; ср., например, у Б. И. Ярхо: «Идея должна быть *expressis verbis* <...> выражена в тексте произведения: только тогда можно сказать, что она в нем наличествует. Выводить ее путем произвольной экзегезы — бесплодное занятие» [Ярхо 2006: 123]; также см. работу, в которой намечены новые горизонты этого принципа: [Карпи 2012a: 73–103]; [Карпи 2014: 87–122]; ср. сокращенный вариант: [Карпи 2012b: 217–236]. Главное преимущество подхода Ярхо — простота и открытость к перепроверке; недостаток же — невосприимчивость к такому аспекту текста как развернутая метафора (далеко не всегда представленному в тексте *expressis verbis*). Так, например, в словаре основного текста романа «Приглашение на казнь» / “Invitation to a Beheading” нет лексемы ‘Бог’ / ‘God’, что не значит, что и в мире романа нет Бога (ср. непрозрачный намек, доказывающий обратное как в финале романа, так и в предпосланном основному тексту эпиграфе: “Comme un fou se croit Dieu<-> nous nous croyons mortels” [Сиринь 1938: 7]; ср.: [Nabokov 1959: 10]); интерпретацию финала как божественного

[I, 6] Быль спокоень [говорится о Цинциннате, которому только что вынесли смертный приговор. — Г.У.]: однако его поддерживали во время путешествия по длинным коридорамъ, ибо онъ невѣрно ставилъ ноги, вродѣ ребенка, только что научившагося ступать, или точно куда проваливался, какъ человекъ, во снѣ увидѣвшій, что идетъ *по водѣ*, но вдругъ усомнившійся: да можно ли? [Сиринъ 1938: 7].

— а в последний раз в 2283 предложении, т. е. в XVIII главе (в предпоследнем фрагменте предсмертных записок Цинциннаты):

[XVIII, 2283] Мнѣ совѣстно, душа опозорилась, — это вѣдь не должно бы, не должно бы было быть, было бы быть, — только на корѣ русскаго языка могло вырасти это грибное губье сослагательнаго, — о, какъ мнѣ совѣстно, что меня занимають, держать душу за полу, вотъ такія подробности, подрости, лѣзуть, мокрая, прощаться, лѣзуть какія-то воспоминанія: я, дитя, съ книгой, сию у бѣгущей съ шумомъ *воды* на припекѣ, и *вода* бросаетъ колеблющійся блескъ на ровныя строки старыхъ, старыхъ стиховъ, — о, какъ на склонѣ, — вѣдь я знаю, что этого не надо, — и суевѣрнѣй! — ни воспоминаній, ни боязни, ни этой страстной икоты: и суевѣрнѣй! — и я такъ надѣялся, что будетъ все прибрано, все просто и чисто [Сиринъ 1938: 176].

Всего в тексте романа (а в тексте романа — 20 глав, 2696 предложений, 39 742 слова; см. или сам роман, или: [Утгоф 2015: 54]) лексема ‘вода’ встречается 19 раз, в том числе и в форме множественного числа, т. е. ‘вѣды’ (ср.: [I, 6] «...идеть *по водѣ*...», [II, 261] «...шумѣль *водой*», [II, 274] «...глиняный кувшинъ *съ водой* на днѣ...», [III, 437] «...овалы *воды* собирались, горя...», [III, 549] «...и безъ конца лилась, скользила *вода*; грація спадающей *воды*...», [V, 636] «...какъ отраженія въ поколеблемой *водѣ*...», [V, 707] «[В]ъ ожиданіи *воды*...», [VI, 821] «...надъ шумомъ *воды*...», [VII, 1037] «...расплескивая *воду*...», [VII, 1050] «...погружаясь въ очень горячую *воду*...», [VIII, 1102] «...и шарю въ *водѣ*...», [IX, 1220] «...въ мутной *водѣ*», [IX, 1232] «...какъ изъ ведра *воду*», [X, 1363] «...какъ въ *водѣ*...», [XI, 1432] «...съ темной пещерной *водой*...», [XI, 1455] «...немало вниманія удѣлялось музыкѣ *водѣ*...», [XVI, 2037] «...налили себѣ *воды*...», [XVIII, 2283] «...сiju у бѣгущей съ шумомъ *воды*...»). К этим 19 случаям можно добавить также существительное ‘водопад’ (ср.: [XVIII, 2282] «...какъ мостъ надъ *водопадомъ*...») и два случая употребления прилагательных: ‘водный’ (ср.: [II, 216] «...*водная* гладь») и ‘водянистый’ (ср.: [XIX, 2436] «...*воднистый* <sic> узоръ [на крыльях бабочки. — Г.У.]»).

«Камень»

Лексема ‘камень’ встречается в тексте романа трижды: первый раз — в III главе, в 289 предложении, —

[289] Спѣша изъ глубины, кто-то пронесся и заскользилъ по *камню*, какъ по льду [Сиринъ 1938: 28].

— второй раз — в XIII главе, в 1648 предложении, —

вмешательства см. в: [Долинин 2000: 19]; [Долинин 2004: 114]; также см. дополнение к А. А. Долинину в: [Утгоф 2015: 61–62].

[XIII, 1648] Онъ [палач, м-сье Пьер. — Г.У.] разложилъ шерстянную <sic!> шашечницу и пухлой рукой со взведеннымъ мизинцемъ разставилъ фигуры, прочно сдѣланныя — по старому арестантскому рецепту — изъ хлѣбнаго мякиша, которому *камень* могъ позавидовать [Сиринъ 1938: 131].

— а последний раз — в той же XIII главе, в 1727 предложении. Издеваясь над Цинциннатом, м-сье Пьер (обратим внимание на «каменное» именование палача; ср. фр. *pierre* — ‘камень’) говорит ему:

[XIII, 1727] Да, красная роза въ зубахъ, черные ажурные чулки по сіи мѣста и больше ни-че-го, — это я понимаю<,> это высшее... а теперь вмѣсто восторговъ любви сырой *камень*, ржавое желѣзо, а впереди... сами знаете, что впереди [Сиринъ 1938: 132].

На первый взгляд, текст романа скорее «водный», чем «каменный»: мотив «воды» вводится в текст 19 раз (не считая арбитрных случаев), мотив же «камня» — 3 раза. На самом деле, конечно, это совсем не так: в романе также встречается и такая лексема как ‘каменный’ (ср.: [I, 128] «*Каменная ступени...*», [II, 225] «...по *каменному* полу...», [II, 230] «...на облупившейся стѣнкѣ *каменной* пади...», [III, 418] «[б]лѣдный *каменный* свѣтъ...», [III, 428] «...ступени *каменной* лѣстницы...», [III, 439] «...на широкой *каменный* парапеть...», [IV, 513] «...*каменная* тоска...», [V, 690] «...*каменный* поль...», [V, 738] «...въ небольшомъ мѣрѣ *каменной* камеры...», [VI, 827] «...въ эту *каменную* глушь...», [VI, 830] «...*каменнаго* капитана...», [VII, 877] «...*каменный* поль...», [VIII, 1116] «...въ концѣ *каменной* галлерей...», [XI, 1432] «[о]тъ дикаго *каменнаго* пола...», [XIII, 1648] «...*каменная* ночь...», [XIV, 1884] «[н]а фонѣ *каменной* темноты...», [XV, 1904] «...на *каменный* поль...», [XV, 1957] «...въ *каменные* мѣшки...», [XV, 1962] «...слѣпая *каменная* крутизна крѣпости...», [XVII, 2205] «...*каменная* площадка...», [XX, 2542] «...по *каменнымъ* переходамъ...», [XX, 2602] «[н]а старинныхъ *каменныхъ* мостикахъ...»); также встречается в тексте и лексема ‘каменно-плотный’ (ср.: «[XVI, 2020] ...въ многоугольная оконца *каменно-плотнаго*, съ золотымъ обрѣзомъ, картона...»).

Таким образом, существительные вводят мотив «воды» 19 раз (20 раз, если учитывать и ‘водопад’), а прилагательные — 2 раза; что до мотива «камня», то он вводится существительными 3 раза, а прилагательными — 22 раза (23 раза, учитывая ‘каменно-плотный’, и 24 раза, учитывая ‘водопад’). Как трактовать подобную асимметрию? Или — говоря совсем просто — как объяснить, почему мотив «воды» тяготеет к выраженности существительными, а вот «камень» — наоборот — существительных избегает? Объяснение, по всей видимости, такое: вода (и «вода») — это и элемент, и субстанция; камень же (а с ним и «камень» романного мира) — это строительный материал. Соответственно, и сочетания с атрибутивной связью будут частотны в тех случаях, когда речь заходит о том, из чего сделан мир романа (из воды не построить ни крепости, ни лестницы, ни парапета), а ко-

гда речь идет о субстанции, то субстанция будет представлена в «чистом» виде — как существительное (ср., к примеру: [II, 274] «Нѣкоторое время всѣ молчали: глиняный кувшинъ съ водою на днѣ, поивший всѣхъ узниковъ міра...» [Сирин 1938: 27])⁵.

«Фонтан»

Как подсказывает здравый смысл, камень с водой сочетаются — образуя единство — в фонтане. В рассматриваемом романе лексема ‘фонтан’ встречается 7 раз; из этих 7 раз, 2 относятся не к «фонтану» как таковому, а к городскому чиновнику, «заведующему фонтанами» (соответственно и ‘фонтан’ фигурирует в форме творительного падежа множественного числа; ср: [XVII, 2168] «Тутъ выдѣлялся характерной шевелюрой завѣдующій городскими фонтанами» [Сиринъ 1938: 166]; [XVII, 2189] «...заговорилъ завѣдующій фонтанами, такъ брызгая мелкой слюной, что около рта у него играла радуга...» [Сиринъ 1938: 169]). Оставшиеся 5 случаев допускают соотнесение с «реальностью», окружающей Цинцинната (ср. 4 случая введения мотива «фонтана» с помощью существительного: [III, 436] «...и можно было различить движение на Первомъ Бульварѣ и особенное мерцание въ концѣ, гдѣ игралъ знаменитый фонтанъ», [IV, 552] «...мало что уцѣлѣло отъ легендарныхъ временъ, — двѣ-три машины, два-три фонтана...», [VI, 831] «...вѣчный фонтанъ у мавзолея капитана Соннаго широко орошаетъ, ниспадая, каменнаго капитана, барельефъ у его слоновыхъ ногъ и кольшимья розы...», [VIII, 1104] «...я, какъ кружка къ фонтану, цѣпью прикованъ къ этому столу, — и не встану, пока не выскажусь...»); ср. и случай введения мотива с помощью прилагательного: [VII, 877] «Щедро окаченный каменный полъ дышалъ фонтанной прохладой» [Сиринъ 1938: 69]); реальна ли эта «реальность» — предмет другого исследования.

«Вода и камень»

Кроме случаев синкретического — «фонтанного» — свойства, мотивы «воды» и «камня» сопрягаются или по принципу сходства, или по принци-

⁵ В количественном отношении выявленные мотивы (по Б. В. Томашевскому — свободные и статические; об этих терминах см.: [Томашевский 1927: 134–144]) — едва заметны: предложения, в которых фигурирует мотив «воды», составляют 0,78% от общего количества предложений; предложения же, в которых фигурирует мотив «камня», составляют 0,96% от общего количества предложений. Но количественная незначительность этих мотивов — следствие выбранной метрики (если считать — при желании — по главам, то показатели выйдут абсурдно высокими, если же, как в упомянутой в прим. 4 статье Гуидо Карпи, считать по простым предложениям, то показатели выйдут еще ниже); кроме того, количество — это не то же, что качество. Ср. результат, полученный при составлении словарей языка “*Апо Dominii*” А. А. Ахматовой (см.: [Цивьян 1967: 180–208]) и «Стихов о Прекрасной Даме» А. А. Блока (см.: [Минц и др. 1967: 209–323]): как мотивы лексемы, встречающиеся редко, функционально могут быть и значительнее, чем частотные; в связи с этим см. и статью об одном функционально существенном мотиве «Приглашения на казнь» / “*Invitation to a Beheading*”, выраженном в русском тексте лишь 13 словоупотреблениями (в 10 предложениях, т. е. в 0,37% от общего количества предложений): [Утгоф 2005: 100–110].

пу смежности. Яркий пример сопряжения «воды» и «камня» по сходству отыскивается в V главе, в 636—639 предложениях:

[V, 621] «Позвольте васъ отъ души поздравить», — маслянистымъ басомъ сказалъ директоръ, входя на другое утро въ камеру къ Цинциннату. [V, 622] Родригъ Ивановичъ казался еще наряднѣе, чѣмъ обычно: спина параднаго сюртука была, какъ у кучеровъ, упитана ватой, широкая, плоско-жирная, парикъ лоснился, какъ новый, слобное тѣсто подбородка было напудрено, точно калачъ, а въ петлицѣ розовѣлъ восковой цвѣтокъ съ крапчатой пастью. [V, 623] Изъ-за статной его фигуры, — онъ торжественно остановился на порогѣ, — выглядывали съ любопытствомъ, тоже праздничные, тоже припомаженные, служащiе тюрьмы.

[V, 624] Родіонъ надѣлъ даже какой-то орденочъ.

[V, 625] «Я готовъ. [V, 626] Я сейчасъ одѣнусь. [V, 627] Я зналъ, что сегодня».

[V, 628] «Поздравляю, — повторилъ директоръ, не обращая вниманiя на суетливыя движенiя Цинцинната. — [V, 629] Честь имѣю доложить, что у васъ есть отнынѣ сосѣдь, — да, да, только что въѣхалъ. [V, 630] Заждались небось? [V, 631] Ничего, — теперь, съ наперсникомъ, съ товарищемъ по играмъ и занятiямъ, вамъ не будетъ такъ скучно. [V, 632] Кромѣ того, — но это, конечно, должно остаться строго между нами, могу сообщить, что пришло вамъ разрѣшенiе на свиданiе съ супругой: *demain matin*».

[V, 633] Цинциннатъ опять опустился на койку и сказалъ: «Да, это хорошо. [V, 634] Благодарю васъ, кукла, кучеръ, крашенная сволочь... [V, 635] Простите, я немножко...»

[V, 636] *Тутъ стѣны камеры начали выгибаться и вдавливаться, какъ отраженiя въ поколеблемой водѣ; директоръ зазыблился, койка превратилась въ лодку.*

[V, 637] *Цинциннатъ схватился за край, чтобы не свалится <sic!>, но уключина осталась у него въ рукѣ, — и, по горло среди тысячи крапчатыхъ цвѣтотъ, онъ поплылъ, запутался и началъ тонуть. [V, 638] Шестами, баграми, засучивъ рукава, принялись въ него тыкать, поддѣвать его и вытаскивать на берегъ. [V, 639] Вытащили.*

[V, 640] «Мы нервозны, какъ маленькая женщина, сказали съ улыбкой тюремный врачъ, онъ же Родригъ Ивановичъ. — [V, 641] Дышите свободно. [V, 642] Бѣсть можете все. [V, 643] Ночные поты бываютъ? [V, 644] Продолжайте въ томъ же духѣ и, если будете очень послушны, то можетъ быть, можетъ быть, мы вамъ позволимъ однимъ глазкомъ на новичка... но чуръ, только однимъ глазкомъ...» [Сиринъ 1938: 48–49].

Это не первый случай, когда главный герой романа теряет сознание: в первый раз он поддается [I, 44] «...дружеско[му] пожатi[ю] обморока...» в самом начале текста. Но описание обморока в I главе достигается совершенно иными средствами; здесь же обморок трансформирует самый «мир» вокруг Цинцинната: «каменные» стены его камеры обретают сходство с «водой».

В той же V главе обнаруживается и пример на смежность, а именно — в предложениях 733–739:

[V, 705] Ища, чѣмъ себя занять, и какъ оживить вялое время, Цинциннатъ рѣшилъ освѣжить свою внѣшность ради завтрашней Марфиньки [тем, кто склонен считать, что Сирин — безупречный стилист, предложение это следует перечитать. — Г.У.]. [V, 706] Родіонъ согласился притащить опять такую же лохань, въ какой Цинциннатъ полоскался накануне суда. [V, 707] *Въ ожиданiи воды Цинциннатъ сѣлъ за столъ, столъ сегодня немножко колыхался. <...> [V, 733] Надѣ качающей-ся у пристани лоханью поднимался ничѣмъ не виноватый, веселый, заманчивый парь.* [V, 734]

Цинциннатъ порывисто — въ два быстрыхъ приема — вздохнулъ и отложилъ исписанныя страницы. [V, 735] Изъ скромнаго своего сундука онъ извлекъ чистое полотенце. [V, 736] *Цинциннатъ былъ такой маленькій и узкій, что*

ему удалось *цѣликомъ помѣститься въ лохани*. [V, 737] *Онъ сидѣлъ, какъ въ душегубкѣ, и тихо плыль*. [V, 738] *Красноватый вечерній лучъ, мѣшаясь съ паромъ, возбуждалъ въ небольшомъ мѣрѣ каменной камеры разноцвѣтннй трепеть*. [V, 739] *Доплывъ, Цинциннать всталъ и вышелъ на сушу*. [V, 740] Обтираясь, онъ боролся съ головокруженіемъ, съ сердечной истомой. [V, 741] Былъ онъ очень худъ, — и сейчасъ, при закатномъ свѣтѣ, подчеркивавшемъ тѣни реберъ, самое строеніе его грудной кѣтки казалось успѣхомъ мимикріи, ибо оно выражало рѣшетчатую сущность его среды, его темницы. [V, 742] Бѣдненькій мой Цинциннать [Сиринь 1938: 55-56].

Здесь мотив «воду» вводится в текст «непрямыми» средствами: следом за указанием на вместилище («лохань») помещено указание на единственное, кроме жидкого, агрегатное состояние воды, которое есть в романе («пар»)⁶, затем идет отождествление «лохани» и «душегубки» (в значении «лодка»), потом — глагол «плыть», а следом — референция к [V, 738] «...мѣр[у] каменной камеры...»: «камень» с «водой» сопрягаются по смежности.

Эти примеры можно множить (ведь и в «реке» течет не «молоко»), а «крепость» представляется в тексте выстроенной не из «картона» — впрочем, лишь до финала романа), а можно сделать и следующее — предварительное — обобщение:

Описывая мотивы, необходимо вначале текст разбить (по предложениям: как элементы синтактики предложения — эквивалентны), после — сосредоточиться на лексической манифестации (или рассматривая ядро парадигмы, как это делалось выше, или анализируя всю парадигму, в том числе и окказионализмы), и — наконец — дать ответы на вопросы, которые собранный материал сам поставит, — и перед текстом, и перед самим исследователем.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Гаспаров 1988 — М. Л. Гаспаров. Перво чтение и перечтенье: К тыняновскому понятию сукцессивности стихотворной речи // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988.
- Гаспаров 1997 — М. Л. Гаспаров. Перво чтение и перечтенье: К тыняновскому понятию сукцессивности стихотворной речи // М. Л. Гаспаров. Избранные труды. Москва, 1997. Т. 2.
- Долинин 2000 — А. Долинин. Истинная жизнь писателя Сириня: Две вершины — «Приглашение на казнь» и «Дар» // В. Набоков (Сиринь). Собр. соч. русского периода: В 5-ти тт. СПб., 2000. Т. 4.

⁶ В твердом виде «вода» в романе не встречается («Приглашение на казнь» / “Invitation to a Beheading” — перманентно «летний» роман), хотя в словаре романа и фигурирует «лед»; ср. приведенный выше пример из III главы (III, 289) «...и заскользиль по камню, какъ по льду») и другие случаи: в XV главе (ср.: [XV, 1888] «Внезапно произошло нѣчто особенное: рухнула будто какая-то внутренняя преграда, и уже теперь звуки проявились съ такой выпуклостью и силой (мгновенно перейдя изъ одного плана въ другой — прямо къ рампѣ), что стало ясно: они вотъ тутъ, сразу за таюшей, какъ ледь, стѣной, и вотъ сейчасъ, сейчасъ прорвутся» [Сиринь 1938: 144]) и в самом конце XIX главы (ср.: [XIX, 2541] «Цинциннать, стараясь ничего и никого не задѣть, ступая какъ по голому пологому льду, выбрался наконецъ изъ камеры, которой собственно уже не было больше» [Сиринь 1938: 194]).

- Долинин 2004 — А. Долинин. Истинная жизнь писателя Сирина // А. Долинин. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. СПб., 2004.
- Карпи 2012a — Г. Карпи. «Деньги до зарезу нужны»: Темы денег и агрессии в «Братьях Карамазовых» (Опыт статистического анализа) // *Philologica*, 2012, Т. 9, № 21/23.
- Карпи 2012b — Г. Карпи. «Деньги до зарезу нужны»: Темы денег и агрессии в «Братьях Карамазовых» (опыт статистического анализа) // Г. Карпи. Достоевский-экономист: Очерки по социологии литературы. Москва, 2012.
- Миц и др. 1967 — Частотный словарь «Стихов о Прекрасной Даме» А. Блока и некоторые замечания о структуре цикла / Сост. З. Г. Миц, Л. А. Аболдуева, О. А. Шишкина. Вступительная ст. и общая ред. З. Г. Миц // Труды по знаковым системам. [Вып.] III. Тарту, 1967.
- Набоков s. a. — В. Набоков. Приглашение на казнь: Роман. Париж, [1966].
- Набоков 1979 — В. Набоков. Приглашение на казнь. Ann Arbor, 1979.
- Набоков (Сиринь) 2000 — В. Набоков (Сиринь). Приглашение на казнь // Собр. соч. русского периода: В 5-ти тт. СПб., 2000. Т. 4.
- Сиринь 1935–1936 — В. Сиринь. Приглашение на казнь // *Современные Записки*, 1935, [Вып.] LVIII, [Вып.] LIX; 1936, [Вып.] LX.
- Сиринь 1938 — В. Сиринь. Приглашение на казнь: Романъ. Парижъ, 1938.
- Томашевский 1927 — Б. В. Томашевский. Теория литературы: Поэтика / 2-е исправленное издание. Москва–Ленинград, 1927.
- Тынянов 1924 — Ю. Н. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Ленинград, 1924.
- Утгоф 2005 — Г. Утгоф. «Бархат» как «рогожа» // *Studia Slavica*: Сборник научных трудов молодых филологов. [Вып.] V. Таллинн, 2005.
- Утгоф 2015 — Г. Утгоф. Три «Приглашения на казнь» // Г. Утгоф. Синтаксические исследования. Тарту, 2015.
- Цивьян 1967 — Т. В. Цивьян. Материалы к поэтике Анны Ахматовой // Труды по знаковым системам. [Вып.] III. Тарту, 1967.
- Ярхо 2006 — Б. И. Ярхо. Методология точного литературоведения // Б. И. Ярхо. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы / Издание подготовили М. В. Акимова, И. А. Пильщиков, М. И. Шапир. Под общей ред. М. И. Шапира. Москва, 2006.
- Boyd 1997 — V. Boyd. “Welcome to the Block”: *Priglasenie na kazn' / Invitation to a Beheading*, A Documentary Record // *Nabokov's Invitation to a Beheading: A Critical Companion* / Ed. by Julian W. Connolly. Evanston, 1997.
- Carpi 2014 — G. Carpi. «Деньги до зарезу нужны»: Темы денег и агрессии в «Братьях Карамазовых» (Опыт статистического анализа) // *Res Philologica: Essays in Memory of Maksim I'ich Shapir*. Сборник статей памяти М. И. Шапира / Ed. by Anastasia Belousova and Igor Pilshchikov. Ред.-составители А. С. Белоусова, И. А. Пильщиков. Amsterdam, 2014.
- Harshav 2007a — V. Harshav. The Elusive Science of Literature: Remarks on the Fields and Responsibilities of the Study of Literature // V. Harshav. *Explorations in Poetics*. Stanford, 2007.
- Harshav 2007b — V. Harshav. The Structure of Non-Narrative Fiction: The First Episode of *War and Peace* // V. Harshav. *Explorations in Poetics*. Stanford, 2007.
- Hrushovski 1976 — V. Hrushovski [Harshav]. Poetics, Criticism, Science: Remarks on the Fields and Responsibilities of the Study of Literature // *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 1976, Vol. I.
- Hrushovski 1983 — V. Hrushovski [Harshav]. Segmentation and Motivation in the Text Continuum of Literary Prose: The First Episode of *War and Peace* // *Russian Poetics: Proceedings of the International Colloquium at UCLA, September 22–26, 1975* / Ed. by Thomas Eekman, Dean S. Worth. Columbus, 1983.
- Nabokov 1959 — V. Nabokov. *Invitation to a Beheading* / Translated by Dmitri Nabokov in collaboration with the author. New York, 1959.

И. З. БЕЛОБРОВЦЕВА (Таллин)

«До свидания, камень, и да будет волна!» — всё ли так однозначно?

В 1974 г. Давид Самойлов издал сборник стихов «Волна и камень», название которого, как понятно, представляет собой цитату из «Евгения Онегина»: *Они сошлись. Волна и камень, / Стихи и проза, лед и пламень / Не столь различны меж собой*. Эта оппозиция еще более явно, чем антитеза вода / камень, вводит дихотомический ряд, открывающийся с противопоставления движения и неподвижности¹.

Именно эту бинарную оппозицию, *волна – камень*², Самойлов заявляет в ключевом стихотворении сборника «Возвращенье от Анны» (конец 1970-го или начало 1971-го³):

Возвращенье от Анны,
Возвращенье ко мне.
Отпадение от камня,
Восхождение к волне.

До свидания, память,
До свиданья, война.
До свидания, камень,
И да будет волна!

<...>

Память, память, ты — камень,
Ты под стать валуну.
Всё равно мы не канем,
Погрузившись в волну.

До свиданья, Державин
И его времена.
До свидания, камень,
И да будет волна!

Нет! Отнюдь не забвеньё,
А прозрение в даль.
И другое волненье,
И другая печаль.

И другое сверканье,
И сиянье без дна...
До свидания, камень!
И да будет волна!

[Самойлов 2006: 191]

Камню, с которым прощается поэт, принадлежат здесь такие сопутствующие смыслы как валун, память, война, почет мертвым, слава (также связанная с войной), беда, далекое прошлое (Державин). И ключевым словом, очевидно, здесь будет именно неназванное *прошлое*, от которого отталкивается автор.

¹ Более подробно о семантическом комплексе вода – камень см.: [Дзуцева 2009].

² Здесь и далее полужирный шрифт мой. – И. Б.

³ Датировка стихотворений Д. Самойлова дается по примечаниям А. С. Немзера и В. И. Тумаркина к сб.: [Самойлов 2006].

Аллюзивные ассоциации к Волне здесь: благая прохлада, всемогущество (*с волной нету слада*) и вечность (*И она — навсегда*). Волна становится началом иного отсчета времени и жизни, где всё другое (*прозрение в даль; другое волнение⁴ / И другая печаль // И другое сверканье, / И сиянье без дна*). Поиски ключевого слова приводят к *свету*.

Отказ от памяти странно выглядит у поэта, в творчестве которого этот мотив несомненно играет важную роль. В этом легко убедиться: достаточно вспомнить троекратный повтор слова *помню* в стихотворении «Выезд» и удивление силой детского воспоминания — *Все впечаталось в память ребенка* [Самойлов 2006: 161–162] — или аналогичную мысль о памяти, кумулирующей добро и не хранящей зла, в стихотворении «Весь лес листвою переполнен...» [Самойлов 2006: 147]. Память, хранящая воспоминания о прожитой жизни, у Самойлова ощущается как физическое тело, почти осязаемое. Можно изменить размеры этого тела: *Я знаю, что он умирает, / И он это чувствует сам, / И память свою умеряет, / Прислушиваясь к голосам* [Самойлов 2006: 109]; можно попытаться усилием воли заставить это тело двигаться быстрее или замедлить его движение: *Не торопи пережитого, / Утаивай его от глаз*, но самодостаточная память всё равно проявляется, и проявляется как обоюдоострое явление: *А ночью слушай — дождь лопочет / Под водосточную трубой. / И, как безумная, хохочет / И плачет память над тобой* [Самойлов 2006: 218].

Память в поэзии Самойлова вездесуща, универсальна, пронизывает и его жизнь, и окружающую его природу, воплощается в каждом природном явлении — именно такова ее суть и таково предназначение, заявленные в стихотворении под названием «Память» (1964), где к уже названным свойствам памяти (это, прежде всего, память как физическое тело невероятного объема, заключающее в себе всё живое) добавляются ее бесконечность и сила демиурга:

Я нарастаю памятью,	<...>
Как лесом зарастает пустошь.	Но в памяти такая скрыта мощь,
И птицы-память по утрам поют,	Что возвращает образы и множит...
И ветер-память по ночам гудит,	Шумит, не умолкая, память-дождь,
Деревья-память целый день лепечут.	И память-снег летит и пасть не может.

Однако отказ, отрешение от памяти объяснимы и ее особыми, мучительными, а зачастую и губительными свойствами. Память в силах способна воскресить дорогие, заветные дни и лица, но она же приносит и боль воспоминаний, как, например, в стихотворении «Прощание», написанном на смерть Анатолия Яacobсона, младшего друга Самойлова,

⁴ Самойлов не однажды точно так же будет в своих стихах играть созвучием *волна* и *волнение*.

покинувшего Советский Союз в 1973 г. Припомнив привычку Якобсона «крутить веревочку или шнурок» [Немзер, Тумаркин 2006: 701], Самойлов вначале изображает эту деталь как предвестие самоубийства —

Не зря веревочка вилась	Ведь знала, что придет ей час
В его руках, не зря плелась.	В петлю завиться.

[Самойлов 2006: 259]

— но затем, подключая регистр памяти, сплавляет воедино, не различая, память собственную и память друга, и в обоих случаях это память мучительная от сознания невозвратности былого, общего для обоих времени, но и от промелькнувшего в стихотворении нежелания его возврата — неслучайно здесь возникает *зарок*, т.е. отказ от возвращения:

А память вьет иной шнурок,	Тот, бесшабашный, —
Шнурок, который как зарок —	К опалихинским галдежам <...>
Вернуться в мир или мирок	

[Самойлов 2006: 259]

В подробных примечаниях, единственных сделанных Самойловым к своим стихам, он счел необходимым объяснить последнюю из приведенных, не понятную читателю строку: «Последние годы перед отъездом А<натолия> Я<кобсона> наша семья жила в пос<елке> Опалиха (29 км от Москвы по Рижской ж. д.). А. Я. часто бывал там, обычно вваливаясь неожиданно в любое время дня и ночи. В Опалиху ездило много народу. Застолье там было постоянным» [Немзер, Тумаркин 2006: 701]. Однако, будучи важной деталью для уяснения биографии Давида Самойлова, это разъяснение мало что добавляет к пониманию дву- или даже многослойности памяти.

То же относится и к стихотворению, озаглавленному «Северянин», но, по всем приметам, имеющее такое же отношение к поэту серебряного века, как самоейловский «Старый Тютчев» к классику века XIX-го. Хотя оба произведения названы именами других поэтов, они, прежде всего, суть автобиографические. В «Северянине» нащупываются и эксплицируются точки сближения — чужость пространства, в котором обитает поэт, обозначенная этнодеталью («отрешенность эстонских кафе»), отчаяние, которое ощущается также в ряде стихотворений этого времени (1981–1982 гг.)⁵, одиночество. Всё это на лексическом уровне оттенено и усилено призна-

⁵ Ср., например: «Тяжел уже стал. Никуда не хочу...», «Сплошные прощанья! С друзьями...», «В последний раз со старым другом...», «Камень», «И встану я. И слово канет...» и др. Особое место в этом ряду занимает стихотворение «И к чему ни прислушайся – все перепев...», где монотонность, усталость, повторяемость и вновь признаки краха – ‘перелом мотива’, ‘крушение строки’ – завершаются смертью поэта. Возможно, это поэтическое признание навеяно «Осенним криком ястреба» И. Бродского – ср. обращение к орнитологическому образу погибающей птицы, а также последние строки: *А когда не по горлу тебе высота, / Раздери клокотаньем разинутый клюв* [Самойлов 2006: 320].

ками разрушения и смерти: «аутодафе», казнями и карами, сожжением и затоплением (<...> *жгу / Корабли, что давно потонули*). Наверное, самая красноречивая деталь — это роль, отведенная в этом стихотворении памяти, — роль палача: *Память тайная тихо казнит* [Самойлов 2006: 304].

Декларативный отказ от памяти, причиняющей боль: *Довольно, память! Помолчи!* [Самойлов 2006: 181] — встречается во включенном в тот же сборник, «Волна и камень», стихотворении «Лишь изредка родится в нас...». Всё это делает понятным настойчивое желание отрешиться от памяти — неслучайно в стихотворении «Возвращенье от Анны» ‘память’ поставлена с ‘камнем’ в коррелирующие позиции трижды:

До свидания, память,	Память, память, ты — камень,
До свиданья, война.	Ты под стать валуну.
До свидания, камень <...>	

[Самойлов 2006: 191]

Память — смертным отрада.
Камень — мёртвым почёт. <...>

— а сам ‘камень’ вместе с ‘памятью’ выступает соподчиненным понятием по отношению к таким смысловым сегментам как ‘тяжесть’ и ‘старость’ (*Тяжело размыкание век. / Тяжело замерзание рек* [Самойлов 2006: 281]; *Тяжел уже стал. Никуда не хочу* [Самойлов 2006: 301] и коррелируют даже с усталостью от последних лет перед уходом из жизни (*Я уже за третьим перевалом / Горных кряжей розовая медь / Отцвела в закате небывалом <...> // Холодно. Никто тебя не встретит, / Камень в бездну канул из-под ног* [Самойлов 2006: 292]).

Второй полюс оппозиции *камень – волна* коррелирует со всеми обозначениями воды — дождик / дождь, море, океан, залив, <морской> прибой, ключ, струя, река / реки, вода, лужи, <светлая гладь>, капли <дождя>, течение, пенная кромка <океана> — и, соответственно, обозначается глаголами, связанными с любой жидкостью и ее движением, такими, как ‘кипели’, ‘переливались’, ‘плыли’, ‘текло’ и ‘утекло’ и т.п. Само движение от ‘камня’ к ‘воде’ в творчестве поэта, обозначившего жизнь как несколько, по всей видимости, три, ‘перевалов’ (понятие, связанное по смыслу скорее с ‘камнем’) и находящегося в момент издания сборника «Волна и камень» на пути от второго к третьему, вполне закономерно, если учесть, что «<и>з всех стихий именно стихию воды отличает мифическое и герметическое качество **м о л о д о с т и**» [Ханзен-Лёве 2003: 663].

Если учитывать все смысловые ореолы ‘памяти’ и ‘камня’, начиная с тех, что заданы в сборнике «Волна и камень», то в стихах Самойлова, казалось бы, предстает достаточно традиционная картина антитезы ‘живой’ воды и ‘мертвого’ камня по ряду признаков, весьма обычных для этой бинарной оппозиции.

Однако в действительности его поэзия словно бы подчиняется, во всяком случае, откликается на выводы Ю. М. Лотмана, связанные с так называемой тернарной оппозицией, начиная с утверждения — «В свете неизбежно возникающих в сознании антиномичных (бинарных) сопоставлений и противопоставлений любое смысловое пространство, в том числе и художественное, оказывается внутренне поляризованным, а подчас и строго разграниченным; подобное сосуществование неоднородных смысловых полей приводит к осознанию границы между ними как проблемы» [Кондаков 2009: 237].

Проблема же в данном случае состоит в том, что при активном, отчасти декларативном использовании укорененных в мировой культуре и отягощенных привычными, повторяющимися значениями образов камня и воды/волны, поэт неминуемо сталкивается с воспроизводством одной и той же модели культуры, одних и тех же механизмов ее создания. Это, разумеется, противоречит самой сущности поэзии как модели саморефлексии, как возможности сохраниться и в ситуации, описанной Б. Л. Пастернаком:

Поэзия, когда под краном
Пустой, как цинк ведра, трюизм,

То и тогда струя сохранна,
Тетрадь подставлена,— струись!

[Пастернак 2003: 205]

Картина мира в поэзии Давида Самойлова (мы имеем в виду интересующую нас двойчатку *камень – вода / волна*) оказывается намного сложнее заявленной в стихотворении «Возвращенье от Анны...» жесткой системы оппозиций, причем в полной мере эта усложненность былой антитетичной картины мира проявилась после смены поэтом пространства обитания: в 1976 г. его семья переехала в небольшой эстонский город Пярну, где роль преобразователя сыграл сам ландшафт — *Это бледное море, куда так влекло россиян, / Я его принимаю* [Самойлов 2006: 232].

Море, естественно, включает все признаки, свойственные волне, — ее текучесть, ее свет (*Когда-нибудь и мы расскажем, / Как мы живем иным пейзажем, / Где море озаряет нас, / Где пишет на песке, как гений, / Волна следы своих волнений* [Самойлов 2006: 238]). У моря свои <самойловские> синонимы: прежде всего, это залив (часто с заглавной буквы), настолько значимый в жизни поэта в пярнуский период, что порой он именуется даже океаном: *Пусть дыханье Залива сольется с моим. / Его ветром объаты, / Вместе с ним океанской слезой утолим / Горечь каждой утраты* [Самойлов 2006: 328]; *Ударь в меня, ударь, / Чтоб пал близ пенной кромки океана* [Самойлов 2006: 318].

Казалось бы, «возвращенье» от камня состоялось, однако прежние бинарные оппозиции переводятся теперь в тернарные структуры соз-

мой путь к смерти-исчезновению: *Мы не останемся нигде / И канем в глубь веков, / Как отражение на воде / Небес и облаков* [Самойлов 2006: 340].

Полюса продолжают сближаться: не только облик воды, но и связанные с нею звуки на протяжении пярнуского периода творчества меняются и обретают свойства камня. Там, где прежде был *моря равномерный гул* [Самойлов 2006: 249], там, где когда-то постоянным спутником жизни был гул моря — *шумит, шумит, шумит, шумит морской прибой* [Самойлов 2006: 256], теперь оно смолкает, уподобляясь немому камню: *Главное, что в пятистах шагах / Молча страсти сдерживает море* [Самойлов 2006: 371].

Одним из наиболее частотных маркеров становится использование входившего ранее в семантический комплекс ‘камень’ определения *тяжелый* в отношении к самому себе: *Тяжел уже стал. Никуда не хочу* [Самойлов 2006: 301]; *Тяжело размыкание век. / Тяжело замерзание рек* [Самойлов 2006: 281]. Тот же смысловой пласт представляет сравнение себя с вмерзшим в лед кораблем: *Может, и времени нужен затон. / Где корабли примерзают к причалу* [Самойлов 2006: 302]. Волна, море, вода теперь начинают связываться с темой прошлого, ушедшего: *Но сияет вдалеке / Свежий след того июня, / Как в предутренней реке / Острый ответ новолуния* [Самойлов 2006: 302] — вопреки закреплённой в сборнике «Волна и камень» едва ли не синонимической связи ‘памяти’ с камнем.

В то же время меняется и семантический ореол воды: от сияющей, легкой, инспирирующей слово, строку, чувство, она становится все более тяжелой, темной и опасной: *Все всхлипыванья луж и шарканье дождя* («Старый Тютчев»); *Ударь в меня, ударь, / Чтоб пал близ пенной кромки океана* («Гроза»); *А осень гибелью опасна. / И прямо в горло бьет прибой* («Беатриче»).

Один из наиболее ярких примеров диффузного взаимопроникновения ‘камня’ и ‘волны’ легко продемонстрировать на полной смене их характеристик в стихотворении «Весомая осень» (1986). Прежде у Самойлова осень эксплицировалась как пушкинское время года, легкое, с дыханием полной грудью, оперённое (*То осень птицы легче / Опустится на плечи; Уже дозрела осень / До синего налива. / Дым, облако и птица / Летят неторопливо* («Давай поедem в город...»)); в осени возникал на мгновение и сам Пушкин с воздушными снами, счастьем, свободой («Болдинская осень»). Теперь осень меняет свою природу, становясь тяжеловесной и гнетущей, в рамках нашей темы — каменной. Она является словно в поустороннем варианте действительности, где все признаки предметов и явлений не просто отличаются от прежних, но вывернуты наизнанку:

Облаков паросский камень
Придавил собою даль.
А внизу, под облаками,
Моря медленная сталь.

Желобов железный хор.
Капли падают свинцово,
Словно литеры в набор.
Осень, как металл, весома

<...>

И после дождя ночного

И, как камень, тяжела.

<...>

[Самойлов 2006: 399–400]

Самойлов вначале избегает знакового слова *тяжелый* (хотя в «машинописном содержании» сборника «Горсть» стихотворение фигурирует под названием «*Тяжкая осень*» [Немзер, Тумаркин 2006: 723]). Взамен он использует двусмысленное определение «весомая», что может, как понятно, означать не только вес, но и значимость. Но далее одна за другой строки складываются в оксюморонные конструкции, полностью меняющие смысловую пласт «волна», вплоть до неразличения с «камнем»:

— камень облаков (стоит отметить, что этот камень придавливает даль, которая, как мы помним, ранее была принадлежностью семантического комплекса «волна»)

— медленная сталь моря (еще в первые годы пярнуского отшельничества Самойлова море было шумным, живым, гулким)

— свинцовые капли в железных желобах — воспринимаются как скованная (т. е. вновь ассоциирующаяся с тяжестью, металлом) волна

— наконец, сама осень, тяжелая, причем тяжесть ее передается именно через камень.

В «Весомой осени» можно вычитать иную, не бинарную оппозицию «волны» и «камня», но тернарную, третьим членом которой становится неподвижный, всё подчиняющий себе «металл». В некоторых метафорах он назван и обозначен как преобразователь онтологических качеств изображаемых предметов и явлений: это *медленная* (читай: неподвижная. — И. Б.) *сталь* моря; кроны дубов, что *тяжелее рыжей меди; железный хор* желобов; *свинцово* падающие капли; наконец, сама осень, *весомая, как металл*⁶. Введение металла в контраст волны / воды и камня не дает альтернативы и не служит средством диверсификации, как это обыкновенно предстает в случае тернарных оппозиций: «<...> тернарная система оппозиций — это логика компромисса. <...> В бинарной системе действует операция исключения, в тернарной — включения» [Золян 1999]. У Самойлова, однако, металл выступает не как элемент антитезы, но как средство усиления одного из предельных полюсов, подчеркивает победу неподвижности, скованности, остановки. Неслучайно и легкость, присущая прежде движению, жизни, свету, в финале стихотворения разрешается отблесками пожара и уничтожением времени: *Только времени солома / Так легко горит дотла* [Самойлов 2006: 400].

⁶ Ср. уже процитированное более раннее: *То осень птицы легче / Опустится на плечи* («То осень птицы легче...»; 1970) [Самойлов 2006: 182].

Итак, в представленных многочисленных модификациях и трансформациях концептов *волна* и *камень* в стихотворениях Самойлова, на мой взгляд, находит подтверждение вывод Ю. М. Лотмана о том, что «функционально наиболее эффективной является система, троичность которой достигается одновременным слиянием бинарной и унифицированной структур» [Лотман 1991: 11], где выдвигается проблема замены бинарных оппозиций тернарными. Традиционно двухполюсный мир *волна* – *камень*, пройдя через ряд «трансмутаций», в том числе через превращение друг в друга посредством обмена основными их признаками, преодолевается в поэзии Самойлова через альтернативную картину мира, где эти предельные полюса сливаются в единой структуре, а человек, в данном случае сам поэт, становится одним из ее составляющих.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Дзуцева 2009 — Н. В. Дзуцева. «Запас римского счастья...»: Вода и камень в «Римских сонетах» Вяч. Иванова. Текст доклада IX Международной Ивановской конференции «Поэт – мыслитель – ученый». К 140-летию со дня рождения Вячеслава Иванова (Москва, 18-23 декабря 2006 г.) // *Europa Orientalis. Studi e Ricerche sui Paesi e le Culture dell' Est Europeo*. XXVIII, 2009, № 28.
- Золян 1999 — С. Золян. Между взрывом и застоём (постсоветская история как культурно-семиотическая проблема) // *Логос*, 1999, № 9 — http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_09/1999_9_06.htm.
- Кондаков 2009 — И. В. Кондаков. Ю. М. Лотман как культуролог (в эпицентре «большой структуры») // Юрий Михайлович Лотман / Под. ред. В. К. Кантора. Москва, 2009.
- Лотман 1991 — Ю. Лотман. В точке поворота // *Литературная газета*, 1991, 12 июня, № 23.
- Немзер, Тумаркин 2006 — А. С. Немзер, В. И. Тумаркин. Примечания // Д. Самойлов. Стихотворения. Москва, 2006.
- Пастернак 2003 — Б. Пастернак. Поэзия // Б. Пастернак. Полн. собр. соч. с приложениями: В II т. Москва, 2003. Т. I.
- Самойлов 2006 — Д. Самойлов. Стихотворения. Москва, 2006.
- Ханзен-Лёве 2003 — А. Ханзен-Лёве. Мифопоэтический символизм начала века: Космическая символика // А. Ханзен-Лёве. Русский символизм: Система поэтических мотивов. СПб., 2003. [Т. 2].

Е. М. Коницкая (Вильнюс)

Камень в литовской поэзии XX века

*Noriu būt ir esu / akmuo — mestas į gyvą taikinį, / akmens — aštri briauna, /
akmeniui — ištikima, / akmenį — pasirinkdama, /
akmenimi — tikėdama, / akmenyje — suradau save.*

‘Хочу быть и есмь / камень — брошенный в живую цель, / камня — острая грань, /
камню — всегда верна, / камень — выбирая, /
камнем — клянясь, / в камне — обрела себя’

[Liūnė Sutema]

Камень в литовской поэзии занимает особое место. К теме *камня* обращались многие литовские поэты, ассоциируя с ним малую родину, дом, привычное окружение, вместе с тем говоря о камне как о знаке смерти (могильный камень), подчеркивая связь камня с наследием прошлого (память предков) и т. д. Неслучайно, говоря об отдельных литовских поэтах XX века, критики и литературоведы подчеркивают роль образа камня в их поэзии. Этому образу в творчестве Я. Дягутите посвящена статья Дж. Маскулюнене [Maskuliūnienė 2008], где отмечается верность поэтессы насыщенному семантическими связями (часто несущими негативную окраску) слову *akmuo* ‘камень’. Томас Венцлова статью о литовском поэте А. Нике-Нилюнасе назвал *Akmens kalba*, что можно перевести как ‘Речь/Язык камня’ [Venclova 2000].

О сложных фонетико-семантических связях *камня* в литовской поэзии идет речь в исследовании С. Валянтаса «Trimatis akmuo (*akmuo*–*aš-atmintis*) lietuvių poezijoje», где на материале творчества четырех современных поэтов — Владаса Бразюнаса (1952–), Айдаса Марченаса (1960–), Сигитаса Парульскиса (1965–) и Сигитаса Гяды (1943–2008) рассматриваются семантико-фонетические схождения поля *akmuo* ‘камень’ с формами местоимения *ąš* ‘я’ (род. п. *manęs*, дат. п. *mán*, вин. п. *manė* и т. д.), а также лексемами *ašmuo* ‘острие, лезвие’ и *atmintis* ‘память’. В статье С. Валянтаса, интерпретирующей тексты о камне как области поэтической лингвистики *sui generis*, рассматриваются контексты лексемы *akmuo* в связи с телом человека, обсуждается проблема подвижности vs. неподвижности, отмечается близость *камня* и *воды* в отношении изменения субстанциональных качеств: текущая вода превращается в лед, камень перемещается, катится, двигается; оценивается способность камней путешествовать подобно птицам, льдинам, людям, и таким образом выясня-

ется, что в творчестве современных литовских поэтов *камень* обладает целым рядом признаков, сближающих его с миром *живого*.

Выполняемые в рамках проекта «*Живой камень: от минералогии к мифопоэтике*» (Институт мировой культуры МГУ) задачи, кратко изложенные, в частности, в статье Т. В. Цивьян «Об энантиосемии камня: неподвижность *versus* движение» [Цивьян 2015: 100–101], позволяют обратиться к проблеме *камня* в литовской поэзии в более широком историческом контексте в новом ключе, с опорой на опыт изучения данного объекта в различных семиотических системах. Особенно интересным в этом отношении является исследование Н. В. Злыдневой «Текст *камня* в поэзии русских символистов (анализ на основе НКРЯ)» [Злыднева 2015], в котором основное внимание уделяется анализу семантико-синтаксических связей существительного *камень* с глаголами и прилагательными в творчестве поэтов Серебряного века с целью создания суммарного описания концепта и выявления инвариантной основы «текста» камня вне идиостилей авторов. Исследование показало маркированность камня в поэзии символистов в отношении к оппозиции «живой / мертвый»: реализацию активного поведения, которое проявляется в способности порождать *огонь/свет*, а также способности *падать* и *бить/дробить*, такое агентивное свойство камня, как связь с акустическим и визуальным началами, а также особую роль камня как носителя начала языка и речи. По мнению автора исследования, мотив *живого камня* порождает антропоморфные метафоры. Отмеченные особенности «текста» камня в поэзии символистов вызывают закономерное желание обратиться к другим национальным традициям.

В данной статье анализируются тексты литовских поэтов XX века с точки зрения синтагматических связей лексемы *akmuõ* ‘камень’ для выявления ее участия в оппозиции *живой / неживой*, с преимущественным вниманием к манифестации качеств *живого*. Для достижения цели была предпринята попытка установить наиболее частотные глагольные и атрибутивные сочетания с лексемами, содержащими основу *akmen-*, а также лексико-семантические области сочетаемости лексем с указанным корнем, характеризующие *камень* в литовской поэзии данного периода. Материалом исследования являются поэтические тексты известных литовских поэтов нескольких поколений.

Литовская поэзия в первой половине XX века, по мнению историков литературы, переживала бурные процессы модернизации и индивидуализации, отхода от традиционных форм, декларативности, в ней стали заметны рефлексия, духовные поиски, открытие новых содержательных аспектов и формальных приемов, в которых природе, пейзажу отводится заметное место [Rakutienė 2013: 130–137]. Ярчайший представитель поэ-

зии этого периода, **Винцас Миколайтис-Путинас** (Vincas Mykolaitis Putinas, 1893–1967) стал зачинателем новой поэтической школы. Его творческое наследие, созданное после отхода от традиционной поэзии, послужило отправной точкой исследования. В тридцатые годы XX в. литовская поэзия обращается к субъективизму, стремясь при этом к обогащению выразительных поэтических средств. Глубокое проникновение в жизнь лирического героя, многослойность насыщенных полутонами переживаний, рефлексия ярко проявляются в творчестве неоромантиков, в поэзии которых лирические мотивы сочетаются с мотивами слияния с природой, драматизмом внутренних сомнений и противоречий, поисками этических идеалов. В этот период появляются первые сборники элегической поэзии **Йонаса Айстиса** (Jonas Aistis-Aleksandravičius, 1904–1973), в 1946 г. эмигрировавшего в США и продолжившего там создавать свои поэтические тексты, в которых гармонично сочетаются тончайшие нюансы внутренней жизни поэта с лейтмотивами родной литовской природы. В этот же период сложились основные особенности творческой манеры поэтессы **Саломеи Нерис** (Salomėja Nėris, 1904–1945), до сих пор любимой литовцами, считающими своим долгом посетить ее дом-музей в Каунасе. В 1920-е годы начали выходить первые сборники стихов **Бернардаса Бразджениса** (Bernardas Brazdžionis, 1907–2002), патриарха литовской поэзии, творческая амплитуда которого колеблется от романтической мечтательности до реализма, от лирической тонкости до гротеска, неизменно опираясь при этом на национальные традиции.

Накануне второй мировой войны сформировалось новое поколение поэтов — детей первой независимости Литвы (1918 г.). **Генрикас Нагис** (Henrikas Nagys, 1920–1996) первые стихи опубликовал в 1937 г., а первый сборник стихов вышел уже за границей в 1946 г. Его поэзия насыщена экзистенциальными и эстетическими контрастами, выраженными простым и ясным языком, в котором символическим лейтмотивом звучат темы дерева, птицы, реки, ветра и других природных объектов. **Альфонсас Ника-Нилюнас** (Alfonsas Nyka Niliūnas, 1919–2015), один из самых значительных литовских поэтов XX в, также опубликовал свои первые произведения в конце 1930-х гг. и также в 1944 г. эмигрировал из Литвы. **Юозас Кекштас** (Juozas Kėkštas, 1915–1981), **Казис Брадунас** (Kazys Bradūnas 1917–2009), **Витаутас Мачернис** (Vytautas Mačernis, 1921–1944), Г. Нагис и А. Ника-Нилюнас выпустили в 1951 г. антологию литовской поэзии с характерным названием *Žemė* ('Земля'). В эмиграции, куда после второй мировой войны переместился центр литовской поэзии, в 1950 г. начал публиковать свои произведения **Альгимантас Мацкус** (Algimantas Mackus, 1932–1964), один из самых значительных поэтов так на-

зываемого «неорнаментального» направления литовской поэзии. К тому же поколению поэтов «без земли» относится и **Генрикас Радаускас** (Henrikas Radauskas, 1910–1970), в разноликой поэзии которого глубина эмоциональных и эстетических переживаний раскрывается через образы природы, привычной обстановки, быта. В эмиграции же начала публиковать свои стихи, в которых историческая память воссоздается в переплетении судеб родной земли и личной судьбы, **Лионе Сутема** (Liunė Suteima, настоящее имя Zinaida Nagytė-Katiliškienė, 1927–2013). Позже в основном в эмиграции были написаны стихи поэтом **Томасом Венцловой** (Thomas Venclova, 1937–), чье поэтическое творчество отличается строгостью и обращением к широким горизонтам мировой культуры.

В 1950–1970-е гг. в Советской Литве сложился круг заметных поэтов, к которому относится классик литовской поэзии, продолжившая лирическую традицию С. Нерис **Янина Дягутите** (Janina Degutyte, 1928–1990), творчество которой, по словам литературного критика и поэта П. Висвидаса, «дышит природой» [Visvydas 1971]; **Антанас Каланавичюс** (Antanas Kalanavičius, 1945–1992), у которого поэтический образ часто создается из образов первичных природных стихий — воды, огня, камня; **Альгимантас Балтакис** (Algimantas Baltakis, 1930–), стихам которого свойствен лиризм, поэтизация деревни, рефлексия о судьбах родины (примечательно, что некоторые его стихи стали песнями); **Марцелиус Мартинайтис** (Marcelijus Martinaitis, 1936–2013), основные мотивы поэзии которого — столкновение старого, архаического деревенского мировоззрения с современной жизнью; **Сигитас Гяда** (Sigitas Geda, 1943–2008), погруженный в поиски первоисточков, склонный экспериментировать со словами, отыскивая созвучия, сталкивая несопоставимое и обнаруживая новые смыслы; и, несомненно, один из самых значительных литовских поэтов XX века **Юстинас Марцинкявичюс** (Justinas Marcinkevičius, 1930–2011), своеобразный продолжатель неоромантического направления, вернувший в литовскую литературу гуманистические идеалы, еще в советский период получивший почетное звание «народного поэта»: его творчество глубоко проникнуто литовским национальным самосознанием и утверждением высоких эстетических принципов. Основные темы — Литва, ее история и современность, природа и культура, человек в его связи с родиной — в его поэзии нередко развиваются путем использования насыщенного метафорами и аллюзиями, опирающимися на песенный и мифологический литовский фольклор и на привычное для деревенского жителя Литвы окружение — поля, луга, леса, озера, реки. В 1970-е гг. появилось следующее поколение поэтов, активно творящих в настоящее время, одним из представителей которого является **Владас Бразюнас** (Vladas Braziūnas, 1952–).

В статье анализируются поэтические тексты названных выше поэтов как из сборников стихов, так и из интернет-ресурсов, находящихся в свободном доступе. Это, в частности, *Metmenys* — журнал, издававшийся в США (Чикаго) с 1959 г. и доступный в «Виртуальной системе электронного наследия» („Virtuali elektroninio paveldo sistema“, <http://www.epaveldas.lt>); а также антологии «Классическая литовская литература. Антология» („Klasikinė lietuvių literatūra. Antologija“, <http://antologija.lt/text/jonas-aistis-roezija>) и «Антология текстов современной литературы» („Šiuolaikinės literatūros tekstų antologija“, <http://www.tekstai.lt/tekstai>). Было получено свыше 300 поэтических микроконтекстов с лексемами, содержащими основу *akmen-*, среди которых выявлены: 1) существительные: *akmuõ* ‘камень’ и его производные: *akmenėlis* ‘камешек’, *akmenynas* ‘каменистая местность’, а также сложные слова, в которых одним из компонентов является основа *akmen-*: *kalkakmenis* ‘известняк’, *brangakmenis* ‘драгоценный камень’, *akmenskaldys* ‘каменотес’, *akmėnvieta* ‘каменистая местность’; 2) прилагательные: *akmeninis* ‘каменный’, *akmeningas* ‘каменистый’, *akmenėtas* ‘каменный; каменный’; 3) глаголы: *akmenėti* ‘каменеть’, *suakmenėti* ‘окаменеть’. Как видно, зафиксированное количество лексем с основой *akmen-* невелико, хотя в словаре литовского языка [LKŽ] приводится около 70 лексем с этим корнем, в основном сложных существительных с первой основой *akmen-*. Среди обнаруженных в поэтическом материале лексем наиболее частотными являются существительное *akmuõ* ‘камень’ и его уменьшительно-ласкательный вариант *akmenėlis*.

Обращает на себя внимание то, что у многих поэтов в названии стихотворений содержатся лексемы рассматриваемой группы, напр., у Я. Дягунте: *Monologas akmeniui* (‘Монолог камню’), *Akmenėlio prašymas* (‘Просьба камешка’); у Ю. Марцинкявичюса: *Akmens ir žolės vienybė* (‘Единство камня и травы’), у М. Катилишкиса: *Akmenys* (‘Камни’), у Л. Сутемы *Akmuo* (‘Камень’), у Б. Бразджениса: *Akmens rauda* (‘Плач камня’), у Айтиса: *Akmenėjimas* (‘Окаменение’) и т. д., что, на наш взгляд, свидетельствует о важности этого природного элемента в литовской поэзии.

Лексемы с основой *akmen-* у разных поэтов представлены неравномерно, ср. распределение: Миколайтис-Путинас — 14, Браздженис — 13, Айтис — 16, Каланавичюс — 21, Мацкус — 12, Балтакис — 8, Нерис — 11, Марцинкявичюс — 22, Радаускас — 23, Нагис — 39, Ника-Нилюнас — 57, Венцлова — 38 и т. д.

Анализ синтагматических связей существительного *akmuõ* ‘камень’ (*akmenėlis* ‘камешек’) показал их разнообразие, способность выступать в позиции субъекта, объекта, несогласованного определения, в различных обстоятельственных конструкциях. Наибольший интерес с точки зрения оппози-

ции «живой / мертвый» представляют глагольные конструкции с существительным *akmuõ*, а также его синтагматические связи с прилагательными.

I. В литовской поэзии в конструкциях с существительным *akmuõ* (*akmenėlis*) чаще всего выступают глаголы следующих семантических групп: 1) движения; 2) отсутствия движения (покой); 3) разрушения; 4) других активных физических действий; 5) вегетации; 6) изменения температуры; 7) оптического (воз)действия; 8) акустического (воз)действия; 9) речепроизводства.

1) Глаголы движения в сочетании с существительным *akmuõ* обозначают его активное перемещение, осуществляемое в разных плоскостях:

— вертикально: *Akmenėlis krito žemyn* ‘камешек упал вниз’ [Balt]; *Akmenėlis kilo į viršų* ‘камешек поднялся вверх’ [Balt];

— горизонтально: *Ežeras skaidrus. Dugne jo Akmenėliai rieda* ‘Озеро прозрачное. По его озеру катаются камешки’ [SN];

— по неопределенной траектории: [*Akmenėlis*] *Šauniai pranėrė pro beržo šakas* ‘[Камешек] Ловко пронырнул сквозь ветви березы’ [Balt].

Траектория движения может задаваться обстоятельственными конструкциями, обычно предполагающими вертикаль: *Akmenys be atvangos / riedą nuo kalno žemyn* ‘Камни непрерывно катятся с горы вниз’ [Nyk-N]; *Čia piliakalniu slenka žemyn / Akmenėlis sunkus pamažu* ‘Здесь по кургану медленно ползет вниз тяжелый камешек’ [Brad]; ср., однако: *šokančio plokščio akmens, kurį priemiesčio valkata metė* ‘прыгающего плоского камня, который бросил бродяга из предместья’ [Nyk-N]. Обращает на себя внимание использование в конструкциях с *akmuõ* форм глаголов со значением активного действия, направленного на объект, напр., *akmenys žemę kilnoja* ‘камни поднимают землю’ [VBraz], а также целенаправленного перемещения, напр.: *Akmenėli, akmenėli, / Pasislink bent truputėlį* ‘Камешек, камешек, подвинься хоть немного’ [SG]. В последних примерах активность камня поддерживается метафоричностью.

С возможностью перемещения связана и способность прекращения движения камня: *Vienas akmuo, viena saulė, vienas arklys, / jie sustojo prie geležinkelio* ‘Один камень, одно солнце, один конь, / они остановились возле железной дороги’ [SG]; *Riedėt pavargęs nuo aukščiausio kalno, / sustojo pailsėt po samanom tiktai* ‘Уставший катиться с высокой горы, / остановился отдохнуть только под мхом’ [Mack]. Контексты демонстрируют активность камня, поддерживаемую метафорическим уподоблением его живому существу, способному испытывать чувство усталости, нуждающемуся в восстановлении жизненных сил.

В литовской поэзии частотны также конструкции с глаголами группы перемещения, в которых *akmuõ* ‘камень’ находится в пассивной позиции: *svečiai <...> tuos akmenis atgal į jūrą rito* ‘гости <...> эти камни на-

зад в море катили’ [Marc]; *ir vandens akmenis ridena* ‘и вода катит камни’ [VBraz]. В таких примерах камень выступает в качестве объекта, способного, однако, перейти в состояние субъекта (что подтверждают вышеприведенные примеры из этой группы).

2) Камень способен не только перемещаться/быть перемещаемым, но и находиться в состоянии покоя: *Akmuo ant dugno dumblo tūno* ‘Камень лежит, погрязнув в ил на дне’ [Balt]; *Урач akmeniui, sekmaq dieną gulint žvyrupe* ‘Особенно для камня, лежащего в выходной в гравии’ [SG]; *Praiviai gulintį [akmenį] negailestingai spardo* ‘Прохожие лежащий [камень] безжалостно пинают’ [Mack]. Семантическим продолжением глаголов этой группы является глагол *miegoti* ‘спать’, имеющий ограниченную сочетаемость, поскольку он предполагает одушевленность субъекта состояния: *Miega žuvys, spindinčios gelmėj, ir aukso akmenai* ‘Спят рыбы, сияющие в глубине, и золотые камни’ [Nyk-N]; *Akmenėli pilkūnėli, / Ar miegi, ar miegi?* ‘Камешек серенький, ты спишь, ты спишь?’ [Degut].

Состояние покоя (спящего) камня легко трансформируется в активное состояние бодрствования — физиологическое состояние, присущее живым существам: *Nubudo upėje akmuo* ‘Проснулся в реке камень’ [Nyk-N]; *Ir atsiklaupė pažadintas akmuo* ‘И преклонил колени разбуженный камень’ [Brad]. Возможно также использование глагола с отрицанием, ср. поэтический образ невысказанных слов, построенный на сравнении с лежащими на дне камнями, которые погружены в сон: *Nepasakyti žodžiai lyg akmenys sietuvų gelmėje / Nei žuvų šešėliai žali, / nei jauna liauna lelija / nepabudina jų iš miego* ‘Невысказанные слова как камни на дне омуты. Ни зеленые тени рыб, ни молодая гибкая лилия не разбудят их от сна’ [Nag].

3) Камень в литовской поэзии часто сочетается с глаголами, имеющими семантику разрушения и саморазрушения. Он способен быть субъектом разрушения и его объектом, орудием, может бить и биться, раздробить и раздробиться, напр.: *lyg akmens daužėsi į uolą* ‘как камни бьются о скалу’ [Braz]; *tegul skyla akmuo* ‘пусть треснет камень’ [Nag]; *kuršio akmuo, sutrupinęs vikingo skydą* ‘камень курша, раздробивший щит викинга’ [Marc]; *kalbėk kalbėk tylos kantrusis žiede / kieno tie akmenys tave sužeidė* ‘говори, говори, терпеливое кольцо тишины, чьи камни тебя ранили’ [Marc]. Как видим, к этой группе можно отнести глаголы, обозначающие причинение боли; камень является орудием, приносящим боль и страдание: *man rodos, kad ir mano širdį akmenys labiau vis spaudžia* ‘мне кажется, что и мое сердце камни все сильнее сдавливают’ [Nyk-N]; *miestų akmenys suveržia mus* ‘камни города скручивают нас’ [Vencl].

Камень часто выступает в качестве объекта, подвергающегося разрушению: *Daužė to vieškelio akmenis* ‘Разбивал камни этой дороги’ [Muk-P];

Gaili gaida <...> *trupina Alpių akmenį* ‘Жалобный напев <...> разрушает камень Альп’ [Nag]. Вместе с тем камень — это материал для созидания, причем не только предметов, но и природных объектов — деревьев: *Šimtmetės eglės, iš juodo akmens iškaltos* ‘Столетние ели, высеченные из черного камня’ [Degut].

4) Глаголы физического действия, сочетающиеся с *akmuo*, относятся к разным семантическим группам. Они могут выступать в качестве антонимов, напр., *atкрываться* и *закрывать(ся)*, причем первый глагол связывается с жизнью, тогда как второй обычно выступает в контекстах, предполагающих боль, страдание, в конечном итоге — смерть (связь с могильным камнем): *Kai žvelgiu į tave, manyje atsidaro akmuo / ir pasirodo žolelė — gležna, bet gyvybės pilna* ‘Когда я смотрю на тебя, во мне открывается камень / и появляется травка — нежная, но полная жизни’ [Marc]; *Mano langą akmenys juodi uždengę* ‘Мое окно закрыли черные камни’ [Nyk-N]; *miestų akmens dengia pragarą* ‘камни городов закрывают ад’ [Venc]; *galima būtų užversti akmenimis* ‘можно было бы закрыть камнями’ [Marc] и др. Таким образом, камень осознается в этих контекстах как граница жизни и смерти, радости и страдания, и при этом камень выступает здесь, как и в рассмотренных выше случаях, и в активной, и в пассивной функции.

5) Камень в литовской поэзии способен к вегетации — росту, цветению, плодоношению. Это подтверждают частотные конструкции с глаголом *žydėti* ‘цвести’: *Nusekusioj upės vagoj / žydi akmenys žmogaus akių spalva* ‘В пересохшем русле реки / цветут камни цвета глаз человека’ [LS]; *Kai pražydo pakelės akmuo* ‘Когда расцвел камень на обочине’ [SG]; *kur akmenėliai žydi* ‘где камешки цветут’ [Mack]; *tas amžinas akmuo, jis amžiais ir žydės* ‘этот вечный камень, он вечно будет цвести’ [Kalan]; *Žiogas ir žydintis senas akmuo* ‘Кузнечик и цветущий старый камень’ [SG]. Цветение камня в этих контекстах связано с тем, что камни в Литве, находящиеся часто в болотах, на краю озера, подвергающиеся воздействию влаги, покрываются мхом, лишайником, что и вызывает представление об их цветении.

В редких примерах в конструкциях с существительным *akmuo* обнаруживаются другие глаголы с «ботанической» семантикой: *O jo širdy, kaip ir manoj, gatvelių akmenys įaugę* ‘А в его сердце, как и в мое, вросли камни улочек’ [Nyk-N] (где камень символизирует память и связь с родиной). Камни могут также становиться плодами, что передают конструкции с глаголами созревания: *akmenimis prinokus žemė* ‘земля, принесящая урожай камней’ [Marc]; *Kai sodai akmenis brandina* ‘Когда в садах вызревают камни’ [Venc].

6) Одна из важных динамических особенностей *камня* в литовской поэзии — его способность к изменению температуры. Он может замерзнуть: *Tyli žemė, ir akmenys šąla* ‘Молчит земля, и камни замерзают’ [SN]. Он мо-

жет быть согрет теплом ладони: *Pasilenkęs sugraibė akmenėlj, sušildė jį saujoj* ‘Наклонившись, схватил камешек, согрел его в горсти’ [Marc], хотя чаще он согревается под воздействием солнца: *Mane kalnelį saulė tuoj apšvies / Ir šildys akmenį* ‘Меня на пригорке сразу же осветит солнце / И будет согревать камень’ [Brad]; *Glostau per dieną įšilusį kranto akmenį — tarsi ėriuką nebaikšty.* ‘Глажу согревшийся за день камень на берегу — словно неробкого ягненка’ [Marc]. Неожиданное сравнение теплого камня с ягненком переключается с отмеченной у Ю. Мартинайтиса связью существительного *akmuo* с глаголом *ganėti* ‘пасти’ в метафорическом образе: *Šičia akmenis pievoj ganiau* ‘Здесь камни на лугу я пас’ [Mart]. Таким образом, способность камня к изменению температуры приближает его к области живого, что и демонстрирует последний пример.

С динамическим качеством — способностью к изменению температуры — связано и отмеченное у М. Катилишкиса качество воздействовать на изменение температуры других природных объектов, подтверждающее активность камня: *Akmuo džiovina vidurnakčio rasą* ‘Камень сушит полуночную росу’ [Katil].

С другой стороны, нельзя не отметить сочетаний, в которых изменяющий температуру камень является жертвенником: *O po delnu, jaučia, ima kaisti / Aukuro sukruvintas akmuo* ‘А под ладонью, чувствует, начинает раскаляться / Окровавленный камень жертвенника’ [Brad]; *Aukuro akmuo atvėso* ‘Камень жертвенника остыл’ [Мук-Р]. Здесь ярко проявляется сакральная роль камня, выступающего в роли индикатора судьбоносных решений, определяющего важнейшие моменты жизни человека.

7) Камень в литовской поэзии отличается также способностью к созданию оптического эффекта, связанного прежде всего со свечением: *Pilko akmens, kuris protarpiais žaižaruoja* ‘Серого камня, который местами искрится’ [SG]; *Šviečia akmenys vėtrų keliais* ‘Светят камни на дорогах бурь’ [Degut]. Оптический эффект камня носит амбивалентный характер, не всегда наполнен положительным содержанием и может связываться с темой смерти: *Saulėje akmens kaip kaulai boluoja / Džiūstančių upių dugnuose* ‘На солнце камни белеют, как кости, на дне высыхающих рек’ [Brad]¹.

8) Особенным разнообразием в литовской поэзии XX в. отличается группа глаголов, передающих способность камня к акустическим действиям, а именно, к производству звуков различной интенсивности (криков,

¹ В литовской поэзии крайне редко встречается характерная для русской поэзии Серебряного века и отмечаемая Н. В. Злыдневой связь камня с глаголами горения. Нами обнаружен один пример, где камни косвенно связаны с таким глаголом: *Šitie akmenys persunkti spalvų — / Jos neblunka, / Jos ryškėja, dega / Vėliavom likiminių kovų — / Tai brolių kraujas* ‘Эти камни перенасыщены цветами — / Они не выгорают, / Они становятся ярче, горят / Знаменами роковых сражений — / Это кровь братьев’ [Brad].

стона, рыданий, пения, шепота), зачастую в виде реакции на внешние воздействия, напр.: *Tokia tylą, kad pienės pūkas girdi, / kaip šnabžda akmenėlis pakrūmų* ‘Такая тишина, что пух одуванчика слышит, / как шепчет камешек под кустом’ [Degut]; *Girdžiu, kaip šaukia akmuo — / turbūt užkliūdytas prie vartų* ‘Слышу, как кричит камень / наверное, задетый у ворот’ [Marc]; *akmenys tau, rodos, aimanuotų* ‘камни тебе, кажется, сетовали бы’ [Aist]; *Kantrus akmuo vaitoja* ‘Терпеливый камень стонет’ [Мук-Р]; *dainuoja akmenys srovėje* ‘поют камни в потоке’ [Nag]; *Nei šaukt akmeniui, nei gegute kukuoti* ‘Ни кричать камнем, ни кукушкой куковать’ [Mart]; *volunge šauk qžuole / akmeniui kelio gale* ‘иволгой кричи, дуб / камнем в конце пути’ [Marc]. Как показывают примеры, камень вступает в ассоциативную связь с птицами (ср. отмеченную в указанной статье С. Валянтаса связь камня и птицы [Valentas 2011: 181–182], что подтверждается и примерами с глаголами птичьего пения: *Duok dangi, — prašau, — pilkam akmenėliui čiulbėti* ‘Дай небо, — прошу, — серому камешку чирикать’ [Marc].

Возможность издавать звуки живым существом связывается с возможностью их восприятия, что очевидно, служит основанием для появления редкой метафоры чуткого, неглухого камня, ярко демонстрирующего свойство *живого*: *Akmenėlių auselės nekurčios / raudai našlėlės senos* ‘Ушки камешков не глухи / к рыданиям старенькой вдовы’ [Mask].

9) Способность издавать звуки сочетается с осмысленным формированием речевой деятельности: *Giesmėje apsaugoti / Akmenėliai kalbėjo* ‘В песне сохраненные / Камни говорили’ [SG]. Камень в литовской поэзии XX века может уподобляться человеку: *akmuo kieme, / Krisdamas į šulinį, / Kalba taip, kaip mes* ‘камень во дворе, / Падая в колодец, / Говорит так, как мы’ [Нук-Н]. Вместе с тем речь камня — иная, связанная с невозможностью говорения: *Kalba akmuo ir medis nebylys* ‘Говорит камень и немое дерево’ [HR]. Д. Маскулюнене, анализируя семантику камня в творчестве Я. Дягутите, отмечает, что голос камня можно услышать, прочитав надписи на нем [Maskuliūnienė 2008: 168]. Камень является в этом случае объектом: *Akmenėlius skaito Širvinta nurimus* ‘Камешки читает Ширвинта (река), успокоившись’ [SN]. В редких случаях камень оказывается способным быть также субъектом, диктующим текст автору, творцу: *O akmuo / Paduoda vyrui stilių ir lentelę / Ir ima neskubėdamas diktuoti.* ‘А камень / Подает мужчине стило и дощечку / И начинает неторопливо диктовать’ [HR]. Представление о процессе чтения, диктанта связано с идеей вырезания на камне изображений, в том числе букв и таинственных письмен, и, следовательно, с культурой. Камень становится живым, актуализируемым объектом культуры, носителем памяти, и тем самым связывается с таким видом ментальной деятельности, как спо-

способность помнить или забывать: *Ten miestų akmenys <...> nebeatmena tavęs* ‘Там камни городов <...> уже не помнят тебя’ [Venc].

II. Прилагательные в синтагматических связях с существительным *akmuo* чаще всего относятся к следующим лексико-семантическим группам: 1) прилагательные, указывающие на параметрические свойства (вес, форма, размер); 2) прилагательные, выражающие воспринимаемые органами чувств качества (цвет); 3) прилагательные, обозначающие физические характеристики (температура, влажность); 4) прилагательные, выражающие другие качества. Рассмотрим некоторые из этих прилагательных, часто используемых в литовской поэзии XX века.

1) Камень в литовской поэзии — прежде всего тяжелый и твердый: *Akmenėlis sunkus* ‘Тяжелый камешек’ [Brad]; *bangos ašmenis galando / Į kietus akmenis, į juodą naktį*. ‘волны точат острия / О твердые камни, о черную ночь’ [Aist]. Тяжесть может оцениваться и отрицательно, и положительно, ассоциируясь либо со смертью: *tavo akis užklojo kietas grindinio akmuo* ‘твои глаза накрыл твердый камень-валун’ [Nag]; *Ateina pasaka pas mus / Nuversti sunkų karsto akmenį* ‘Приходит к нам сказка, / Чтобы сбросить тяжелый могильный камень’ [Aist]; либо с надежной опорой, основанием: *kietą akmenį tvirtai jaučiu po kojų* ‘твердый камень прочно чувствую под ногами’ [Myk-P] (в этой связи, однако, стоит отметить поэтический фрагмент: *Už svetimo akmens nebaisų svorį* ‘За нестрашный вес чужого камня’ [Venc], в котором речь идет о могильном камне на чужбине: вероятно, тяжесть могильного камня обеспечивается не только тяжестью прощания с жизнью, но и грузом воспоминаний и памятью предков).

В метафорических контекстах, где наличествуют слова со значением ‘судьба, участь’ или ‘сердце’, эта характеристика всегда имеет отрицательные коннотации: *gyvenimo akmenio kieto* ‘твердого камня жизни’ [Kėkšt]; *jo dalią, kaip akmenį sunkią* ‘его участь, как тяжелый камень’ [Kėkšt]; *Tu atskleisk jos likimą sunkesnį už akmenį* ‘Ты раскрой ее судьбу, более тяжелую, чем камень’ [Aist]; *O širdį taip jaučiu, kaip sunkų akmenį* ‘А сердце я так чувствую, как тяжелый камень’ [Aist].

2) Цветовая гамма литовского камня небогата. Чаще всего он определяется как серый: *Pilkas akmuo* ‘Серый камень’ [Degut]; *Pilko akmens* ‘Серого камня’ [SG]; *Pilkas tu, kaip žemė, / Kaip akmuo prie kelio* ‘Ты серый, как земля, / Как камень у дороги’ [SN] и др. Встречается также белый камень: *baltas akmuo ir mėnuo* ‘белый камень и месяц’ [SG]; *(upokšnis) praklegės pro baltus akmenis, pro mus* ‘(ручеек) прожурчит мимо белых камней, мимо нас’ [Nag]; *Išbėgu basas baltais akmenim į sodą* ‘выбегу босой по белым камням в сад’ [Nag]; *sauja baltų akmenėlių* ‘горсть белых камешков’ [LS]; и черный камень: *Mano langą akmenys juodi uždengę* ‘Мои

окна закрыли черные камни' [Nag]. Противопоставление белого и черного камня значимо: черный связан с ночью, смертью, бездной, адом и неопределенностью, белый — как правило, с движением, светлым и радостным днем, хотя может быть связан с лунным светом. Другие цветковые эпитеты встречаются редко: *akmenio geltono* 'желтого камня' [SG]; *ir gelsvių akmenų į dugnus* 'и желтоватых камней на дно' [Nag]. Отдельную группу составляют синтагмы с прилагательным *krūvinas* 'красный': *širdis ir ašaros ant krūvino akmenis* 'сердце и слезы на красном камне' [Kėkšt], относящиеся к области жертвенного камня (см. выше).

3) В литовской поэзии частотно определение камня как влажного (*drėgnas*): *samanotų, drėgnų akmenų* 'покрытых мхом, влажных камней' [Nag]; *kad ant drėgnųjų akmenų tu nesuklyptum* 'чтобы ты не споткнулся на влажных камнях' [Nyк-N] и др. К той же семантической группе примыкает и прилагательное *rasotas* 'росистый, покрытый росой': *kiek vanagas išsinešė vandens nuo akmenų rasotų* 'сколько сокол унес воды с покрытых росой камней' [Kalan].

В отношении температуры камень чаще всего определяется как холодный (*šaltas*): *prie sosto šaltų akmenų* 'у холодных камней трона' [Myк-P], но он может быть и теплый (*šiltas*): *Akmuo krantinėj — šiltas it korys* 'Камень на набережной — теплый и пористый' [Venc]; *Tėviškėj akmenys naktį šilti* 'На родине камни ночью теплые' [Mart]; *Aš geisčiau tokios šiltos širdies, kaip akmuo* 'Я желал бы такое теплое сердце, как камень' [Katil]. Примеры показывают, что помимо констатации физического параметра, температурные определения несут дополнительную нагрузку: холод связывается с областью *чужого*, тогда как тепло — с областью *своего*, родного, а значит, с жизнью (ср. последний пример).

4) Из прилагательных других семантических групп с существительным *akmuo* чаще всего сочетаются прилагательные: *žilas* 'седой', *amžinas* 'вечный', *šventas* 'священный': *žilas akmuo, tas amžinas akmuo, jis amžiais ir žydės* 'седой камень, тот вечный камень, он будет вечно цвести' [Kalan]; *paliesti akmenis šventus* 'прикоснуться к священным камням' [Mack] и др. Они актуализируют тему памяти, непреходящих ценностей, диалога со временем.

Синтагматические связи слова *akmuo* с прилагательными в литовской поэзии XX в. служат и дополнением, и подтверждением некоторых наблюдений, сделанных на основании анализа глагольной синтагматики.

Анализ глагольных и атрибутивных сочетаний слова *akmuo* 'камень' (*akmenėlis*) в литовской поэзии XX века отражает двойственное восприятие данного природного явления. Отмечается его дуалистичность, способность быть активным и пассивным, менять свои качества, трансфор-

мироваться. В плане его активных качеств проявляется его способность к физическим действиям — движению, агрессии, но, с другой стороны, также способность к физиологическим и психологическим состояниям, свойственным живому существу, делают его близким человеку, а также другому живому существу, в частности, растению, птице, рыбе.

Поэтический образ камня в литовской поэзии XX века обнаруживает, с одной стороны, некоторые черты, сближающие его с образом камня в русской поэзии символистов в отношении к оппозиции *живой / мертвой*: динамизм *камня*, связь с памятью, вес (тяжесть), способность к изменению температуры и др. С другой стороны, несомненны национальные особенности этого образа, в том числе и в реализации качеств *живого*, ср. слабое присутствие в литовской поэзии рассматриваемого периода связи *камня* и *огня*, столь характерной для русской поэзии, и распространенной связи *камня* и *воды*, *камня* и *растения*, а также способность к широкой гамме акустического проявления и др. Одновременное участие камня в противоположных сферах *живого* и *мертвого* позволило А. Нике-Нилюнасу, определяющему поэзию как геологический процесс диалога камня со временем (*poezija yra geologinis procesas / Akmens ir laiko dialogo / Žodžiuose*), характеризовать камень, наряду с деревом, как самый таинственный элемент.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Aist — Jonas Aistis	Mack — Algimantas Mackus
Balt — Algimantas Baltakis	Marc — Justinas Marcinkevičius
Brad — Kazys Bradūnas	Mart — Marcelijus Martinaitis
Braz — Bernardas Brazdžionis	Myk-P — Vincas Mykolaitis-Putinas
Degut — Janina Degutytė	Nag — Henrikas Nagys
HR — Henrikas Radauskas	Nyk-N — Alfonsas Nyka-Niliūnas
Kalan — Antanas Kalanavičius	SG — Sigitas Geda
Katil — Marius Katiliškis	SN — Salomėja Nėris
Kėkšt — Juozas Kėkštas	VBraz — Vladas Braziūnas
LS — Liunė Sutema	Vencl — Tomas Venclova

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- Nyka-Niliūnas Alfonsas. Eilėraščiai. Vilnius: Baltos lankos. 1996.
 Marcinkevičius Justinas. Poezija. T. I. Vilnius: Vaga. 2000.
 Venclova Tomas. Pašnekesys žiemą. Eilėraščiai. Vertimai. Vilnius, 1991.

ЭЛЕКТРОННЫЕ ИСТОЧНИКИ

- Metmenys: <http://www.epaveldas.lt/vbspi/biSerial.do?biRecordId=114997#>.
 Klasikinė lietuvių literatūra. Antologija: <http://antologija.lt/text/jonas-aistis-poezija>.

Šiuolaikinės literatūros tekstų antologija: <http://www.tekstai.lt/tekstai>.

Aistis Jonas. Poezija: <http://antologija.lt/files/pdf/jonas-aistis-poezija.pdf>.

БИБЛИОГРАФИЯ

Злыднева 2015 — Н. В. Злыднева. Текст камня в поэзии русских символистов (анализ на основе НКРЯ) // Материалы симпозиума «Живой камень: текст/словарь. Прелиминарии» / Сост. и ред.: М. В. Завьялова, Т. В. Цивьян. Новые российские гуманитарные исследования, № 10, 2015: <http://www.nrgumis.ru/articles/1952/>.

Цивьян 2015 — Т. В. Цивьян. Об энантиосемии камня: *неподвижность* versus *движение* // Живой камень: От природы к культуре / Отв. ред. и сост. Л. О. Зайонц. Москва, 2015. — http://istina.msu.ru/media/publications/book/c70/94f/19194393/MAKET_zhivoj_kamen_2.12.15.pdf.

LKŽ — Lietuvių kalbos žodynas: <http://www.lkz.lt/startas.htm>.

Maskuliūnienė 2008 — Dž. Maskuliūnienė. Akmens semantika Janinos Degutytės poezijoje // Acta humanitarica universitatis Saulensis, t. 6 (2008) — http://www.su.lt/bylos/mokslo_leidiniai/acta/2008_6/maskuliuniene.pdf.

Rakutienė 2013 — S. Rakutienė. Lietuvių poezijos modernėjimo tendencijos XX a. pirmojoje pusėje: turinio ir formos santykis // Humanitariniai mokslai. Jaunųjų mokslininkų darbai, nr. 1 (39), 2013 — http://su.lt/bylos/mokslo_leidiniai/jmd/2013_1_39/rakutiene.pdf.

Valentas 2011 — S. Valentas. Trimatis akmuo (*akmuo – aš – atmintis*) lietuvių poezijoje // Lituanistica, 2011, t. 57, nr. 2 (84) — <http://www.lmaleidykla.lt/publ/0235-716X/2011/2/173-187.pdf>.

Venclova 2000 — T. Venclova. Akmens kalba, Kūrybos studijos ir interpretacijos // Alfonsas Nyka-Nyliūnas. Vilnius, 2000 — http://www.xn--altiniai-4wb.info/files/literatura/LH00/Tomas_Venclova_Akmens_kalba.LHI000C.pdf.

С. ВАЛЯНТАС (Шяуляй)

Сила морфологии: *акмиѳ* ‘камень’ (ОПЫТ ЛИТОВСКОЙ ПОЭЗИИ)

Вводные замечания. Взаимосвязанность теории языка и теории искусства хорошо известна [см.: Фещенко, Коваль 2014, особенно 303–426; истоки этих идей см. в Якобсон 1983]. Морфологические категории нередко соотносятся с определенной семантикой, например, существительные с основой на согласный *-r-* часто обозначают термины родства: гр. *μήτηρ*, лат. *māter* ‘мать’, гр. *πατήρ*, лат. *pater* ‘отец’, гр. *φράτηρ* ‘член фратрии’, лат. *frāter* ‘брат’. В статье предпринимается попытка рассмотреть парадигму существительного *акмиѳ* ‘камень’ (род. п. ед. ч. *акмеѳ̃с*), которую поэтический текст использует для создания определенных семантических рядов. К этому склонению принадлежат рассматриваемый в статье *акмиѳ* ‘камень’ и сопровождающий его «близнец» — *вандуѳ* ‘вода’.

1. Особенности склонения

Литовское *акмиѳ* ‘камень’ (основа на согласный, род. п. *акмеѳ̃с*; к тому же корню принадлежит и лит. *аѳмиѳ* ‘лезвие’, в последнем случае мы наблюдаем правильное сатэмное соответствие) восходит к и.-е. **ak̑-, *ok̑-* ‘острый, заостренный’: ср. санскр. *ásmā* ‘камень, скала, небо’, гр. *ἄκμων* ‘наковальня’, *ἄκρος* ‘заостренный, острый’, лат. *acer* ‘острый’, др.-в.-нем. *hamar* ‘молот’, рус. *ка́мень*, лит. *aštrūs* ‘острый’, *akúotas* (сущ.) ‘ость; острие’, (прил.) ‘остистый’, прус. *ackons* ‘острие’ [Sabaliauskas 1990: 45; Smoczyński 2007: 7–8]. Правда, в прусском языке эта древняя лексема была заменена на *stabis*, то же, что и лит. *stābas*, означавшее ‘застывание, затвердение, оцепенение’ и производное от балтийского глагола **steb-* ‘(за)стыть, (за)твердеть, (о)цепенеть’. От этого корня образован и глагол *stebėtis* ‘удивляться’ (< **-, nustirti, nustėrti, sustirti* ‘‘оцепенеть, окоченеть’’) [Mažiulis 1997: 146–147], *stebulė* ‘ступица’, *stābaras* ‘хворостина’.

Акмиѳ принадлежит к склонению с основой на согласный. Эта основа диахронически намного древнее других основ и в настоящее время в литовском языке практически исчезла, сохранились только отдельные

формы древнего склонения на согласный существительных и прилагательных (лучше всего сохранились род. п. ед. ч. и им. п. мн. ч.), однако большинство их перешло в другие склонения, прежде всего на *-i* [Kazlauskas 2000: I: 242 и т. д.; II: 15–27].

Слово в поэзии может быть актуализировано не только за счет своего фонетического облика (это давно известная истина), но и из-за его принадлежности к конкретному типу склонения, особенно если этот тип — редкое пятое склонение, «составленное» из различных основ на согласный, ср.:

<i><...> o ruduo buvo nupirkta, rudinas</i>	‘<...> а осень была куплена, окрашена в коричневый цвет,
<i>Padalintas su džiuvėsiais ir pienu</i>	Разделена с сухарями и молоком;
<i>Ruduo, akmuo sakėme</i>	Осень, камень мы говорили,
<i>Rudens vandens atsikandome</i>	Осенней воды мы откусили,
<i>Rudeniū rūdimis verkėme</i>	Осенью ржавчиной мы плакали’
[MŠ: 65]	

Таким образом лексема, обозначающая *камень*, может использоваться не только благодаря своим фонетическим, но и морфологическим особенностям: лексемы повторяются и склоняются (даже порядок следования падежей соответствующий), и в то же время сочетаются с лексемой *ruduõ* ‘осень’, мотивация которой начинается с фонетики (*ruduõ* ‘осень’, *nupirkta* ‘куплена’, *rūdinās* ‘окрашена в коричневый цвет’) и ею заканчивается (*Rudeniū rūdimis verkėme* ‘Осенью ржавчиной мы плакали’), однако в ряд фонетических соответствий вплетаются морфологические: *Ruduo, akmuo sakėme* ‘Осень, камень мы говорили’ (*ruduõ* и *akmuõ* принадлежат к одному склонению).

В «Мантре ожидания» („Laukimo mantra“) Сигитас Парульскис в первой, третьей и четвертой строках словно склоняет лексемы, принадлежащие к основе на согласный: *vanduõ* ‘вода’, *ašmuõ* ‘лезвие’, *akmuõ* ‘камень’:

<i>šaltam vandeniui šalta šalto vandens</i>	‘холодной воде холодно холодной воды
<i>juodai žemei juoda žemės juodos</i>	черной земле черно земли черной
<i>aštriems ašmenims aštru ašmenų aštrių</i>	острым лезвиям остро острых лезвий
<i>kietam akmeniui kieta kieto akmens</i>	твердому камню твердо твердого камня’
[MŠ: 77]	

С одной стороны, то, что поэт называет «мантрой», с точки зрения языка — парадигма, поэт не только находит морфологически «редкую» лексему, но и «повторяет» ее как мантру. С другой стороны, повторение имеет одно важное свойство — оно разрушает лексические значения слова, возможно, отчасти разрушает и морфологические его значения. Параллельно представлены словно несколько парадигм — центральной «редкой» лексемы и согласованного определения (*šaltas* ‘холодный’, *kietas* ‘твердый’), далее следует и третий компонент — наречие, остающееся при склонении совершенно «застывшим».

При сопоставлении разных существительных пятого склонения (с бывшей основой на согласный) всегда сохраняется принцип минимальных пар: *ã(k)menį* : *ã(š)menys* : *(r)ãšmenys* ‘камень : лезвия : письмена’¹:

<i>tu seną giesmę pajunti</i>	‘ты старую песню чувствуешь
<i>širdy kaip akmenį kiečiausi</i>	в сердце, как камень твердейший [вин. п.]
<i>pustyklė ašmenys pustyklė</i>	точило [им. п.] лезвия [им. п.] точило [им. п.]
<i>ir dalgio rašmenys ir kryklės</i>	и письмена [им. п.] косы и утки [им. п.]
<i>krauju aptryškęs sraujas balsas</i>	кровью обрызган стремительный голос’

[SŽ: 12–13]

Морфологическая особенность лексемы *akmiõ* дополнительно подчеркивается своеобразным поэтическим расчленением ее в тексте:

<i>Užsnigti laukai</i>	‘Заснеженные поля
<i>lyg slapti nuodėmklausiai</i>	словно тайные духовники
<i>akmenėlio</i>	в отверстии
<i>kiaurymėj baltuoja</i>	камешка белеют
<...>	<...>
<i>pro skylutę ak menuke</i>	сквозь дырочку в ка мешке’

[ПЕ: 78]

Отверстие, «выбитое» в камешке (ср. и само название сборника „*Iš trupėjusios r dvėš*“ «Искрошившиеся про странства») актуализирует не только древний и.-е. корень **ak-* ‘острый’, но и суффикс *-men-*, который поэтическая этимология связывает с корнем глагола *atmenu* ‘помню’ и существительного *atmintis* ‘память’.

2. Камень ← вода или вода → камень?

2.1. Лингвистика. Камень → вода. Реконструируемая семантика как лексемы *lēdas* ‘лёд’, так и лексемы *akmiõ* ‘камень’ очень схожа: в обоих случаях имеется в виду «застывание». С другой стороны, есть много гидронимов, корень которых совпадает или с лит. *akmiõ*, или с прусским *stabis* ‘камень’, ср. *Ākmenas*, *Akmenikė*, *Akmenynas*, *Akmeninė*, *Akmeninis*, *Akmeniniukas*, *Akmėnupis*, *Akmenų upėlis* и т. д. Больше, чем последние случаи, примечательны гидронимы с корнем *stab-*: Александрас Ванагас [Vanagas 1981: 313] указывает, что с ареальной точки зрения название озера *Stabingis* (около Сейн) обоснованно выводится из прус. *stabis* ‘камень’, однако другие гидронимы с этим корнем находятся явно за пределами ареала возможного ятвяжского или прусского влияния, ср. *Stābalkis*, *Stābinė*, *Stābiškė* и под. Однако в любом случае связь *воды* (точнее — гидронима) с семантикой *камня* очевидна. Как указывает Ванагас, с лексемой *akmiõ* связано немало топонимов в Литве: *Akmenà*, *Akmėnė*, *Akmenynai*, *Akmenūnė*, *Akmenūtė* и т. д. Привлекает внимание то, что «только неболь-

¹ *Dalgio rašmenys* ‘письмена косы’ следует интерпретировать как кенинг, означающий «прокосы»?

шая их часть может быть производна из гидронимов» (в широком индоевропейском контексте см. [Schmidt 1985: 385–391]).

2.2. Лингвистика и поэзия. Вода → камень. «Блуждающие» имена вод и камней лучше всего известны из текста второй части «Аникшяйского бора» Антанаса Баранаускаса, в котором говорится:

(235) <i>Nō Pūntuko līg Szlōwei ūžolū dougýby</i>	‘От Пунтукаса до Шлаве дубов множество
<i>Łaĩky žmónes līg kokiū dīdžū szwintányby.</i> <...>	Считали люди словно какой-то большой святыней. <...>
<i>Ir sziuoš czėsos nōrs žėme arklais nugalūsta,</i>	И в эти времена, хотя земля со- хой отточена,
<i>Doīg Pūntuki ūžolo kalnū tabapūsta.</i>	Много в Пунтукасе пней до сих пор гниет’
[Baranauskas 1995: 202–204]	

Для современного читателя поэмы имя *Pūntukas* скорее связывается с камнем (ср. известный камень в Литве, носящий это имя), но если мы внимательно прочтем последнюю строчку, мы поймем, что внутри камня не могут гнить пни. На самом деле это гидроним (название ручейка, в настоящее время, кажется, с трудом идентифицируемого). Следует согласиться с Ванасагом, что названия, имеющие корень *punt-* (*Puñtas* озеро Mlt. (= Molétų raj.), *Puntà* река Mlt., *Pūntukas* камень в Аникшяй и др.), возможно, следует связывать с лит. *pūsti*, *puñta*, *pūto* ‘опухать, набухать, пухнуть’, ср. лит. *puntūs* ‘от чего опухают, разбухают’, лтш. *punte* ‘шишка’ [Vanagas 1981: 267–268].

Очевидно, что в этих строках *Pūntukas*’ом называется не камень: в середине XIX в. соответствующий камень еще не имел никакого имени собственного, ср. примечание самого Баранаускаса: «Puntukas называется речка. У этой речки есть камень величиной с избушку. Балинский <...>, описывая Аникшяй, говорит, что на том камне был заживо сожжен языческий жрец Pantukis за большой грех» [цит по: Baranauskas 1995: 514–515]. По свидетельствам этнографов, это наименование камень получил опосредованно, поскольку Пунтукасом раньше называлась деревня, в настоящее время уже не существующая. Пожилые люди еще могли бы показать дорогу, на которой располагалась эта деревня, но теперь это уже лес. В царские времена в Пунтукасе жили повстанцы, которых потом отправили в ссылку, остальные жители переселились из этой деревни из-за неплодородных земель. Деревня исчезла, заросла лесом. Название деревни перешло к камню. Таким образом, с течением времени менялись объекты, называемые этим именем: *Pūntukas* (ручеек) → *Pūntukas* (ручеек и деревня) → *Pūntukas* (деревня) → *Pūntukas* (деревня и камень) → *Pūntukas* (камень).

Такой переход значений, возможно, приводит нас к выводу, что у камня есть свойства, характерные для воды, т. е. камень течет или как-то иным образом двигается, например:

šiam draustiny mes grifas ir liūtė, atklydę ‘в этом заповеднике мы гриф и льюца, забредшие
iš Hiperborėjų kalnų, jau netekę из Гиперборейских гор, уже потеряв
tako, kur akmenys teka <...> тропинку, где текут камни <...>’
 [SK: 111]

tik prieš rytą susapnavau ‘только под утро мне приснилось:
švytintys vandenio ākmens светящиеся водные камни
sklendė mūsų plokštikalnėn парили в наших плоскогорьях’
 [SK: 72]

Даже вода, падающая в виде дождя, может отяжелеть и превратиться в камень:

Vis sunkėja lietus, akmenys byra į žolę ‘Все тяжелеет дождь, камни сыплются в траву
Mušą prie žemės, į purvą, į sąmonę braunas Бьют к земле, в грязь, в сознание рвутся
 <...> <...>’
 [MS: 94]

2.3. Поэзия. Камень → **вода**. Таким образом, камень может приобрести те же качества, что и вода: хотя по распространенным представлениям, «стать глубже» могут *вода, река* и т. п., однако можно сказать «глубокое небо», а рядом с *dangūs* ‘небо’ возникает еще один компонент — *актиѡ* ‘камень’. Так подлежащими при сказуемом *pagilėjo* ‘стали глубже, углубились’ становятся *dangūs* ‘небо’ и *актиѡ* ‘камень’.

pagilėjo dangus ir akmuo ‘углубились небо и камень
priešais aušrą skaidrėjo перед зарей прояснялась
ir nugrimzdo vanduo и тонула вода
žolėje palytėtoje vėjo в траве, тронутой ветром’
 [A: 66]

Правда, в отдельных случаях глубина камня может восприниматься совершенно имплицитно — по его взаимоотношению с водой, т. е. глубина камня — это место его пребывания в воде:

karuos sudegęs saulėj nusilupęs ‘в войнах обгоревший на солнце облупившийся
tylus kaip krosnis kaip akmuo gilus тихий как печь как камень глубокий’
 [SŽ: 30]

Вода может стать твердым объектом (*лѣд*), но обычно снова возвращается к своему первоначальному состоянию. Однако, по мнению поэта, то же свойство приобретает и *камень*:

ir supuls kaip supuola į akmenį vėl ‘и осядет как оседает в камень опять
atitirpęs akmuo оттаявший камень’
 [AL: 64]

Несмотря на кажущиеся твердость и тяжесть, камень весьма напоминает воду:

*Kol ant medžių įsidegus
Viešpaties akis pirmoji
akmenin juodan prasmego*

‘Пока на деревьях загоревшийся
первый глаз Господа
в черный камень провалился’

[VS: 85]

Помимо *проваливания* (вглубь) появляется и другое — противоположное — действие — *выныривание* (на поверхность). В «Прослушивании стихотворения» („*Eilėraščio klausymasis*“) Владаса Бразюнаса, главная тема которого — восточно-христианские обряды, говорится о *виде* и *зеркале*, а заканчивается оно лицом, *выныривающим* (мы бы ожидали — *отражающим*), поскольку выныривают обычно из *воды*), черты которого остаются обобщенными и соотносятся только с представителями восточного христианства:

sakė, veidas išnyra lyg akmeny išskobtas

‘говорили, лицо выныривает
словно высечено из камня

matė, leidies į tylą — graikas, asiras, koptas

видели, пускается в тишину —
грек, ассириец, копт’

[SK: 70]

2.4. Поэзия: (большая) вода вызывает окаменение. Окаменение, превращение в камень может вписываться в цикл истории, объяснение исторических событий. Превращение жемайтийцев в камни, точнее — их окаменение, можно понимать, как приближение этой этнической группы к Балтийскому морю, у которого раньше жило другое балтское племя — курши. Жемайтийцы каменеют, и это окаменение получает отражение в грамматике: они «превращаются в существительное». Интересно то, что поэт отмечает одно важное свойство прелюдии окаменения: *жемайтийцы столбенеют*, т. е. они застывают, становятся похожими на то, что пруссы (возможно, и курши, которые были западными балтами) называли *stabis* ‘камень’ (ср. лит. *stābas* ‘идол, истукан’).

žemaičiai / pamatė / Baltijos / jūrą / visados / apstulbdavo / ir pradėdavo / akmenėti / vienintelė / išėitis / emanacijos / aki-vaizdoje / jiems / būdavo / sustingti / daiktavardėti <...>

‘жемайтийцы / увидев / Балтийское / море / всегда / столбенели / и начинали / каменеть / единственный / выход / перед лицом / эманации / для них / было / застыть / превратиться в существительное’ <...>

[ZGV: 42]

Появляющийся в стихотворении термин *эманация* (этимологически происходит из латинского глагола *tānō* (I) ‘течь, литься, струиться’, например, *lacrimae tānant* ‘слезы льются’) соответствует двум разным греч. прототипам: *ἐκπόρευσις* связан с христианской традицией (с *исхождением* Святого Духа), а *ἀπόρροια* (*ἀπορροή*) употреблялся еще в досократовской философии и у Платона, при объяснении, что мир появился и развивается из первичного совершенного начала [подробнее см.: Топоров 2014: 418–430].

Бразюнас на окаменение смотрит несколько иначе: окаменение уже закончилось, в камни, как видно из текста, превратились *язычники*, и это превращение, видимо, произошло уже давно, поскольку камней уже коснулась эрозия, ср. значения глагола (*su*)*gráužėti* [LKŽ III: 531]: *nuo karščio virsti graužais* ‘от жары превратиться в гравий:’, *Nuo karščio ir akmuo graužėja* ‘От жары и камень превращается в гравий’, *visiškaai graužu (akmeniui) nuo karščio pavirsti* ‘совсем в гравий (камню) от жары превратиться’, *Reikia krosnį perkrauti — apatiniai akmenys sugraužėję* ‘Надо печку переложить — нижние камни в гравий превратились’.

ragonių baltų liekanos lietuviai ‘остатки язычников балтов литовцы
pajūry sugraužėję akmenai на взморье превратившиеся в гравий камни’
 [VS: 118]

В этом случае раскрывается важная связь между *водой* и *камнем*: вода это то, что может превратиться в нечто твердое: поэтому жемайтйцы, увидев большую воду, превращаются в камни, «становятся существительными». Возможно, здесь отражается какая-то классификация, при которой следует воду считать глаголом, а камень — существительным?

3. Всеобщая синонимия: основа, управляющая значением?

Существительные одной основы (на согласный) *piemiõ* // *akmiõ* // *skiemtiõ* ‘пастух // камень // слог’ помогают обозначить поэта: подразумеваемое равенство (*jis*) *piemiõ* // (*jis*) *akmiõ* // (*jis*) *skiemtiõ* ‘(он) пастух // (он) камень // (он) слог’ делает эти лексемы почти синонимами, определяющими призвание поэта:

*Šviesotamsa. Ir lyg kažkas balsu
 mane viliojū prie audrotos jūros.
 Šnabždu į vėją: „Viešpatie, esu tik
 balsis vienadienės konjunktūros,
 tik žodžio tarnas. Šąskambių piemiū.
 Akmuo likimū kryžkelėj. Golemas.
 Tik aido aidas. Netgi ne skiemuo,
 bangos purslelis, žiedas chrizantemos.*

‘Светотьма. И словно кто-то голосом
 меня манит к бурному морю.
 Шепчу в ветер: «Господи, я только
 гласный однодневной конъюнктуры,
 только слуга слова. Пастух созвучий.
 Камень на перекрестке судеб. Голем.
 Только эхо эха. Даже не слог,
 пузырек волны, цветок хризантемы’

[E: 153]

Выражения «слуга слова» и «пастух созвучий» можно трактовать как кенинги, обозначающие поэта. Однако морфологическую ось создают три лексемы пятого склонения (прежде различных основ на согласный): *piemiõ* ‘пастух’ : *akmiõ* ‘камень’ (в тексте их разделяет только конец строки) : *skiemtiõ* ‘слог’.

Древняя основа на согласный иногда определяет очень интересное и проявляющееся только в поэзии явление — синонимию в тех случаях, где никакой синонимии не может быть. Синонимами становятся

(оказионально, конечно) лексемы только потому, что они относятся к основе на согласный:

<i>per gaidžio žingsnelį ilgyn, per aguonos</i>	‘через петушиный шаг в длину, че- рез маковое
<i>grūdelį sotyn, ko tos mintys sutinusios</i>	зернышко к сытости, что эти мыс- ли застывшие
<i>grūdas prie šlyno skiemens lyg pakluonėj</i>	зерно у глиняного слога словно на гумне
<i>taisytus prisėsti ant švento kertinio</i>	готовится присесть на святом кра- еугольном
<i>skiemens, ant akmens jau nebesančio</i>	слоге, на камне уже не существую- щего
<i>kluono, kur ilsis iš Pasvalio basos</i>	гумна, где отдыхают из Пасвалиса босые
<i>parėjusios tirpstančios kojos, kur balsto gerąsias</i>	пришедшие тающие ноги, где бе- лят хорошие
<i>skaras, kur į baltąjį dangų keliaujančios dvasios</i>	платки, где в белое небо отпра- вляются души’

[ABD: 58–59]

В выражениях *priė šlyno skiemeñs* ‘у глиняного слога’, *prisėsti añt šveñto kertinio skiemeñs* ‘присесть на святом краеугольном слоге’ вместо слога должен был быть *камень*: поэт обращается с ними как с синонимами. Можно сделать вывод, что в поэзии не очень важно, совпадают ли значения слов, или совпадают только отчасти, или вообще не совпадают. Намного важнее семантического тождества оказываются фонетическая характеристика (это хорошо известный факт) и морфологическая классификация (например, принадлежность к основе на согласный). Поэтому лексема *akmiđ* ‘камень’ заменяется лексемой *skietiđ* ‘слог’, что вызывает больше вербальных ассоциаций из-за неожиданности его появления. Однако поэт сразу же якобы исправляет ошибку: ближайшее слово в тексте — *akmiđ* ‘камень’, однако это уже *камень несуществующего гумна*². Можно попробовать с осторожностью объяснить такую бесконечную синонимичность: *слог*, в отличие от *камня*, не материальная субстанция, а скорее ритмическая единица, поэтому именно *слог* может заменить то, чего больше нет, — таким образом можно рассказать о том, что было, но больше нет.

Дальше в тексте поэт начинает «играть» несколькими морфологически «редкими» лексемами (*želiđ* ‘росток’, *akmeñs* ‘камня’, *skietiđ* ‘слог’, *skiemeñs* ‘слога’, *tešmeñs* ‘вымени’), переходя от существительных, обозначающих объекты материального мира (*росток*, *камень*), к уже упомянутым ритмическим единицам (*слог*).

² Слово *klúono* ‘гумна’ фонетически согласовано с *akmiđ* (слитный дифтонг *ио*).

<i>tulžinga sula geltonija, prisigeria dulkių</i>	‘желчный сок желтеет, наполняется пылью
<i>kad būtu lietaus, nuskalautų, nudulktų</i>	был бы дождь, прополоскал бы, смыл бы пыль
<i>dulksna, sudaigintų rūdijančią kulką</i>	морось прорастила бы ржавеющую пулю
<i>iššautų želmuo iš akmens ir atgultų</i>	выстрелил бы росток из камня и лег бы
<i>skiemuo prie skiemens kaip senelių po liepom</i>	слог к слогу как стариков под липами
<i>kaulai balti prie Lėvens, baltas kraujas tešmens</i>	кости белые у Левоу, белая кровь вымени
<i>po viedrą, į šulnį nuleidžiamą, lėtą</i>	по ведру, в колодезь спускаемая, медленное
<i>plevenimą pilko ulduko ir giedrą tarytum pro miegą: gyvens</i>	парение серого клинтуха и ясное, словно во сне: будет жить’

[ABD: 59]

Морфологические особенности описываемого склонения дополнительно поддерживаются гетерогенными морфологическими показателями: гидронимом *Lėviuđ* (род. п. *Lėveñs*) и глаголом в форме будущего времени *gyveñs* ‘будет жить’, где *-n-* — последний согласный основы, а *-s* — формант будущего времени.

4. Выводы

Один из способов актуализации морфологии в поэзии — использование существительных с основой на согласный (современное пятое склонение) для составления морфологически синонимичных рядов лексем.

К этому склонению принадлежат рассматриваемый в статье *камень* и чаще всего сопровождающий его «близнец» — *вода*. Название воды может передаваться камню, камни могут течь, при дожде падать как капли, как вода застывать (ср. *лѣд*), оттаивать, из камня может *вынырнуть* (не *отразиться!*) лицо и т. п. Большая вода (море) превращает племена или народы в камни.

Актиѡ ‘камень’ в поэзии может стать синонимом другой лексемы с основой на согласный (*skiemuđ* ‘слог’).

СОКРАЩЕНИЯ

- A — A. Marčėnas. Angelas. Vilnius, 1991.
 ABD — V. Braziūnas. Ant balto dugno. Vilnius, 1999.
 AL — V. Braziūnas. Alkanoji linksniuotė. Vilnius, 1993.
 E — A. Marčėnas. Eilinė. Vilnius, 2006.
 IE — A. Marčėnas. Ištrupėjusios r dvės. Devynių gyvenimų eilės. Vilnius, 2012.
 MŠ — S. Parulskis. Marmurinis šuo. Vilnius, 2004.

- SK — V. Braziūnas. Stalo kalnas. Vilnius, 2014.
 SŽ — V. Braziūnas. Slenka žaibas. Vilnius, 1983.
 VS — V. Braziūnas. Voro stulpas. Vilnius, 1986.
 ŽGV — S. Geda. Žalio gintaro vėriniai. Vilnius, 1988.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Топоров 2014 — В. Н. Топоров. Мифология. Статьи для мифологических энциклопедий. Москва, 2014. Т. II: П–Я.
- Фещенко, Коваль 2014 — В. В. Фещенко, О. В. Коваль. Сотворение знака: Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. Москва, 2014.
- Якобсон 1983 — Р. Якобсон. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. Москва, 1983.
- Baranauskas 1995 — A. Baranauskas. Raštai. I, Vilnius, 1995.
- Kazlauskas 2000 — J. Kazlauskas. Rinkiniai raštai. T. I, II, Vilnius, 2000. I, 242 tt.; II, 15–27.
- LKŽ — Lietuvių kalbos žodynas. T. 3: G — H, Vilnius, 1956.
- Mažiulis 1997 — V. Mažiulis. Prūsų kalbos etimologijos žodynas = Altpreußisches etymologisches Wörterbuch. T. 4. Vilnius, 1997.
- Sabaliauskas 1990 — A. Sabaliauskas. Lietuvių kalbos leksika. Vilnius, 1990.
- Schmidt 1985 — P. W. Schmidt. Wasser und Stein // Sprachwissenschaftliche Forschungen. Festschrift für Johann Knobloch. Innsbruck, 1985, 385–391.
- Smoczyński 2007 — W. Smoczyński. Słownik etymologiczny języka litewskiego. Wilno, 2007.
- Vanagas 1981 — A. Vanagas. Lietuvių hidronimų etimologinis žodynas. Vilnius, 1981.

Перевод с литовского М. В. Завьяловой

В. С. ПОЛИЛОВА (Москва)

Живые камни
латиноамериканской лирики
и каменная книга Пабло Неруды*

В культуре Латинской Америки *камень* в его физическом (месторождения драгоценных камней, скалистое побережье, высокогорье) и метафизическом амплуа (гигантские каменные головы цивилизации ольмеков, каменные исполины Сан-Агустина, развалины Паленке, пирамиды Солнца и Луны в Теотиуакане, Камень Солнца ацтеков и пр.) имеет исключительное значение, и для изучения центральной для проекта оппозиции *живой камень versus мертвый камень* латиноамериканский мир дает богатый материал. Мы уже касались фольклорно-мифологических аспектов этой темы на примере считающейся осколком доколумбовых верований колумбийской легенды о двух застывших и ставших живописными скалами легендарных героях / божествах — Фуре и Тене [Полилова 2015]. Настоящая статья посвящена претворению образа *живого / мертвого камня* в поэтических текстах латиноамериканских авторов XX в., в частности, у Пабло Неруды.

Но начнется наш разбор не с его текстов, а с ряда стихотворений других поэтов, представителей разных латиноамериканских стран. Краткий анализ позволит панорамно обозреть рассматриваемую тему и подкрепить материалом наш исходный тезис о исключительном месте «каменной» семантики в латиноамериканском культурном пространстве.

Стихотворение Альфонсо Кортеса (1893–1969), одного из самых значимых поэтов-никарагуанцев, одноименно самому нашему проекту:

<i>La piedra viva</i> ¹	Живой камень ²
<i>La piedra despertó (y era una piedra como las otras que hay en la montaña, con piel de musgo y venas de yedra).</i>	‘Камень проснулся (а был это камень, такой, как другие, что есть в горах, с кожей из мха и венами плюща).

* Статья написана при поддержке гранта РНФ № 14-18-02194 «*Живой камень*: От минералогии к мифопоэтике» в Институте мировой культуры МГУ им. М. В. Ломоносова. Выражаю искреннюю признательность Т. В. Цивьян за ценные замечания и дополнения к этой работе.

¹ Большинство стихотворений Кортеса не датировано.

² Подстрочники и переводы с испанского здесь и далее мои, если не указано иное. — В. П.

*Y abrió los ojos. (Era la hora extraña
en que se enciende el sol, como la hoguera
que calienta al pastor en la cabaña).*

*Y luego dos pasos. (La ladera
era sonora y bárbara, y los vientos
peinaban su sombría cabellera).*

*Y en interiores estremecimientos
se inquietaba la Piedra, hasta que el ansia
le abrió la boca, y dijo pensamientos:*

*¿En dónde estás, en dónde estás, distancia
sin relación y tiempo sin medida,
y lo que Dios es, la única fragancia?*

*¡Oh!, quítame esta túnica: vestida
así, mi ser es cosa, solo cosa,
pues la forma es la cárcel de mi vida.*

И открыл глаза. (То был необычный час, когда солнце загорается словно костер, греющий пастуха в хижине).

А затем — два шага. (Склон был гулким и диким, и ветры расчесывали его затененную шевелюру).

И во внутренней дрожи беспокоился Камень, пока тревога не открыла ему рот, и он не высказал мысли:

Где ты, где ты, расстояние без связи и время без меры, и то, что есть Бог, уникальное благоухание?

Ох!, снимите эту оболочку: когда я в нее заключен, мое бытие — вещь, просто вещь, а форма — темница моей жизни.'

Герметизм образов Кортеса и специфичность тематики его стихов часто связывают с ментальным состоянием: 18 февраля 1927 г. поэт потерял рассудок и до конца жизни страдал от острых шизофренических приступов. Притягательность этого объяснения понятна, — шизофренией легко мотивируется парадоксальность и странность образов, непрозрачность метафор, — но вряд ли оно верно. Как показал Никасио Урбина, «поэтический код» Кортеса сложился еще до 1927 г., поэтому особенности его поэтики нельзя объяснить только психическими проблемами поэта [Urbina 1993].

Оставляя за скобками все вопросы, связанные с «пограничностью» лирики и личности Кортеса, сосредоточимся непосредственно на стихотворении «Живой камень» как ярком примере *poesía alfonsina* (термин Эрнесто Кардерала [Cadernal 1952]).

В пространстве шести терцин поэт ставит вопросы времени и вечности, сущности вещей, присутствия Бога в мире, жизни, пространства и бесконечности. Подчеркнем, что в качестве центрального образа Кортес выбирает *камень* во всей вещественности и представляет его точкой пересечения времени и пространства: *жизнь камня* становится синонимом существованием *per se*. Камень *живет и действует*: просыпается, открывает глаза, он может двигаться (шагать, дрожать), он чувствует, мыслит и говорит. В финальных терцинах протагонист обращается к читателю, и в его словах — поиск своего места в мире и попытка определить природу личного бытия: <...> *mi ser es cosa, solo cosa, / pues la forma es la cárcel de mi vida* ('мое бытие — вещь, просто вещь / а форма — тюрьма моей жизни').

Выбор строфы здесь неслучаен. В терцине стихи связаны «бесконечной» цепью рифм *aba* — *бвб* — *взв* и т. д. и иконически выражают одну из ключевых тем стихотворения: тему вечности, перед лицом которой исчезают временные векторы и нет ни настоящего, ни прошлого, ни будущего.

Камень вводит устойчивые культурные оппозиции: жизни / смерти, времени / вечности, — и поэт снимает архетипические ассоциации камня с плюсом смерти (следовательно, немоты и неподвижности [Живой камень 2015: 5]) и актуализирует противоположный полюс.

Критик и поэт Пабло Антонио Куадра предложил считать стихотворение «Живой камень» «межевым знаком», вехой (по-испански используется слово *mojón*, которым обозначают прежде всего каменные столбики, маркирующие границу территории или направление пути) в начале «метафизического паломничества» Кортеса:

LA PRIMERA PIEDRA. Alfonso es el primer gran poeta metafísico que produce Centro América. Metafísico en el sentido en que su poesía siempre tiende a saltar al otro lado del misterio de las cosas visibles, — con el auxilio de su locura — un lenguaje alucinante, que por asociaciones y contrastes de palabras y conceptos, nos hace participar y penetrar en esa zona de misterio y de sombra, «en el alma de las cosas» como él dice repitiendo la lección de su maestro Centauro. Yo acotaría la peregrinación metafísica de Alfonso con un mojón de partida: «La Piedra Viva» (Ya en su título nos invita a descubrir en la piedra lo que según su definición física no tiene: vida) [Cuadra 2004: 181].

‘ПЕРВЫЙ КАМЕНЬ. Альфонсо — первый великий поэт-метафизик, рожденный Центральной Америкой. Метафизик в том смысле, что его поэзия всегда стремится перескочить по ту сторону загадки видимых вещей — с помощью безумия — <это> удивительный язык, который через ассоциации и контрасты слов и понятий заставляет нас участвовать и проникать в зону тайны и тени, в «душу вещей». <...> Я бы отметил <начало> метафизического паломничества Альфонсо межевым камнем: <стихотворением> «Живой Камень». (Уже заголовки призывает нас обнаружить в камне то, чего согласно физическому определению в нем нет: жизни).’

В стихотворении «Экзегеза» («*La exégesis*») Кортес тоже обращается к «каменной» образности. Рефреном, с небольшими вариациями от строфы к строфе, в нем повторяется *эпитафия Вечности* (*el epitafio de la Eternidad*): “*A los muertos que nunca han vivido, / a los vivos que no morirán...*” (‘мертвым, что никогда не жили, / живым, что никогда не умрут’). Этот центральный рефрен поддержан серией вопросов, первый из которых: *¿Es la piedra el muerto que nunca ha vivido?* (‘А камень — мертвец, что никогда не жил?’) — то есть камень вновь исполняет роль многозначного метафизического артефакта. А второй — *¿Es el Cristo el vivo que no morirá?* (‘Христос — живой, который никогда не умрет?’) — вводит тему божественного присутствия в мире.

В более традиционном ключе Кортес решает тему бытия камня в стихотворении «Камни» («*Las piedras*»), где отказывает камню в праве на жизнь, одновременно утверждая его особую (возможно, высшую) форму существования. Камни в этом стихотворении традиционно *безмолвны, слепы, бездумны, заключены сами в себе*, безучастно взирают на жизнь и уны-

ло смотрят на время, будто желая преградить ему путь. Любопытна в этом стихотворении мысль о причине «заточения» камня в самом себе как наказания: <...> *quizá porque un día / robaron al caos el don de la forma* ('возможно оттого, что однажды камни украли у хаоса дар формы').

У другого латиноамериканского поэта, мексиканца Хосе Эмилио Пачеко (1939–2014) мы обнаружили небольшое, в шесть строк, стихотворение, которое также построено на оксюморонных мотивах *говорящего и смотрящего камня*:

<i>Piedra</i>	Камень
<i>Lo que dice la piedra sólo la noche puede descifrarlo Nos mira con su cuerpo todo de ojos</i>	‘То, что говорит камень, Только ночь может расшифровать Он смотрит на нас своим телом, состоя- щим из глаз
<i>Con su inmovilidad nos desafía Sabe implacablemente ser permanencia ella es el mundo que otros desgarramos.</i>	Своей неподвижностью бросает нам вызов, Умеет неумолимо быть неизменностью Он — это мир, который другие терзают.’

Примечательно, что в антологию мексиканской поэзии 1915–1966 гг. «Поэзия в движении» [Poesía en movimiento 1966], составленную Пачеко, Октавио Пасом³, Омеро Аридхисом и Али Чумасеро, вошло еще одно «каменное» стихотворение — «Las piedras» («Камни») Мануэля Дурана (род. 1925). Камни Дурана тоже *живые*, они, например, *высовывают, тянут* голову (*Asoman la cabeza; sacando la cabeza*), у них *морщинистая кожа* (*piel arrugada*). Однако они *не смотрят*, поскольку *лишены глаз* (*sus cabezas sin ojos; sin abrir los ojos*) [Poesía en movimiento 1966: 176].

Как видно, к образам *живого камня* обращаются лучшие авторы, и целые тексты строятся на этих мотивах. Это в большой мере связано с тоской по утраченной индейской культуре, по прошлому, связь с которым сохраняется камнем. Он сам по себе предстает знаком незыблемости и преемственности времен, и это качество может постулироваться (часто) или, наоборот, отрицаться (редко).

У Сесара Вальехо (1892–1938), родившегося в перуанских Андах, камень выступает точкой опоры в мире хаоса и обеспечивает связь с прошлым:

<i>Las piedras</i>	Камни
<i>Las piedras no ofenden; nada codician. Tan sólo piden amor a todos, y piden amor aun a la Nada.</i>	Не обидят нас камни. Ничто им не в зависть. Только и просят, что любви у любого. И просят чтоб любило их даже Ничто.
(1918)	(пер. П. Грушко) [ИЛЛИА: 193]

³ Выражению у Октавио Паса метафизического потенциала камня в его связи с другими субстанциями — водой и огнем — мы посвятили специальный доклад (см.: <https://www.youtube.com/watch?v=f76pceXzIo4>).

Свой диалог с камнями и каменными городами прошлого вел и другой перуанский поэт Мартин Адан (1908–1985). Об этом в свое время уже писал с отсылкой к Э. Нуньесе И. А. Оржицкий:

В «Разжавшейся руке» <«La mano desasida», 1964> Мартин Адан, по замечанию Э. Нуньеса, проявляет «ослепительную выразительность мучительной идентификации человека с камнем, глубокий анимизм неподвижной материи, очеловечивание каменного». Поэма обращена к Мачу-Пикчу, укрепленному городу из камня, последнему прибежищу инков во времена конкисты, становящемуся духовной опорой поэта, который обращается к нему с мольбой: «Спаси меня!». Крепость Мачу-Пикчу для Адана — и движение, и неподвижность, и жизнь, и небытие. Автор ощущает себя единым целым с каменной твердыней («Ты мое тело или моя любовь?»); она — нечто наиболее реальное в этом мире («Ничто не реально, только твой лик / и скала») <...>

Но смерть каменного города не означает смерть камня — базового элемента андской культуры, бессмертного в принципе. Поэтому вспыхнувшее на закате творческого пути Адана перуанское начало с необходимостью приводит к осмыслению сущности камня как такового. В «Абсолютном камне» <«La piedra absoluta», 1966> поэт называет камень «бесконечным», своей «душой», себя — «человеческим камнем», ибо «человек и камень, мы — одно целое», но камень, тем не менее, первичен, абсолютен: «Ты зрим для скалы еще до твоего рождения человеком» [ИЛЛА: 199–200].

У боливийского поэта Педро Шимосе (род. 1940) в стихотворении «Тиауанако» («Tiwanaku») знаменитый археологический памятник (илл. 1), наоборот, выступает символом смерти и утраты. Поэт представляет камень поверженным артефактом прошлого, потерявшим всякое содержание:

<i>Ya no estás,</i>	‘Ты уже не существуешь,
<i>piedra vencida, ciega,</i>	камень побежденный, слепой,
<i>piedra de soledad,</i>	камень одиночества,
<i>te estás muriendo,</i>	ты умираешь,
<i>piedra demolida,</i>	камень, разрушавшийся
<i>de la noche a la noche,</i>	из ночи в ночь,
<i>tu nombre es nada,</i>	твое имя — ничто,
<i>piedra sometida,</i>	камень покоренный,
<i>piedra de silencio,</i>	камень молчания,
<i>piedra.</i>	камень.’

[ИЛЛА: 291]

Настоящее камня Тиауанако — это смерть, слепота и молчание, противопоставленные его прошлому как времени, когда *камень еще был жив*.

Латиноамериканские поэты *говорят* не только с отдельными камнями или камнями-руинами, но и с горами. Так, андские скалы-монолиты у боливийца Артуро Борды (1883–1953) изрекают, обращаясь к лирическому герою-поэту: *...помни, что в тебе наш дух, / дух камня, / дух, укрепленный / в созерцании и раздумьи <...> Мы — свет и правда, камнем ставшие, / а ты, Безумец, о, сын наш, / ты — камень, ставший чувством / и мыслью Америки; / так что в спокойствии готовься, / ибо судьба тебе труд но-*

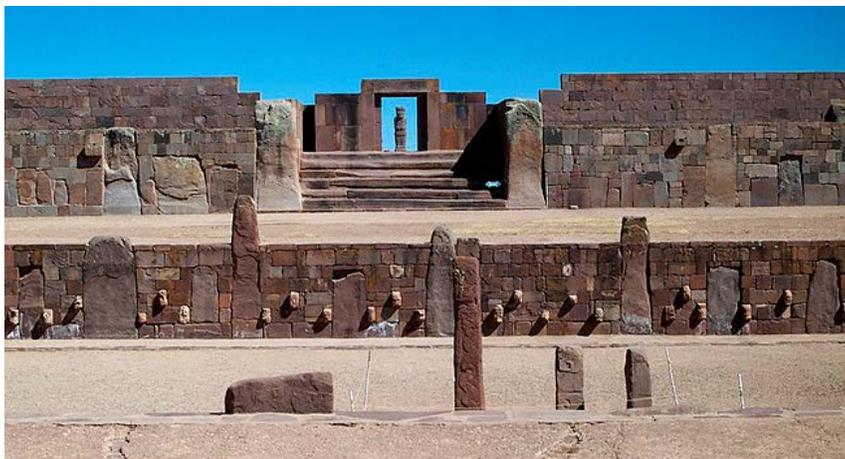


Иллюстрация 1. Город Тиауанако (Tiwanako; между 500 и 900 гг. н. э.), Боливия



Иллюстрация 2
Гора Ильимани, Боливия

вый назначает, / который завершить ты будешь должен / Победою Искусства / на самом пике Ильимани [цит. по: ИЛЛА: 259] (см. илл. 2, пик Ильимани над Ла-Пасом). Гора Ильимани для Артуро Борды была постоянным источником вдохновения, он не только писал о ней, но и стал автором пейзажных серий, где заснеженный пик, возвышающийся над столицей, запечатлен в разное время дня при разном освещении.

Исключительное внимание к камню мы обнаруживаем и в творчестве одного из крупнейших поэтов XX в. Пабло Неруды. Особенно выделяется в этом отношении его сборник «Камни Чили» («Las piedras de Chile», 1960), целиком посвященный побережью страны и «населяющим» его нерукотворным объектам-камням. Эта, по слову автора, *книга камней* или *каменистая книга* (*libro de piedras, libro pedregal* [Neruda 1960: 9]) объединяет 33 стихотворения с 52 снимками, сделанными другом Неруды фотографом Антонио Кинтаной.

Чили — страна с необычным горным рельефом и удивительной геологией, здесь сосредоточено большое число активных вулканов, распростра-

нены граниты и габбро, метаморфические породы и гранитоиды юрско-мелового возраста [Горная энциклопедия 1991: sub v. «Чили»]. Чили тянется на тысячи километров вдоль побережья Южной Америки, узкой полосой между Андами и Тихим океаном. Треть площади — побережье, которое представляет собой серию плато вулканического происхождения, разделенных долинами спускающихся со склонов Анд рек. Из-за обрывистого, крутого и высокого берега здесь почти нет гаваней.

В сборнике, вопреки названию, рассматривается не столько вся страна, сколько одна ее точка — место, известное как Исла-Негра (Isla Negra). Сегодня это курортная деревня на берегу океана, в 100 км от Сантьяго-де-Чили, а в 1930-е — просто безжизненный пустынный пляж с одинокими постройками. Плененный сдержанной и суровой красотой этого берега и его необычными скалами и камнями, Неруда купил там дом и стал работать над воплощением грандиозного замысла — поэмой «Всеобщая песнь» (илл. 3–4).

Во вступлении к «Камням Чили» Неруда сообщает, как и когда он решил написать книгу о камнях:

Hace ya veinte años que dejé entre mis pensamientos este libro pedregal, nacido en las desamparadas costas y cordilleras de mi patria. No me fue posible escribirlo entonces por razones errantes y quehaceres de cada año y cada día [Neruda 1960: 9].

‘Уже 20 лет назад я задумал эту каменистую книгу, рожденную на бесприютных берегах и горных хребтах моей родины. Но я не смог написать ее тогда из-за переменчивых обстоятельств и забот, которые приносит каждый год и каждый день’.

— и призывает всех поэтов обратить к ним свой взор:

Deber de los poetas es cantar con sus pueblos y dar al hombre: sueño y amor, luz y noche, razón y desvarío. Pero no olvidemos las piedras! No olvidemos los tácitos castillos, los erizados, redondos regalos del planeta. Fortificaron ciudadelas, avanzaron a matar o morir, condecoraron la existencia sin comprometerse, manteniendo su misteriosa materia ultraterrenal, independiente y eterna [Neruda 1960: 9].

‘Долг поэтов — петь вместе со своими народами и дать человеку то, что ему принадлежит: мечту и любовь, свет и ночь, разум и бред. Но не забудем о камнях! Не забудем об этих безмолвных замках, о вздыбленных и округлых дарах планеты. Они воздвигли цитадели, они пошли в наступление, чтобы убить или умереть, они украсили собой бытие, не связывая себя обязательствами; их таинственное вещество осталось запредельным, независимым и вечным’ (пер. О. Савича) [Неруда 1979: 500].

Неруда рассказывает читателю и о том, что с тех пор, как он поселился в Исла-Негра в 1939 г., начались его *беседы с камнями*, беседы на их языке, *хриплом и мокром, смеси морских криков и древних исконных предупреждений* (*lenguaje ronco y mojado, mezcla de gritos marinos y advertencias primordiales*) [Neruda 1960: 10]⁴.

⁴ О камне-собеседнике см. статью Вяч. Вс. Иванова в наст. сборнике [Иванов 2016].



Иллюстрации 3–4. Океаническое побережье в Исла-Негра



Пятое стихотворение сборника озаглавлено так же, как и он в целом, — «Las piedras de Chile». Оно единственное, в котором камни страны описываются поэтом как общность. Мы видим пейзаж, а не отдельный камень, не отдельное *существо* (*ser*), как выражается сам Неруда. Камни здесь безмолвны, это *застывшие, слепые, безумные и бездумные космические голу-*

бу (*cósmicas palomas*) (вестники космоса в русском переводе), погруженные в минеральный сон:

*Piedras locas de Chile,
derramadas
desde las cordilleras,
roqueros
negros, ciegos, opacos,
que anudan
a la tierra los caminos,
que ponen punto y piedra
a la jornada <...>
piedra, piedra infinitamente pura,
sellada
como
cósmica paloma,
dura de sol, de viento, de energía,
de sueño mineral, de tiempo oscuro,
piedras locas,
estrellas
y pabellón
dormido,
cumbres, rodados, rocas:
siga el silencio
sobre
vuestro
durísimo silencio,
bajo la investidura
antártica de Chile,
bajo
su claridad ferruginosa.*

[Neruda 1960: 25–26]

Безумны камни Чили, ливнем
пролившиеся с Кордильер,
и скалы черные безумны;
они, слепые, помутнели,
они узлом привязывают крепко
к земле дороги
и точкою оканчивают день.
<...>
все камень, камень бесконечной чистоты,
законченный в своем строенье,
как вестник космоса;
он тверд от солнца, ветра, напряженья,
от снов земли, от темноты времен.
Бездумны камни.
Над ними звезды и уснувший флаг,
Вершины, валуны и скалы.
Царит молчанье
над вашим собственным
непробиваемым молчаньем,
под антарктическим благословеньем Чили,
под ясностью железистого дня.

(пер. О. Савича)
[Неруда 1979: 167–168]

Основное же содержание книги составляют тексты, принадлежащие в той или иной степени традиции экфрасиса, только описываются в них не произведения искусства, а нерукотворные природные объекты.

Особенно выделяется группа «зоологических» стихотворений, где камни описываются через их сходство («типологическое» и «генетическое») с животными. Первый из подобных текстов посвящен быку или камню-быку (илл. 5).

El toro

*El más antiguo toro cruzó el día,
sus patas escaraban el planeta.
Siguió, siguió hasta donde vive el mar.
Llegó a la orilla el más antiguo toro
a la orilla del tiempo, del océano.
Cerró los ojos, lo cubrió la hierba.
Respiró toda la distancia verde.
Y lo demás lo construyó el silencio.*

[Neruda 1960: 17]

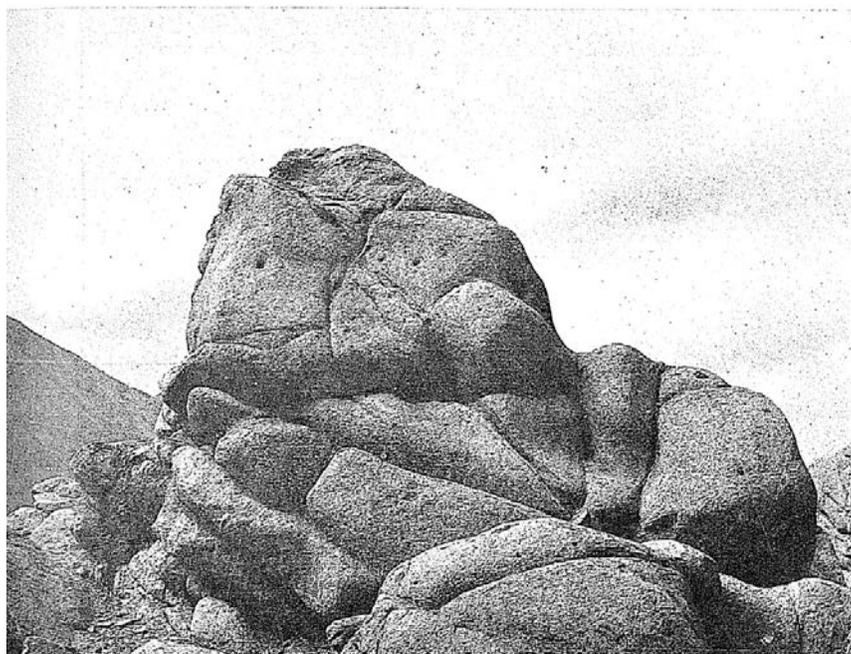
Бык

Древнейший бык прошел весь день насквозь.
Копытами своими рыл планету.
Пришел туда, где проживает море.
Древнейший бык на берег вышел.
На берег времени и океана.
Закрыв глаза, трава его покрывала.
Вдохнул он все зеленое пространство.
А прочее построено молчанье.

(пер. О. Савича)
[Неруда 1979: 164]



Иллюстрации 5–6. Камень-бык
и Камень-лев (фото А. Кинтаны) [Neruda 1960: 15, 55]



В другом стихотворении Неруда описывает каменного льва (илл. 6). На фото видно, что этот камень-лев лежит на берегу, он, по Неруде, так же, как и бык, завершил здесь, на океаническом побережье, свое движение.

*Triste león de otro planeta
traído por la alta marea
a los islotes de Isla Negra,
al archipiélago de sal,
sin más que un hocico vacío,
unas garras desocupadas
y una cola como plumero.*

<...>

*y fue envejeciendo como uno
de los leones de la Plaza,
se fue convertido en adorno
de escalinata,
de jardín,
hasta enterrar la triste frente,
clavar los ojos en la lluvia,
y quedarse quieto esperando
la justicia gris de la piedra,
la hora de la geología.*

[Neruda 1960: 53–54]

Печальный лев с другой планеты, —
его прилив высокий притащил
на островки у Исла-Негра,
в архипелаг из соли, —
и вот пустая морда от него осталась,
ничем не занятые лапы
и хвост, похожий на метелку.

<...>

и постарел он, словно один
из львов, на площади стоящих:
он превращался в украшение
парадной лестницы
иль сада,
и опустил печальный лоб,
и в дождь вперил свои глаза,
и успокоился, надеясь
на справедливость камня,
на час геологического правосудья.

(пер. О. Савича)

[Неруда 1979: 170–171]

Среди зооморфных камней книги есть и «спящий бизон» (этот камень покрыт вьющимся зеленым растением, напоминающим гриву), и «черепаша». Последняя веками плавала в море, видела семь тысяч весел и в конце концов, устав, закрыла глаза и уснула среди камней, не поняв, что окаменела.

Другие тексты-описания посвящены: портрету в камне («El retrato en la gosa») ⁵, ветру в камне («El aire en la piedra»), статуе («La estatua ciega»), валуну, покрытому морщинами («A una reña arrugada») и т. д. Есть и стихотворения метафизического плана. Ключевое из них — «Созидание» («La Creación»), где камень *вспоминает* творение мира — иллюстрируется изображением камня причудливой формы (илл. 7). В нем актуализируются все те символические значения вечности и памяти, с которыми камень традиционно связан.

*Aquello sucedió en el gran silencio
cuando nació la hierba,
cuando recién se desprendió la luz
y creó el bermellón y las estatuas,
entonces
en la gran soledad
se abrió un aullido,
algo rodó llorando,
se entreabrieron las sombras, subió solo*

В молчании великом это было,
когда трава рождалась,
когда едва лишь отделился свет <...>
поднялся вой,
бродило что-то, плача,
полуоткрывались тени,
а вой все рос,
как будто плакали навзрыд планеты,
а после это все

⁵ О лике в камне в стихах Заболоцкого (*И встретил камень я. Был камень неподвижен. / И проступал в нем лик Сквороды*) см. статью Л. О. Зайонц [Зайонц 2012].

*como si sollozaran los planetas
y luego el eco
rodó de tumbo en tumbo
hasta que se calló lo que nació.*

*Pero la piedra conserve el recuerdo.
Guardó el horico abierto de las sombras,
la palpitante espada del aullido,
y hay en la piedra un animal sin nombre
que aún aulla sin voz hacia el vacío.*

[Neruda 1960: 79]

от шквала к шквалу пронеслось,
пока не замолчало
то, что рождалось.

Но камень сохранил воспоминанье.

Сберег теней открывшиеся морды,
трепещущую шпагу звука;
животное без имени есть в камне,
оно безгласно воет в пустоту.

(пер. О. Савича)
[Неруда 1979: 174]



Иллюстрация 7. Созидание (фото А. Кинтаны) [Neruda 1960: 5]

Скалы вулканического происхождения напоминают о начале времен, кипении магмы и формировании земной коры.

Мотив связи камня с первоначальными водами и выхода камня из вод на сушу подкрепляется пространственной близостью камней побережья к океану. Внутренняя связь камня и воды обыгрывается Нерудой и в стихотворениях, посвященных камням-кораблям («La nave», «La nave hirsuta») и каменным морякам («El marinero muerto»). В стихотворении о каменном сердце сирены («El corazón de piedra») можно увидеть обработку сюжета о Лорелее:

*Mirad,
éste
fue el corazón
de una sirena.
Irremediablemente
dura
venía a las orillas
a peinarse
y jugar a la baraja. <...>
Mataba a sus amantes
y bailaba
en las olas.
Así
fue transcuriendo
la malvada
vida de la sirena
hasta
que su feroz
amante mariner
la persiguió
con harpón y guitarra <...>
le dió
un último beso
y justificiera muerte.*

[Neruda 1960: 95]

Смотрите:
это было сердцем сирены.
Неизлечимо жестокая,
она выходила на берег,
причесывалась и гадала на картах <...>.
Она убивала
своих любовников
и танцевала на волнах.
Так протекала
злойская жизнь сирены,
но потом
свирепый любовник-моряк
погнался за ней с гитарой <...>
подарил ей последний поцелуй
и справедливую смерть.

(пер. О. Савича)
[Неруда 1979: 174]

Все «каменные» обертоны Неруда впоследствии «собирает» в стихотворении в прозе «Las Piedras» («Камни»), включенном в его книгу 1966-го года «Дом на песке» (она посвящена дому поэта в Исла-Негра):

Камни, скалы, утесы... Может, это остатки неведомого взрыва? А может, сталагмиты, когда-то уходившие под воду, или грозные обломки полнолуния? Или кварц, который обрел иную сущность, или статуи, раздробленные, порушенные временем и ветром? Или ростры недвижных кораблей, или великаны-мутанты, которые окаменели, прежде чем умереть, или золотые черепахи, или звезды, брошенные в темницу? Или густые, как вулканическая лава, морские кручи, которые невесть отчего вдруг остановились, или сны предыдущей земли, или сорвавшиеся с другой планеты наросты, или застывшие высверки гранита? Или хлеб наших яростных пращуров, или ржавые кости, упавшие с какой-то прежней земли, или враги океана, засевшие в бастионах? Или просто-напросто камень, шершавый, неровный, искристый, серый, чистый и очень

тяжелый, и, стало быть, из этого камня, из железа и древесины человек может построить себе дом на песке (пер. Э. Брагинской) [Неруда 2004а].

Неруда здесь перебирает те мотивировки «происхождения» причудливых камней побережья, которые уже были представлены в «Камнях Чили».

Впоследствии Неруда еще не раз возвращается к теме камня и именно камням Исла-Негра. Поздние «каменные» тексты близки стихотворению «Я вернусь» из «Las piedras de Chile», где Неруда говорит о себе самом как будущем камне:

Yo Volveré

*Alguna vez, hombre o mujer, viajero,
después, cuando no viva,
aquí buscad, buscadme
entre piedra y océano,
a la luz procelaria
de la espuma.
Aquí buscad, buscadme,
porque aquí volveré sin decir nada,
sin voz, sin boca, puro,
aquí volveré a ser el movimiento
del agua, de
su corazón salvaje,
aquí estaré perdido y encontrado:
aquí seré tal vez piedra y silencio.*

[Neruda 1960: 61]

Я вернусь

Мужчина или женщина, прохожий,
когда-нибудь, когда меня не станет,
ты здесь меня попробуй отыскать,
здесь, посреди прибоя и камней,
в кипящем свете
океанской пены.
Ты здесь меня попробуй отыскать,
и я вернусь сюда, вернусь без слов,
без голоса, без губ, без ничего,
вернусь и стану
струями воды,
ударами безудержного сердца.
Здесь потеряюсь я и отыщусь,
и снова стану камнем и молчанием.

(пер. А. Щетникова)

Так, например, в стихотворении 1970-го года (сборник «Камни неба») Неруда обращается к камням и обещает присоединиться к ним:

*ALLÁ voy, allá voy, piedras, esperen!
Alguna vez o voz o tiempo
podemos estar juntos o ser juntos,
vivir, morir en ese gran silencio
de la dureza, madre del fulgor.*

Я иду, я иду, встречайте, камни!

Когда-нибудь, в совсем другое время,
мы встретимся опять, мы станем
жильцами огненной твердыни,
затворниками тишины.

(пер. А. Щетникова)

— снимая в строке *vivir, morir en ese gran silencio* ('жить, умирать в этой великой тишине') само противопоставление *жизни и смерти*.

Метод «Камней Чили» согласуется с художественной практикой многих латиноамериканских писателей XX в., с их установкой на «инвентаризацию вещей мира» [см.: Земсков 2014]. В своей Нобелевской речи Неруда говорит об этом художественном методе: «Мы испытываем потребность насытить словами просторы немого материка, и нас пьянит эта работа — создавать мифы и называть именами вещи и явления» [ПЛАЛ 1982: 20]. Поэт создает мир Нового света в слове, уподобляясь творцу-демиургу и следуя Книге Бытия, и, как хронист, описывает Америку в разнообразии ее

«вещей» (рукотворных и нерукотворных) и во всех мыслимых и немисли- мых деталях. В такой поэзии-хронике начинают действовать особые зако- ны, о чем говорил, например, Ю. Н. Гирич, давший развернутую характе- ристику поэтики зрелого Неруды:

Его поэзия — это гигантская метафора бытия как вечно творящейся сущности в бесконечности своих форм, проявлений и становлений. Художественное мышление Неруды рождает особый вид метафоры: собственно метафора возникает только на уровне большого текстового пространства, как совокуп- ность многих образно-тематических векторов, как макро- или даже гиперме- тафора: таковы его «корни», «хлеб», «дерево», «камни» [Гирич 2005].

Во «Всеобщей песни» и других произведениях Неруда ведет диалог с каменными объектами: кроме камней побережья — с каменными истука- нами острова Пасхи [см. стихотворение «Рапануи» («Rapa Nui», V) в главе «Великий океан» («El gran océano», XIV) в эпосе «Всеобщая песнь» («Canto general»)], развалинами индейских городов и горными вершинами континента. Значение этого диалога для всего его творчества было описа- но самим поэтом в книге воспоминаний «Признаюсь: Я жил»:

Но перед самым приездом в Чили я сделал открытие, которое наделило новым смыслом всю мою поэзию. Задержавшись в Перу, я верхом на лошади поднял- ся к развалинам Мачу-Пикчу. В ту пору там еще не было хорошей дороги. Вы- соко в горах я увидел древние каменные сооружения, окруженные вершинами зеленых Анд. Оттуда, где темнели изъеденные, источенные веками камни крепости, срывались потоки воды. Над рекой Вилькамайо вставал густой бе- лесый туман. Я почувствовал себя бесконечной малостью в центре этого ог- ромного каменного пупа. Я почувствовал себя причастным к этому безлюдно- му, гордому и величавому миру; мне представилось, что и мои руки трудились здесь в незапамятные времена, прокладывая борозды и обтесывая скалы.

Я почувствовал себя и чилийцем, и перуанцем, и американцем. В этих не- доступных высотах, среди прославленных и одиноких руин я стал испове- довать новую веру, давшую мне силы продолжить мою песнь (пер. Э. Бра- гинской) [Неруда 2004б: 168] (оригинальное издание: [Neruda 1974]).

— благодаря камню, признается Неруда, каменным развалинам высоко- горного города инков, он обрел новую идентичность и осознал себя амери- канцем.

В Латинской Америке сложным образом взаимодействуют элементы европейского, индейского и африканского культурного кода. Характер этого взаимодействия определяет своеобразие всей латиноамериканской, метисной по сути, культуры. В специфической историко-культурной си- туации континента одним из центральных процессов на протяжении всего XX столетия стал поиск идентичности, отраженный и во множестве произ- ведений искусства. Культурные основания идентичности (общее истори- ческое прошлое, историческая память, мифология, религия, ритуалы, гео- графическое местоположение) стали предметом художественной «рекон-

струкции», а ее фундаментом — потерянная «автохтонная» культура и природа Америки. В этих обстоятельствах *камень* (валуны, скалы, горные склоны, величественные развалины, каменные идолы и артефакты) как объект природы и как элемент духовной культуры выступил уникальным собеседником. Обращение к нему стало поиском истоков, разговором с прошлым, а значит, осмыслением трагедии континента, гибели его древних цивилизаций, письменных и архитектурных памятников. Так восстановление *речи камня, чтение каменной книги* превратилось в особую поэтическую практику, которую мы и постарались описать.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Гирин 2005 — Ю. Н. Гирин. Пабло Неруда и его мир // *Неруда в литературе и истории: [Выступления участников конференции]*. Латинская Америка, 2005, № 1.
- Горная энциклопедия 1991 — Горная энциклопедия / Под редакцией Е. А. Козловского. Москва, 1991. Т. 5.
- Живой камень 2015 — Живой камень. От природы к культуре / Отв. ред. и сост. Л. О. Зайонц. Москва, 2015. — http://istina.msu.ru/media/publications/book/c70/94f/19194393/MAKET_zhivoj_kamen_2.12.15.pdf.
- Зайонц 2012 — Л. О. Зайонц. Пушкин, Хлебников, Скворода и «беспредельное дерево» Н. Заболоцкого // *Russian Literature*, 2012, т. 71, № 3–4.
- Земсков 2014 — В. Б. Земсков. О литературе и культуре Нового Света. Москва — С.-Петербург, 2014.
- Иванов 2016 — Вяч. Вс. Иванов. Новалис в его диалоге с камнем // *Наст. изд.*, с. 7–20.
- ИЛЛА — История литератур Латинской Америки. Москва, 2004. Т. 4, ч. 2: XX век: 20–90 годы.
- Неруда 1979 — П. Неруда. *Собрание сочинений: В 4 т.* / Пер. с исп., сост. и коммент. Л. Осповата. Москва, 1979. Т. 2: Стихотворения и поэмы.
- Неруда 2004а — П. Неруда. Дом на песке / Перевод с испанского и вступление Э. Брагинской, перевод стихов Ю. Гирина // *Иностранная литература*, 2004, № 10. — <http://magazines.russ.ru/inostran/2004/10/ner4.html>.
- Неруда 2004б — П. Неруда / *Признаюсь: Я жил: Воспоминания*. Москва, 2004.
- ПЛАЛ 1982 — Писатели Латинской Америки о литературе: Сборник / Сост. Л. С. Осповата, под ред. и с предисл. В. Кутейщиковой. Москва, 1982.
- Полилова 2015 — В. С. Полилова. Индейская легенда о Фуре и Тене: окаменение живого // *Живой камень: От природы к культуре* / Отв. ред. и сост. Л. О. Зайонц. Москва, 2015. — http://istina.msu.ru/media/publications/book/c70/94f/19194393/MAKET_zhivoj_kamen_2.12.15.pdf.
- Cardenal 1952 — E. Cardenal. El caso de Alfonso Cortés // A. Cortés. 30 poemas de Alfonso / *Antología poética preparada por Ernesto Cardenal*. Managua, 1952.
- Cuadra 2004 — P. A. Cuadra. *Crítica literaria*. Managua, 2004. Т. 1.
- Poesía en movimiento 1966 — *Poesía en movimiento: México 1915–1966* / *Selecciones y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, prólogo de Octavio Paz*, México, 1966.
- Neruda 1960 — P. Neruda. *Las piedras de Chile* / *Fotografías de A. Quintana*. Buenos Aires, 1960.
- Neruda 1974 — P. Neruda. *Confieso que he vivido: Memorias*. Barcelona, 1974.
- Urbina 1993 — N. Urbina. La formación del código en Alfonso Cortés: el enigma de la locura // *Bulletin Hispanique*, 1993, t. 95, n° 2. — http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1993_num_95_2_4811.

Н. В. ЗЛЫДНЕВА (Москва)

Вода и камень в балканской модели мира*

Проблема воды и камня применительно к балканской модели мира (далее БММ) рассматривается в данной статье на разнородном материале — изобразительном искусстве, литературе, политической истории. Соотношение мифопоэтического и минералогического в проявлении этих природных компонентов в культуре представлено в проекции на характерные свойства регионального менталитета.

1. От природы к культуре: Хорватовы ступени

В Балканской Модели Мира, как было в свое время отмечено В. Н. Топоровым, природа, естественный ландшафт, выступают первоматрицей по отношению к культуре [Топоров 1989]. Примером вектора означивания движения от природы к культуре на Балканах может служить метафора окаменевшей реки в сооружении под названием «Хорватовы ступени» (по-хорватски «Hrvatove stube») ¹ (илл. 1–3). Сооружение представляет собой полу-природный, полу-искусственный объект — каменную лестницу, напоминающую горный поток. Это каменистый спуск длиной в 300 м и высотой в 115 м состоит из 500 ступеней. Лестница была обнаружена как природное образование — своего рода каменистый склон в форме ручья — и в 1930-е приспособлена для пешеходов натуралистом и путешественником Владимиром Хорватом. Ступени расположены на одном из склонов горы Медведница, у подножия которой раскинулся город Загреб. Склоны горы, местами каменистые и поросшие лесом, иногда пересекаются узкими горными потоками. Неправильной формы, грубо обработанные, с перепадами по высоте, ступени напоминают каменную реку, извивающуюся в своем прихотливом русле. Путь по мере спуска / подъема здесь порой пролегает и

* Статья написана при поддержке гранта РФФ № 14-18-02194 «Живой камень: От минералогии к мифопоэтике» в Институте мировой культуры МГУ им. М. В. Ломоносова.

¹ Ознакомиться с этим сооружением непосредственно на месте автору статьи помогли ее хорватские коллеги — профессоры Загребского университета Жива Бенчич-Примц и Мирко Бенчич. Приношу им свою глубокую благодарность.



Иллюстрация 1. Хорватовы ступени

через небольшие ямы-пещеры. Пещера как затрудненный путь, как хтоническое, утробное пространство в соединении с образом реки как пути отсылают к мифологии нижнего мира. Выход из пещеры как универсального мифологического символа ведет на небо, вверх. В каменной лестнице-реке имплицирована идея испытания странника, принцип инициации. Как указывает В. Н. Топоров, «в пещере темно, т. е. безвидно, как в хаосе. Внутреннему пространству пещеры присущи бесструктурность, аморфность, спутанность. В известном смысле пещера есть хранилище остатков хаоти-



Иллюстрация 2. Хорватовы ступени

ческой стихии» [Топоров 1982а: 311]. Путь через пещеру, таким образом, становится символическим преодолением иномирности, смерти как конечности пути человека в мире и / или сакрализации последней, то есть создания мемориальных смыслов. В Хорватовых ступенях посредством образа каменной реки-воды реализуется концепт памяти (ср. мифологические представления о способности воды к сохранению информации). Извилистая дорога / русло горного потока, представленное лестницей В. Хорвата, отсылает к схеме меандра как мифопоэтического символа затрудненного



Иллюстрация 3. Хорватовы ступени

пути (из пещеры, ср. меандричность как знак собственно реки), характерного для балканского культурного локуса. Следует напомнить о меандре как ведущей фигуре древнего балканского танца *коло* (серб. *кòло*, болг. *хорó*, греч. *χορός*), восходящего к погребальному ритуалу [об этом см.: Злыднева 199]. Если меандр — река как таковая, то это по преимуществу подземная река. Таким образом, Хорватовы ступени демонстрируют широкое семантическое поле мифологических преобразований природного объекта, отчасти усиленного волей человека, отчасти существовавшего помимо нее и раньше.

2. От культуры к природе: символические некрополи Б. Богдановича

Если «окаменная река» на Медведнице представляет собой движение от природы к культуре, творчество сербского художника Богдана Богдановича демонстрирует аналогичный принцип слияния воды и камня, но в обратном развертывании — от культуры к природе. Известный архитектор, эссеист и прозаик, поэт-философ, высокообразованный интеллигент и хороший знаток мифологии, Б. Богданович (1922, Белград – 2010, Вена) является автором большого числа мемориальных сооружений по всей территории бывшей Югославии². Работавший в годы коммунистической Югославии, он формально посвящал свои ансамбли героям и жертвам Второй ми-

² Анализ творчества Б. Богдановича в аспекте семиотики и мифологии представлен в: [Злыднева 1979; Злыднева 1980].

ровой войны³. Однако произведения Богдановича представляют собой нечто совершенно непохожее на обычные мемориалы — это особый жанр символической организации пространства. Его ансамбли — свободно организованные пространства на открытой природе, которые относительно равномерно заполнены однородными объектами, обработанными камнями, как правило, отвлеченной семантики в естественной среде обитания (зритель соприкасается здесь с природой как таковой; илл. 4–8).

Творчество Богдановича лежит вне какой-либо стилевой категории, однако ощутимо наследие сецессии: его произведения представляют собой группы полуабстрактных скульптур органической формы, наделенные куль-



Иллюстрации 4–6. Богданович (слева: мемориал в Попине, 1980; справа: мемориальный парк в Крушеваце, 1965; снизу: символический некрополь в Травнике, 1975)



³ Будучи практикующим архитектором, профессором архитектуры в Белградском университете, Богданович занимал и видные общественные посты, одно время был избран мэром Белграда. В конце жизни, несогласный с политикой С. Милошевича, он эмигрировал в Австрию, где и окончил свои дни.



Иллюстрации 7–8. Богданович (сверху: могила непобежденных в Прилепе, 1961; снизу: памятник революции в Лесковаце, 1971)



турной метафорикой высокой плотности. Здесь и едва выступающие из почвы двукрылые каменные создания («мотыльки» памяти, по выражению самого архитектора, Крушевац), и высотой в человеческий рост тумбы с рогами-капителями в качестве наверший, напоминающие средневековые богомильские надгробия (т. н. стечки), которые распространены в районах Боснии и Герцеговины (в Прилепе), и стелы с извивающимися абстрактными фигурками на них (в Травнике). Идея зодчего состоит в том, чтобы в условиях природной среды пробудить в зрителе некое абсолютное воспоминание, архетипы культурной памяти. В своих многочисленных вербальных автокомментариях архитектор (Богданович является автором многих книг разнообразных жанров, в которых порой в художественной форме,

подражая диалогам Платона, делится своими соображениями и замыслами о природе архитектуры, в других рассуждает о мифопоэтических корнях городской среды [Bogdanović 1976; Bogdanović 1984]) предписывал погружаться в символическое пространство, активизируя собственное глубинное воспоминание, память как таковую. Само древнее ремесло зодчего он стремился вернуть к своим древним истокам, воссоздать как мистическое действо. Мастер восстанавливает архаические значения камня и работы с ним, изначальные связи архитектурного сооружения с природой. Согласно идеям Богдановича, в мемориальном сооружении доминирует женское начало, поскольку женщина символизирует преемственность поколений. «Мои некрополи никогда не были только мемориалами. Наоборот, мои произведения — противоположны смерти. Они исполнены радости и игры».

Здесь проявляют себя самые разнообразные природные стихии, и прежде всего камень как ожившая геология (мифопоэтика ландшафта, «голос» камня) и камень как двойник-памятник, как путевой знак (каменный цветок, стелы). Природа и камень выступают в этих мемориалах как резервуар архаической традиции. Таким образом, мастер создавал не мемориальные ансамбли, а особую суггестивную среду обитания живого человека. Это символические кладбища, но при этом и своего рода города, воспроизводящие дух древних некрополей. В его творчестве различимы идеи и образы античной мифологии, каббалы, масонская символика, языческие корни. Архитектуру он воспринимал как мистерию и большое значение уделял процессу создания этих символических пространств, включавшему в себя не только чисто технические моменты строительства, но и собственные медитативные практики, в результате чего исполнение проекта превращалось в ритуальное и чуть ли не театрализованное действо. Например, создавая мемориальный комплекс в Прилепе, Богданович работал *in situ*, подобно древнему архитектору: объекты, размечающие пространство, вытесывались из камня местными каменотесами прямо на месте. В мемориале в Травнике фигуры сделаны из песчаника, также мастерами-каменотесами из этих мест, которые, по убеждению архитектора, одни только понимали душу здесь добываемого материала.

Для темы *вода / камень* особенно интересен созданный Богдановичем символический некрополь в Мостаре, посвященный памяти погибших здесь в годы Второй мировой войны партизан (1965). Мемориал представляет собой серпантин, поднимающийся вверх на гору параллельно воде, струящейся из источника вниз (илл. 9–12).

Партизанский некрополь в Мостаре — это уменьшенная копия Мостара, боснийского города на реке Неретва, его идеальный образ. Однако эта идеограмма города, своего рода иероглиф (Богданович оставил после себя сотни рисунков, иероглифически воспроизводящих планы / образы города —



Иллюстрации 9–10. Богданович. Символический некрополь в Мостаре. 1965



как правило, фантастического) достигает довольно крупных размеров и соответствует размерам скромного древнебалканского святилища или античного акрополя. Известняк, из которого построен мемориал, согласно мифологическим представлениям, дитя солнца и месяца (луны), поэтому предназначен для изображения небесных явлений и солярных символов. Созвездия отображены в мемориале в Мостаре, выстраивая астрологическую модель для предсказания лучшего будущего. От входных ворот внизу до «колодца-источника» наверху посетителю надо преодолеть 20 метров в высоту и каменным серпантином пройти почти 300 метров. Путь вверх показывает вода, которая через звонкие желобки изливается навстречу путнику.

Вода / камень представляют в ансамбле Мостара единый движущийся организм. Движение акцентирует пространственные отношения, выражен-



Иллюстрация 11. Богданович. Символический некрополь в Мостаре. 1965

ные в мемориале как горé = городе. Каждый элемент изобразительной композиции — это отдельный монумент, а весь камень-гора уподоблен надгробию и / или гигантскому берегу. Горизонтальные плоскости серпантин представляют собой зеленые травянистые площадки, украшенные белыми каменными фигурками в виде соляных знаков. Перформативность связи *вода–камень* получает расширение в мотиве звучащего камня и молчаливой реки. Весь серпантин в целом и зрительно, и акустически, уподоблен огромному каменному «органу». Для строительства мемориала в Мостаре архитектор пригласил бригаду каменотесов с далматинского острова Корчула. Культурная традиция этого острова уходит вглубь веков: на Корчуле найдены следы неолита, тут жили иллирийцы, основаны греческие колонии, позднее остров был затронут романизацией, а славянские племена, хорваты, пришли в VII веке. Вся эта толща наследия в известной мере отпечаталась в менталитете коренных жителей. Они придали процессу строительства характер ритуала. По словам Богдановича, трудившиеся здесь мастера с острова Корчула пели во время работы, и их песнь сливалась с по-разному звучащими в ходе обработке породами камня: у мрамора было меццо-сопрано, а у известняка альт. Песнь каменотесов была бессловесной. «Почему в песне нет слов?» — спросил я однажды. Их ответ был простым и убедительным: «Нет и никогда не было!» Или: «Так пели и наши предки!»».



Иллюстрация 12. Богданович. Символический некрополь в Мостаре. 1965

3. Каменный мост и онемевшая река: Иво Андрич

Звучащий камень, на этот раз в форме окаменения как онемения реки / речи получает в БММ парадоксальное развитие в образе каменного моста у замечательного (боснийско-хорватско-сербского) писателя Иво Андрича.

Мотив моста через реку занимает в творчестве Андрича важное место. Склонный к эпическим аллегориям и при этом погруженный в балканские реалии, писатель находит концепт моста наиболее емкой метафорой для описания сложных пограничных ситуаций — будь то мифопоэтическая топология Балкан или емкая характерность персонажей. Помимо рассказа, о котором идет речь, слово *мост* вынесено в заглавие романа «Мост на Дрине» (по-сербски «На Дрини куприја», 1945; илл. 13–14) — одного из наиболее значимых произведений в творчестве мастера. Все события в этом



Иллюстрации 13–14. Мост на реке Дрина (граница Сербии и Боснии)



романе, охватывающие четыре столетия, разворачиваются в Боснии на фоне «жизни» каменного моста через реку Дрина, который был воздвигнут еще сербским «потурченцем» в XVI веке, а разрушен во времена начавшегося краха Австро-Венгрии в 1914 году. Многочисленные сюжетные линии в романе, рассказы, складывающиеся в единую кумулятивную ткань, демонстрируют драматические противоречия, свойственные региону и его разношерстному населению: конфессиональные, межнациональные, личностные. Каменный мост при этом выступает символом стабильности,

нейтрализации конфликтов, будучи осмыслен как некий сверх-субъект, невозмутимо взирающий на превратности людских судеб.

Тема камня получила развитие в связи с человеком в рассказе И. Андрича «Женщина на камне» («Жена на камену», 1949), где камень воплотил в себе женское начало. Но особенно характерна роль камня в окультуривании природы в связи с оппозиций *вода / камень* в повести «Мост на Жепе» (по-сербски «Мост на Жепи», 1925; илл. 15–16). Молчание как оборотная сторона полноты речи возникает тут в составе мотива каменного моста.

Сюжет рассказа можно передать коротко. Боснийский визирь решил построить в родном городе мост через бурную горную речку Жепа и пригласил зодчего из Италии. Зодчий работал усердно, но отличался странностью — он постоянно молчал. С большим трудом построив мост из белого известняка (бурная река и размываемые ею берега, необходимость везти камень издалека, а также недружелюбное отношение местных жителей к чужеземцу создавали сложности), итальянец отправился домой, но по дороге в Стамбул, через который пролегал его путь в Италию, умер. Лишь

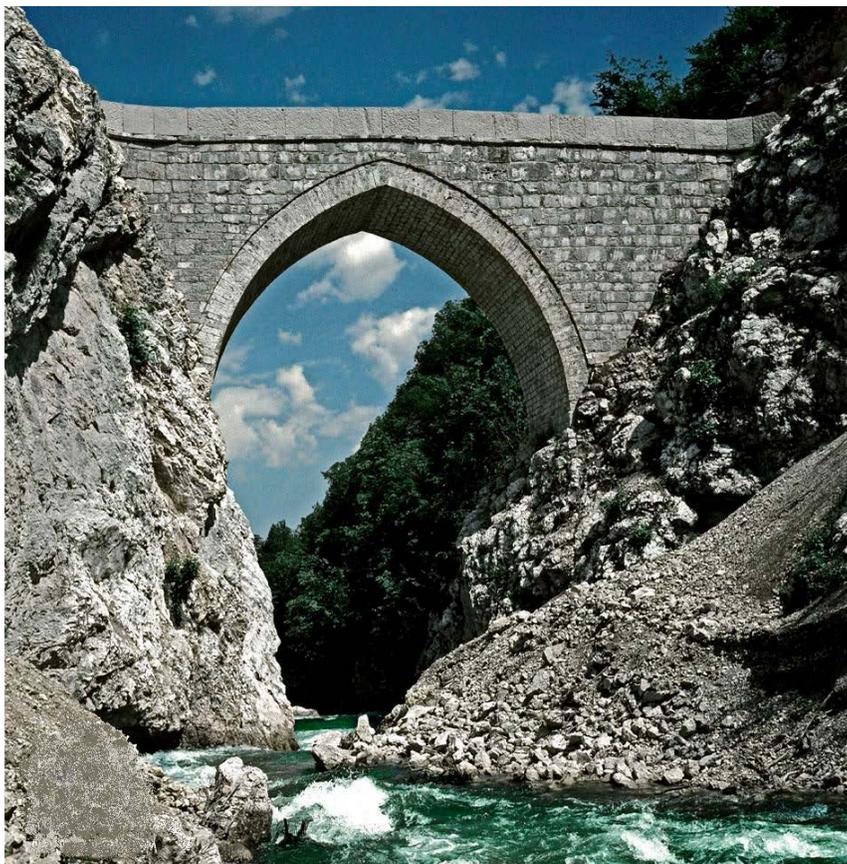


Иллюстрация 15. Мост на реке Жепа (Босния)



Иллюстрация 16. Мост на реке Жепа (Босния)

после кончины мастера обнаружился высеченный им на одной из арок моста девиз: *в молчании надежность*. Визирь, которого местные жители просили увековечить его имя или имя зодчего, впал под конец жизни в большую меланхолию: он перечеркнул и свое имя, и девиз строителя. Так мост и остался безымянным.

Мост выступает в рассказе как актант, динамичностью своих очертаний вторя активному движению речных вод:

Казалось, берега реки бросили друг другу навстречу вспененные струи воды и, соединив их в арку, на миг застыли над пропастью, паря в воздухе. В просвете арки синела вдали Дрина, а глубоко внизу бешено пенилась укрощенная Жепа. Взор не мог налюбоваться гармонией продуманных и легких выгнутых линий, казалось бы, нечаянно зацепившихся в полете за острые мрачные скалы, обвитые ломоносом и виноградом, и при первом же дуновении ветерка грозившие вспорхнуть и исчезнуть [Андрич 1983: 50–51].

О соответствии оппозиций *стоячая вода / река* как *немота / речь* соддержательно писала Т. В. Цивьян в своей монографии «Движение и путь в БММ» [Цивьян 1999]. Автор убедительно показывает, что идея перехода в

другой мир объединяет реку и мост идеей движения. По аналогии со стоячей водой камень обычно характеризуется по признаку неподвижности, а мост задает движение. Но в рассматриваемом нами случае, в ситуации, описанной Андричем, всё сложнее: строительство моста как процесс (вспомним, что именно процесс лежит в основе образности и самой истории создания мемориала в Мостаре) наделило камень качеством подвижности: в рассказе содержится описание того, как строительный камень везли из отдаленного района, и это передвижение минерала в пространстве сообщается камню главным персонажем — итальянским зодчим, его приездом издалека, а также кончиной в пути. Движение и речь, изначально не свойственные камню как природному образованию, но заложенные в идее моста как артефакта, в рассказе определили его отторжение природой. Они в конечном счете обусловили его безымянность, апофатическое именование, а тем самым поставили под вопрос существование как таковое. Между тем, безымянный мост, хранящий в себе память о пути его строителя, психологизируется, сравниваясь с мыслью и наделяясь способностью летать:

Но природа не приняла этот мост также, как и он сам не мог слиться с природой. Со стороны белоснежная, смело выгнутая арка казалась путнику одинокой и чуждой всему, что ее окружало, она поражала, как светлая мысль, случайно залетевшая сюда и запертая сомкнувшимся кольцом угрюмых и диких гор [Андрич 1983: 54].

Мотив полета обозначен и в предыдущей приведенной нами цитате. Движущийся камень тем самым становится изоморфным быстрому водному потоку, которую призван обуздать, и тем самым имплицитно наделяется способностью говорить. Связь концептов речи и реки представляет собой древнейший архетипический образ, отраженный в некоторых мифологических традициях и языках. Этимологические словари славянских языков не указывают на родство слов *рѣчь* (из праслав. **rekti* — ‘говорить’) и *рѣка*, но эту близость допускал В. И. Даль: *рѣчь* по отношению к *рѣка* — «вѣроятно того же корня, но отшатнулось и стоить по себѣ» [Даль 1955: 94].

Камень же безязык. Отсюда императив Гёте: *Saget, Steine, mir an, o sprecht, ihr hohen Paläste!..* ‘Камень, речь поведи! Говорите со мною, чертоги!..’ (1791; пер. Н. Вольпин).

Сакральная топография реки в мифологической модели мира, ее связь с концептом пути были убедительно показаны В. Н. Топоровым [1982б: 376]. Автору этих строк запомнилось, как Владимир Николаевич в одном из своих устных выступлений настаивал и на этимологической связи *реки* и *речи*. Ср.: [Топоров: 2004].

В рассказе Иво Андрича камень в образе безымянного моста молчаливого зодчего в сочетании с бурной (= говорливой) рекой образует фигуру оксюморона «молчание речи». Оппозиция *природа* / *культура* традиционно выстраивается в соответствиях: *река* / *камень* как *приро-*

да / культура и речь / безмолвие (речь принадлежит реке, т. е. природе, а молчание — камню как культуре). То, как в БММ река проявляет себя эквивалентом безмолвию, а камень звучит, но бессловесен, показано в произведениях Б. Богдановича. У Иво Андрича он (камень) надежен как молчание (не немота, а эквивалент сверхполноты речи), но лишен имени. Налицо балканская парадоксальность: нечто утверждается, чтобы сразу же подвергнуться отрицанию. Усложненная связь архетипического отношения *вода / камень* в БММ на данных примерах это подтверждают, при этом камень выступает в ипостаси живого существа. Рассказ «Мост на Жепе» заканчивается описанием путника, который и пересказал легенду — он остановился, чтобы отдохнуть и прислонился к плитам моста: <...> человек ощутил ласковую теплоту дня, которую сохранил камень. Человек и камень сразу поняли друг друга [Андрич 1983: 54].

4. Вода и камень БММ в политической истории

Мифологическая тема воды и камня в балканском культурном пространстве пронизывает и толщу «практического» мышления. Она проявилась в наиболее трагический период истории южных славян прошлого столетия. Это произошло после выхода Резолюции информбюро в 1948 году, когда Тито решительно оказал сопротивление воле Сталина, и между еще недавними друзьями и соратниками, СССР и Югославией, вспыхнула непримиримая вражда. Молодая югославянская держава проявила себя под стать своим оппонентам. Уже в 1949 году в Югославии был создан лагерь для политических противников генеральной линии — коммунистов, поддержавших режим СССР, но в лагерь попала и масса невинных жертв: героев партизанской войны, далеких от политики университетских профессоров, просто студентов. Местом заключения был выбран так называемый Голый Остров (Голи Оток, хорв. Goli Otok) у нынешнего северного побережья Хорватии (район Кварнер). Природа этого края отличается крайней скудностью — вода и камень (илл. 17–19).

Условия жизни заключенных и стратегия исправительного заведения этому ландшафту соответствовали. Узники работали в шахтах на алюминиевых приисках, а также обрабатывали квадры мрамора, вырубая их из здешних пород. Однако работа не являлась главной целью организаторов террора — лагерь, главным образом, служил местом перевоспитания «заблудших душ», причем использовались самые жестокие методы: постоянные побои, унижения, голод, натравливание арестантов друг на друга, телесные и психологические пытки и пр. Среди наиболее мучительных пыток одна выделялась особенно (о ней автору этих строк сообщил непосредственный участник событий, бывший пленник Голи Отока, в те времена студент-славист): весной заключенным приказывали стаскивать с пригорков большие валуны в море, а осенью перетаскивать их из ледяной



Иллюстрации 17–18. Голый остров



воды обратно на сушу. Бессмысленность этого тяжелого труда, труда как изощренного издевательства, заставляет вспомнить миф о Сизифе, наказанном богами. В отличие от постоянно вкатывающего на гору камень персонажа древнегреческой мифологии, узники Голи Отока своим трудом соединили две главные стихии здешнего морского побережья, тем самым обозначив архетипический след в образе мысли и поведении политических радикалов XX века.



Иллюстрация 19. Голий остров

БИБЛИОГРАФИЯ

- Андрич 1983 — И. Андрич. Мост на Жепе / Пер. с сербохорватского Т. Вирты // И. Андрич. Повести и рассказы. Москва, 1983.
- Даль 1955 — Вл. Даль. *Sub v. Речи* // Вл. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. Москва, 1955. Т. IV.
- Злыднева 1979 — Н. В. Злыднева. Природа и миф в мемориалах Богдан Богдановича // Советское славяноведение. 1979, № 6.
- Злыднева 1980 — Н. В. Злыднева. Проблема мемориала в творчестве архитектора Богдана Богдановича: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 1980.
- Злыднева 1991 — Н. В. Злыднева. Художественная традиция в пространстве балканской культуры. Москва, 1991.
- Топоров 1982a — В. Н. Топоров. Пещера // Мифы народов мира. Москва, 1982. Т. 2: К–Я.
- Топоров 1982б — В. Н. Топоров. Река // Мифы народов мира. Москва, 1982. Т. 2: К–Я.
- Топоров 1989 — В. Н. Топоров. Балканский макроконтекст и древнебалканская энеолитическая цивилизация (общий взгляд) // Материалы к VI Международному конгрессу по изучению стран Юго-Восточной Европы, София, 30 авг. — 6 сент. 1989 г.: Лингвистика. Москва, 1989.
- Топоров 2004 — В. Н. Топоров. *Речь и река / речка* (из области мнимых этимологических парадоксов) // Теоретические проблемы языкознания: Сборник к 140-летию кафедры общего языкознания филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета. СПб., 2004.
- Цивьян 1999 — Т. В. Цивьян. Движение и путь в балканской модели мира. Исследования по структуре текста. Москва, 1999.
- Bogdanović 1976 — B. Bogdanović. *Urbs & Logos*. Beograd, 1976.
- Bogdanović 1984 — B. Bogdanović. *Zaludna mistrija*. Zagreb, 1984.

Т. В. ВОЛОДИНА (Минск), В. А. ЛОБАЧ (Полоцк)

Камни и клады в фольклорной традиции белорусов

Практически все камни-хранители кладов, фигурирующие в представлениях и быличках белорусов, это заметные валуны в структуре локального культурного ландшафта, о которых знает каждый сельчанин и которые привлекают к себе внимание своими размерами или формой. Камень как место для спрятанного клада с точки зрения рациональных объяснений означает точный ориентир на местности, который позволяет хозяину ценностей безошибочно найти спрятанные деньги в нужное время. Однако в реальной истории обнаружения сокровищ на территории Беларуси камень как место укрытия клада не фигурирует ни разу! Т.е. валун и деньги (золото), скрытые под / в нем, являются реалией мифологической (фольклорной), когда существенной выступает как символика собственно камня, так и клада, а также их семантические пересечения.

В качестве кладов под камнем фигурируют деньги, золото, серебро, реже оружие, карета, лодка, бочка или ящик золота, богатства, награбленные шведами или французами. Регулярно подчеркивается принадлежность клада под камнем людям, которые в традиционной картине мира представляют сферу «чужого» прежде всего в этническом, даже военно-этническом (литва, шведы, французы), реже в социальном (князь, пан) или конфессиональном (старообрядцы) измерении.

Часть камней, с которыми в традиции связываются клады, это камни-следовики, т. е. валуны, на поверхности которых находятся нерукотворные выемки в виде следа.

І камень быў у Мураванай Ашмянцы — Божы слядок называлі, на камені быў гэты сьлед. Там, казалі, быў закапаўшы чалавек золата. І калды раз выходзіла то баранчыкам, то чым... Выходзіць. — І што, казалі, што гэтага баранчыка можна прывязаць? — Стукнуць, і ён рассыпіцца. А ніхто ж яго не стукнуў [Боганева 2006: 419; зап. в д. Талминово Ошмянского р-на Гродненской обл.]

С кладами соотносятся камни-следовики возле дд. Мостище Браславского, Чурилово Миорского, Ольшаны Ушаческого районов Витебской области и др. В центре деревни Вязынь Вилейского р-на Минской

области у Святого источника жители установили валун, на верхней грани которого отмечены две полусферические лунки. По преданию, под камнем шведы зарыли клад. С зарытым золотом связывается и камень-следовик возле д. Констамполь этого же района. Вся земля около камня перекопана (из-за преданий о кладах), хотя культурного слоя археологи не обнаружили. Та же ситуация (перекопанная земля) и в урочище, которое включает святой источник «Изус» и камень с якобы укрытыми под ним деньгами в Чашникском р-не Витебской области (фото 1).



Фото 1. Камень, под которым якобы спрятано «золото немцев или французов», возле д. Боровая Чашникского р-на. Фото В. Лобача

Случаи с камнями-следовиками, когда следок святого является одним из ярких маркеров сакрального характера камня, поднимают вопрос о соотношении клада и культового (сакрального) объекта в целом. Сакрально выделенный камень выступает как известный в местном сообществе субъект владения кладом, его не нужно искать, он заметен, молва определенно связывает сокровища именно с ним, деньги показываются огоньками, барашками, правда, получить эти богатства проблематично. Да и о желающих овладеть заветным кладом из-под культового камня предания обычно умалчивают. Т.е. обладание кладом становится одной из существенных характеристик сакрального камня как такового.

В представлениях о таких камнях-кладах усматривается, по точному определению Т. В. Цивьян, *мерцающая* мифология, когда символика реальных физических характеристик камня — цельность, крепость, неру-

шимость, прочность — сочетается с его определяющей чертой времен первотворения — пластичностью. Субъекты, прятавшие клад, равно как и сакральные персонажи, покинувшие след на камне (данные сюжеты могут и переплетаться), в фольклорной хронологии принадлежат к мифологическому времени либо к историческим эпохам, переосмысленным в эпическом ключе. Это означает, что только в компетенции сакральных персонажей находится возможность использовать камень как емкость, место, где можно оставить что-то (следок как часть самого себя, деньги как свою долю) с тем, чтобы это содержание впредь оставалось цельным, незыблемым, прочным. В этом смысле клад, спрятанный под валуном, сам становится камнем или инкорпорируется им. В одном из преданий так и говорится: «Той камень — то были грошы закляття».

Аднаго разу ў нядзелю я, паабедаўшы, прылёг на прызбе трохі аддыхаць да й моцна заснуў. Ось сніцца мне, што нейкі старац кажа, штоб я ўзяў штых да ішоў на капец паміж шляхам і Карпавым альсам. Я прыйшоў быццам туды да ўсадзіў штых у зямлю, а ён, схваўшыся да палавіны, стукнуўся аб нешта цвёрдае. Прачнуўшыся, ухапіў штых да не то пайшоў, да проста пабег на той капец, каторага, здаецца, з роду не бачыў, а пра тое трапіў, як бы хтось за руку веў пяць вёрстаў ад нашага сяла. Заснуў штых так глыбока, як і ў ва сне,— стукнуў аб штось цвёрдае. Штыхнуўшы кругом разоў з дваццатак, абмеркаваў, што тут закопана кована скрыня ў доўжкі вялікі шаг, а ўшыркі ступеней два без мала. Вярнуўся дадому, да змеркам, прыйшоўшы з сынам, мы сталі капаць да дакапаліся да вялікага каменя. Раскапаўшы яму з аднаго боку спускавата, з вялікаю патугаю выкацілі яго наверх, а на том мейсцы, дзе ён ляжаў, штыхавалі да нічога не найшлі. *Той камень — то были грошы закляття*, бо як я праз цікавасць на другі дзень прыйшоў паглядзець, то яго і звання на том месцы не было — як у вадугу кануў [Грынблат, Гурскі 1983: 412, № 732].

И еще одна показательная запись, где клад символически помещается за печатью в сам камень:

Пра той камень у Зацяклясье гаварылі, што там нібыта золата схавана. Ну, гэта думалі так, а там нічога не найшлі, а там найшлі, ну нейкую бумажку, што лі. У гэтым камяні. Можа яны там і золата знайшлі, а што яны там прызналіся? Ай, *хто там камень адкрываў гэты, распячатваў, дык што ён там скажа?* [Лобач 2011: 246, № 637] (см. фото 2).

В данном сообщении обращает на себя внимание тот факт, что и прячет, и пытается забрать клад из-под камня кто-то чужой, аноним, не принадлежащий к деревенскому сообществу.

Символическая соотнесенность камня и клада проявляется и в том, что в ряде фольклорных повествований неудачная попытка людей овладеть сокровищами приводит к тому, что ценности и камень исчезают вместе, синхронно. Или получает наказание кладоискатель. «...Зачараваны крыж там. Тры мужыкі паднімалі камень, наверна, хацелі знайсці пад крыжом золата. Ё ўсе сразу палучылі разрыў серца» [Лобач 2011: 246, № 635. Зап. в д. Велевщина Лепельского р-на].



Фото 2.

«Кладовой камень» возле кладбища д. Затекаясье Лепельского р-на. Фото В. Лобача

Сема укывання клада в міфалагічнай характарыстыцы камяня як надзейнага, скрытага ад людзей вмістлішча рэалізуецца в схеме «камень можае адкрывацца — садыражаць што-то ілі кога-то — закрывацца». В такім кантэксьце камень-клад сямантычна ўраўняецца с «шыюцімі» камянямі, в котрых, сагласна легенде, жыл сапожнік / портной.

Нахадзіўся ў тым камені чорт, нячыстая сіла. Паднасілі яму шыць. Як скажуць: «Пашый харашо», — то ён якую штуку ўклеіць. А як: «Пашый, пажаласта, як сам знаеш», — адчаканіць харашо. Ці кажух ці што. Сівы камень. Там змей нахадзіўся у камяні. Врэд ня дзелаў. Падыдзі, скажы, вот забылася, як звалі, каб пашыў. Адкрываецца акно... і бярэць, і закрываецца. Ад прэдка свету такі. Там дзярэўня Есяноўка. Змяіны камень. Як кінеш камянем у той камень, ён забарабаніць [Лобач 2011: 244, № 628. Зап. в д. Сталоги Лепельскага р-на].

В ролі міфалічнага сапожніка в легендах можа выступат іменна змей. Эtot же образ актуальн і в блоке, посвященном кладам. Так, в камень с показательным названием *Вужаў* превращается змей, который нес богатства грешнику, продавшему душу дьяволу, и был повержен «небесными косами». Деньги, соответственно, ушли под землю, проявляясь, как и положено по законам жанра, в различных ипостасях.

Адны бачылі плачку на камені, катая выцірала сабе слёзы насаткай, палючай агнём, другія — позна ідучы дарогай, углядалі карлюкоў чорных і тоўстых, як бочка, іншым з'яўляліся чорныя казлы, каторыя з зямлі скакалі на камень, а з камяня на зямлю, і шмат іншых дзівосаў [Грынблат, Гурскі 1983: 351, № 609].

В новгородских поверьях клад предстает в облике змея с красным гребнем:

Клад на Иванов день должен... Вот... Я ни знаю, это со слов, роднинский. Вот одна вишь пришла на камышик да говорит, што: «Под этим камышком есть кладишок». Клад. А ей показалсы змей с красным гребнѐм. Можит быть и клад, она... ни сумела ничиво, спугалась, убижала [Виноградов, Громов 2006: 132].

Мифологическая соотнесенность богатства и змея достаточно проработана в фольклорных текстах разных жанров, начиная от легендарного летающего змея-обогапителя вплоть до реконструкций змеиного облика хтонического бога богатства Велеса. Слияние этих представлений в одном комплексе с камнем отсылает к картине поединка Громовержца со своим змеевидным противником, укрывающимся под камнем.

Камень как замок, который «закрывает» и содержит в себе / под собой клад, можно отпереть только в том случае, когда владеешь соответствующим мифологическим кодом, который был зашифрован и прочитывается в знаках эпохи первоначала. В роли такого кода выступают либо чрезвычайная сила, которой уже нет в современном мире (Наполеон закатил сокровища камнем, который не смогли сдвинуть три трактора [Лобач 2011: 246, № 639]), либо младенец, который воплощает идею первоначала среди самих людей.



Фото 3. «Святы камень» в Лепельском районе. Фото Т.Володиной

Гэта мне паказала баба Мар'я. Вот яна мне сказала, што там находзіцца камень. Пад гэтым камнем валова шкура і з кладам. Ну яго, гэты клад, можаць узяць толькі ў поўнач, ну ў 12 часоў ночы, чалавек, еслі ў эта

ўрэмя ў іх немаўля радзілася. То рукою узяўшы, ручку немаўля, эты чалавек можаць забраць увесь клад [Зап. в 2008 г. Т. В. Володина в д. Суша Лепельского р-на Витебской обл. от Ф. П. Волкова, 1934 г. р.] (фото 3).

В мифопоэтической картине мира младенец максимально приближен к потустороннему пространству, откуда только что пришел. Соответственно, клад как реплика иномирия может быть подвластен именно новорожденному, связь которого со сферой нечеловеческого акцентировалась и временем рождения — полночь. Семантическая соотнесенность клада и младенца может усматриваться в метафоре «поисков» как сокровищ, так и ребенка, см. устойчивые выражения *ребенок нашелся у кого-то*, *найти ребенка* в значении ‘родить’.

Семиотически значима и такая деталь зарытого клада, как помещенность в воловью шкуру. Как и горшок — наиболее распространенная утварь для клада, так и воловья шкура фигурируют не только в фольклорных, но и в реальных историях кладоискательства, причем у всех восточных славян. «Заилил на дне Волчьей червонцы в воловьей шкуре. Ружья люди находили, а червонцы глубоко вошли в землю» [Котляр 1974: 14]. Украинцы рассказывают о кладе Железняка, который зашил все деньги и драгоценности в огромную воловью шкуру и зарыл в лесу возле еврейского кладбища [Золото гайдамаков]. Любопытна, однако, семиотическая соотнесенность шкуры и клада в сказках типа «Поп в воловьей шкуре» или «Клад», в которых мужик хоронит кого-то из родственников и находит «сундучок с деньгами» / «котелок с золотом». Ксендз/поп, узнав об этом, по совету жены обряжается «в черную воловью шкуру» и отправляется к мужику «в самую глухую полночь». Представившись «чертом», священнослужитель завладевает «своими», как он говорит, деньгами. При возвращении домой «деньги не хотят от руки отставать», а к телу «приросла» и «никак не снимается» «скотья» шкура. Т.е. клад как бы возвращается в воловью шкуру, находя себе там соответствующее место.

Именно на воловьей шкуре в храме черти записывают имена людей, которые молятся не от чистого сердца или спят во время богослужения [Сержпутоўскі 2000: 56], что еще раз отсылает к демоническому, иномирному компоненту в семантике этого образа. Косвенно, но тем не менее образ шкуры всплывает в версии предания о камне-хранителе клада возле д. Вильковичи Браславского р-на. Местный житель К. П. Шикшнян рассказал о помещике Милевиче, который перед смертью зарыл деньги в лодке под камнем, а в качестве заклатья прозвучало: «Толькі таму дастанецца скарб, хто запаліць ноччу ля камня вялікае вогнішча, потым здзярэ скуру з жывога каня, запражэ яго ў плуг і правядзе вакол камня тры баразны. Ё выйдзе тады золата на свет божы» [Выбітныя валуны].

Воловьюшку, горшок и неоднократно зафиксированную в белорусских преданиях лодку можно объединить как предметы-маркеры перемещения между мирами, но в такой же степени и как метафору женского чрева, которое объединяет в себе черты и рождающего, и обращенного к изобилию иномира вместилища.

Камень, под которым находится клад, прочитывается как непосредственный вход не просто на тот свет, но к извечным водам, наделяемым способностью затопить огромные территории. Из фольклорных записей XIX века известно, что между деревнями Цецево и Митинское Вологодской губернии есть пруд. В середине этого пруда положена плита, под ней клад, состоящий из двух бочек золота. Уверяют, что если плиту эту открыть, то из-под нее выйдет «столько воды, что она затопит всю Васьяновскую волость» [Неуступов 1907: 30. Зап. в Кадниковском уезде Вологодской губ.]. О Змеевом камне-сапожнике рассказывали, что под ним такая ямка, куда бросили собачку, и она исчезла, а если копать еще глубже, «там жа возера Лукомскае праз гэты камень выцячэць і ўсё затопіць!» (Зап. О. Емельянич). Подобный вариант известен из Крупского р-на Минской области:

Ля Гарадзішча, вот толькі не ведаю, з якога боку, камень ёсць вялікі, у зямлю ён моцна ўросшы. Зверху ён такі, нібы дах, на бакі спускаецца і дзве дзіркі ў ім, як бы вокны ў хаце. У тых дзіркі што ні кінь, ніколі не пачуе, што аб дно ўдарылася, як бы ў прадонне якое ляціць. Адзін раз у тую дзірку ўвапхнулі сабачку невялікага, дык знік, не цяўкнуў, ні гуку, ні следу. Людзі казалі, што некалі там горад вялікі быў, але за правіннасць людзей, ці як там было, пад зямлю пайшоў, толькі знак застаўся [Грынблат, Гурскі 1983: 357, № 621].

В первую очередь формально к преданиям о камнях, укрывающих клад, можно отнести рассказы о камнях на месте церкви, ушедшей под землю, или же о целом городе, как было упомянуто выше. Семантически же храм и клад могут уравниваться, тем более что и тот и другой проявляют себя в сакрально отмеченные моменты календаря или суточного цикла — полдень и полночь.

Эта ізъ вякоў вядзецца такая. Ё мая матка казала, а матцы казала матка яе, і такое ідзець і ідзець. Што стаяла там цэркава ішла якая-та праклятая жаншчына, і спаткнулася. Ё сказала: каб ты правалілася. Ё эта цэркава ўзяла і правалілася. Дык там вырас камень бальшэнны. Ё раньшы эти камень бальшы ляжаў на зямле, высокі. Мы хадзілі ў ягады і захадзілі, і галовы так прыкланялі к этаму камню і слышна, як уродзе бы званы вот зьвіняць, пад гэтым камнем [Зап. в 2013 г. Т. Володина и Т. Кухаронак в д. Хутор Быховского р-на Могилевской обл. от Е. С. Орловой, 1936 г. р.].

Неяк ішла я, ну там дарога была, цяпер зарасла ўжо. А там старушка, і яна стаіць і Богу моліцца. Я гавару: «Бабушка, а што гэта ты тут?» — «А, — кажа, мая дарагая, тут жа цэркаўка ўтанула! Раншэ тут цэркаў была, людзі Богу маліліся. А тады дужа грашыць сталі, у Боге сумнявацца. Ё Бог тую цэркаўку пад зямлю праваліў. Толькі камень во на тым месцы астаўся». Камень бальшы такі ляжыць. Ё я кожны раз у васкрысенне хадзіла туды, на Крукаву гару.

У васкрысенне галаву так да зямлі прыложыш — і слышна, як званы звіняць. Ёсць Бог на свеце! [Зап. А. Боганева и Н. Петрищева в 1995 г. в д. Волосовичи Лепельского р-на Витебской обл. от А. И. Недосек, 1912 г.р.].

Колокольный звон якобы можно было услышать и приложив ухо к камню, который лежит на месте провалившегося костела, возле д. Бузуны Воложинского р-на [Карабанаў et al. 2011: 162]. Жители д. Шадинцы Гродненского р-на уверены, что у подножия горы Костёлок, в которую, по преданию, провалился костел, также зарыт проклятый клад. Иногда они видят, как он выходит на поверхность и блестит огнем, обычно это происходит в полдень [Климкович].

Из камней, под которыми якобы зарыты клады, упоминаются Пузовицкий большой камень в Браславском р-не, весь подрытый скотом, который, в рассказах, начинает возле камня «беситься». Около д. Ошмянец Сморгонского района на берегу реки Вилии лежит «Большой камень». О нем в XIX в. было записано предание, что валун нес ночью черт, чтобы помешать строительству костела и перегородить реку, но пропел петух и черт уронил камень. Согласно еще одному преданию, около камня зарыта повозка золота или лодка с золотом.

Строгая соотнесенность клада с определенным не только пространством, но и временем характерна и для феномена кладоискательства — активности человека на границе между «этим» и «иным» мирами. Если в пространственном измерении в качестве пограничной зоны выступает сам объект — камень, курган и под., то в темпоральной проекции «межа» представлена пограничным, чаще ночным временем, нередко накануне календарного праздника. Наиболее знаковой и важной в данном контексте является Купальская ночь, когда, согласно широко распространенным представлениям, клады проявляли себя определенными знаками, выходили на поверхность для «просушки», визуально обозначали себя для человека, создавая иллюзию доступности. Активность деревенских кладоискателей в Купальскую ночь отмечали еще археологи XIX в. В описании городища Городок около д. Дехтери Дриссенского уезда говорится, что здесь «под Иванов день ищут клады» [Известия 1903: 14]. Подобную информацию приводит и А. Сементовский: «Один кладоискатель увидя случайно мое собрание древностей под секретом сказал мне, что он и другое лицо несколько раз в ночь накануне Ивана Купала искали в бездедовских волотовках клад...» [Сементовский 1890: 20]. Самым открытым межмирным периодом выступает время от полуночи до пения первых петухов:

Эты камень быў сьвяшчэнны ці які там, не знаю. Раньшы бабы насілі, не знаю, як малыя там плакалі, ніякія былі, на Купалья насілі туды грахі адбываць. — А ці насілі туды грошы? — Можа, эта пад ім якія грошы закапаны. Можа, які багатыр закапаў [Зап. Т. Володина в 2006 г. в д. Суша Лепельского р-на Витебской обл. от Д. А. Шуманского, 1932 г.р.].



Фото 4. «Божы камень» в Любанском районе. Фото Ю. Внукевича

Пад гэтым камнем валова шкура і з кладам. Ну яго, гэты клад, можаць узяць толькі ў поўнач, ну ў 12 часоў ночы, чалавек, еслі ў эта ўрэмя ў іх немаўля радзілася. ...А еслі ў другія часы эта нарушаць, то клад пойдзець у зямлю. Яго неважна будзець узяць. Каб успець да петухоў. Як пяхух запаець — усё зазвініць, зазвініць, загрузчыць і ўсё. Там графінчык на ім выбіты і стакан [Зап. Т. Володина в 2008 г. там же от Ф. П. Волкова, 1934 г.р.].

В Липецкой области, на берегу реки Дон, напротив села Долгого, возвышается гора, именуемая Черным Яром, или Городком. На ней лежит очень большой камень синеватого цвета весом около 10 тонн. Рассказывают, что под камнем зарыл свои богатства разбойник Кудеяр. Верят, что в ночь на Ивана Купала к Синему камню слетается «нечистая сила». Целую ночь они танцуют подле костра, который горит синим пламенем, а в полночь земля под камнем разверзается — и клад Кудеяра на миг становится виден. Но горе тому, кто попытается завладеть сокровищами! Нечистая сила схватит, закрутит, и пропадет человек [Разбойник Кудеяр].

Наблюдается близость и даже совпадение во многих деталях представлений о поисках в Купальскую ночь клада и цветка папоротника. Они проявляются в полночь, хранимые полчищем предстителей иномирия, обещают богатства в нечеловеческих пропорциях и потенциях, но практически никогда не даются в руки.

В псковских преданиях верхней временной границей для поиска клада в течение суток называется восход солнца, т. е. таким образом маркируется ночь:

Туда вот, даляко-даляко, звали дярвенню Боровые. В лясу, в бору. И там камушек, был он только видать вот так... Под камнем золото. Вот он только

надо, чтоб выкопать этот камень до солнца. Пока солнце ещё не взошло. Вот он взял лопату и пошёл. И вот этот камень разрыл весь. А он, наверно, величиной на веранду на нашу, а может быть, и больше. Большой-большой! И вот он рыл, рыл. Он-то яво разрыл. И тут вот так, высота вот такая. Вот такую высоту он яму отрыл [примерно 50 см], разрыл. Ну, а вниз-то всё равно яму не подобраться. Солнце взошло — и всё, ничаво и нет, пошёл домой. И вот так вот этот и зовём, и теперь зовём Дедкин камень, раз этот дедка-то яво ослобонил, етот камень, и зовём Дедков камень [Юрчук 2014: № 126].

Клад в европейской мифологии, будучи зарытым под камнем, может проявлять себя разными знаками — визуальными, акустическими, персонажно-событийными. Наиболее частотен мотив своеобразного свечения кладов, появления на их месте таинственных огоньков. Согласно народным поверьям, зарытые в землю сокровища время от времени поднимаются на поверхность земли и как бы «просушиваются» в виде красных (золото), синих или белых (серебро) огоньков. Но при приближении человека к сокровищу или прикосновении к нему свечение внезапно исчезает. Подобные огоньки можно увидеть среди ночи на болотах, курганах, кладбищах, городищах, холмах и около культовых камней. Недалеко от д. Именины Кобринского р-на на высокой горе, покрытой сосновым лесом, некогда лежал большой камень. Однажды на нем решил переночевать один человек. Но невидимая сила отбросила его шагов на пятьдесят в сторону. Оттуда он увидел на камне поочередно вспышки то синего, то красного огня. Когда человек приближался к камню, огонь исчезал, а как только отдалялся от валуна, огонь снова появлялся. На другой день у камня нашли три серебряные монеты [Грынблат, Гурскі 1983: 358]. Около д. Кольчуны Ошмянского р-на в лесу находится большой валун, на одной из сторон которого высечен крест. В народе верят, что под этим камнем зарыт клад, оставленный самим Наполеоном. Ранее валун лежал на горе, но многие кладоискатели пытались сдвинуть его с места, даже хотели взорвать. Да все попусту, камень наоборот начал «лезть» в землю. А жители деревни стали видеть по ночам на том месте необычное свечение [Климкович]. Свечение клада укладывается в световую, «огненную» символику как иномирия в целом, так и денег в частности.

Реже в рассказах о таких камнях фигурируют таинственные звуки. Например, неподалеку от д. Лынтупы Поставского р-на, где-то в 0,5 км к востоку от нее, в урочище Прыдатки некогда лежал «Чертов Камень». Местные люди утверждали, что слышали около него звон колокольчиков, видели огоньки и костры без дыма. Если же утром подходили ближе, то никакого кострища там не обнаруживали [Климкович].

Проявление возле камня-хранителя клада привидений или существ-репрезентантов нечистой силы также целиком укладывается в европейскую

картину представлений о кладях. К примеру, сокровища могли принимать вид зооморфных существ. Так, около Сорочанского озера, в урочище Высокая пасека, что в 1,5 км от д. Микулки на Поставщине, лежит так называемый *Жвірасты* (гравийный) Камень. В преданиях запоздалым путникам виделся светящийся ягненок, выскакивающий из-под камня. По мере приближения ягненок темнел и вскоре становился почти черным. Кони же вздымались на дыбы и неслись галопом. Утверждали, что под камнем находится брочка с золотом, которую охраняет черт [Гарбуль 2002: 68-69]. Около д. Сутаровщина Браславского р-на Витебской области есть *Белы* (Белый) или *Вялікі* (Большой) Камень с отпечатком человеческой ноги, который лежит на холме. В народе говорят, что под камнем спрятано золото, и у камня можно увидеть Желтую женщину с ребенком на руках, которые охраняют ценности. Однажды парень и девушка, которые хотели завладеть сокровищем, увидели на этом месте на заре золотистую собаку, шерсть которой искрилась и сияла, но та собака не далась им в руки. В д. Богданово Браславского р-на на местном чудодейственном камне после захода солнца видят «зубастое пламя» или старуху с огромным мешком. В полночь у камня якобы танцуют черти. Около *Цудадзейнага* (Чудодейственного) Камня в селе Жарнелишки этого же района, по рассказам, тоже случаются чудеса: появляются три всадника, мерещится лесной пожар, разносится собачий лай... Говорят, что под камнем спрятан горшок с золотом [Карабанаў et al. 2011: 162]. В Белостокской области около д. Минковцы (прежде Гродненская губерния) в полдень огонь выходил из груды камней. Согласно легенде, там спрятан проклятый клад. Если кто-нибудь подходил ближе, оттуда вылетала «солдатская рука с саблей» и пыталась зарубить человека [Грынблат, Гурскі 1983: 405, № 714].

Камень для локализации клада находится в одном ряду с курганами, городищами, болотами и даже деревьями. Этот реестр ландшафтных объектов ситуационно варьируется в соответствии с местной традицией. Существенно то, что клады, зарытые в этих сакрально отмеченных внеусадебных локусах, людям недоступны. Как правило, в преданиях о таких камнях-кладовиках сообщается, что под ним зарыт клад, без описаний его добычи. Потому клады в сакральных локусах по определению человеку принадлежать не могут. Они являются неотъемлемой частью самого локуса.

Пульсация кладов (мерцают, сияют огоньками, показываются в виде животных и т.д.) напоминает пульсацию цветка папоротника или провалившихся храмов, колокола которых можно услышать из-под земли в большой праздник. Клад можно увидеть, а провалившийся храм услышать, но и в одном и другом случае к ним невозможно прикоснуться. Смысл бесконечных походов в поисках клада (как и на место провалив-

шегося храма, чтобы услышать колокола из-под земли) в самой диалогичности между человеком и сферой *sacrum*, которую и можно описать посредством схемы «читатель — текст», когда каждый новый читатель пробует отыскать «между строк» что-то свое в давно известном, но от этого не менее загадочном сообщении. И если для деревенского кладоискателя неудачная попытка добыть «французское золото» — это нереализованные мечты о «лучшей доле», то для деревенского сообщества это очередное перечитывание и запоминание своей истории в ее мифологическом измерении. В этом смысле знания о спрятанном кладе куда важнее его самого, так как в случае его обнаружения в сакральной истории локального культурного ландшафта была бы поставлена финальная точка.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Боганева 2006 — А. Боганева. Народная проза // Традиционная мастацкая культура беларусаў. У 6 т. Т. 3. Гродзенскае Панямонне. У 2 кн. / аўт. ідэі Т. Б. Варфаламеева; агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. Кн. 1. Мінск, 2006.
- Виноградов, Громов 2006 — В. В. Виноградов, Д. В. Громов. Представления о камнях-валунах в традиционной культуре русских // Этнографическое обозрение, № 6, 2006.
- Выбітныя валуны — <http://galinaartemenko.livejournal.com/19305.html>.
- Гарбуль 2002 — А. Гарбуль. Скарбы сівых валуноў. Паставы, 2002.
- Грынблат, Гурскі 1983 — М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі. Легенды і паданні. Мінск, 1983.
- Золото гайдамаков — <http://dumskaya.net/news/kladoiskateli-ischut-v-odesskoj-oblasti-zoloto-g-021645/>.
- Известия 1903 — Известия императорской Археологической комиссии. Вып. 5. СПб., 1903.
- Карабанаў et al. 2011 — А. К. Карабанаў, В. Ф. Вінакураў, Л. У. Дучыц, Э. М. Зайкоўскі, І. Е. Клімковіч. Культавыя і гістарычныя камяні Беларусі. Мінск, 2011.
- Климкович — И. Климкович. Аномальные явления на местах, где зарыты «проклятые» клады — http://planetatain.ru/blog/anomalnye_javlenija_na_mestakh_gde_zaryty_proklyatye_klady/2015-03-17-11121.
- Котляр 1974 — Н. Ф. Котляр. Кладоискательство и нумизматика. Киев, 1974.
- Разбойник Кудеяр — http://www.znanijamira.ru/publ/sto_velikikh_kladov/767/33-1-0-767.
- Лобач 2011 — У. А. Лобач. Полацкі этнаграфічны зборнік. Вып. 2: Народная проза беларусаў Падзвіння. У 2 ч. Ч. 1. Наваполацк, 2011.
- Неуступов 1907 — А. Неуступов. Этнографические мелочи. Из Кадниковского уезда // Живая старина, № 3, 1907.
- Сементовский 1890 — А. К. Сементовский. Белорусские древности. СПб., 1890.
- Сержпутоўскі 1998 — А. К. Сержпутоўскі. Прымкі і забабоны беларусаў-палешукоў. Мінск, 1998.
- Юрчук 2014 — Л. А. Юрчук. Предания Псковской области (по материалам фольклорного архива Псковского государственного университета). Псков, 2014.

Я. КУРСИТЕ (Рига)

Путешествие каменных баб во времени и пространстве

Для представителей русской культуры тема каменных баб, по-видимому, прежде всего ассоциируется с двумя стихотворениями с одинаковым названием «Каменная баба» — Ивана Бунина и Велимира Хлебникова. Для обозначения места каменных баб как в пространстве, так и во времени, оба поэта используют слова, обозначающие безграничность, бесконечность. В стихотворении Бунина место каменных баб обозначено по горизонтали пространства, это: *Степь — без границ*. Хлебников обозначает место каменных баб по вертикали пространства: *Вы тянетесь от неба и до неба*. Во временном контексте Бунин и Хлебников наделяют их эпитетом «древний»: *О дикое исчадье древней тьмы!* (Бунин) и *Вас древняя воздвигла треба* (Хлебников).

В обоих стихотворениях речь идет об антропоморфных каменных статуях в причерноморских степях. Но ареал их распространения гораздо шире — от Восточной Украины до южной Сибири и средней Азии: «Едва-ли в области русской Археологии существует какой-либо вопрос болѣе запутанный и темный, чѣм вопросъ о „каменныхъ бабахъ“, о которыхъ написано безконечно много». Так еще в 1915 году писал археолог и востоковед Николай Иванович Веселовский [Веселовский 1915: 408]. С тех пор количество исследований о половецких каменных изваяниях порядком прибавилось [Дашкевич, Трыярски 1982; Гераськова 1999; Плетнева 2003; Форостюк 2004 и др.], но запутанность вопроса осталась. Согласно археологическим данным, самые старые половецкие каменные бабы датированы эпохой неолита (III тыс. до н. э.), а основная масса — XI–XIII вв. н. э. Их функции, когда они были на своих первоначальных местах в степи, как считает часть исследователей, были связаны с культом поминовения усопших [Дашкевич, Трыярски 1982]. Каждый проезжавший мимо должен был принести жертву каменным бабам. Хотя наша статья вовсе не о половецких, а о балтийских каменных бабах, нельзя не отметить, что отдельные половецкие бабы пропутешествовали в свое время и до балтийского про-

странства и осели там. Это связано в первую очередь со страстью к коллекционированию раритетов (особенно в XIX в.), когда богатые собиратели культурных ценностей желали приобрести разные и по возможности экзотические предметы. Так, до 1945 года во внутреннем дворе рижского Домского собора — у его стен — стояли две половецкие каменные бабы (илл. 1). История их появления в Риге не ясна, но поскольку в этой галерее Домского собора много и других артефактов, можно предположить, что это были экспонаты богатой коллекции Домского музея. После второй мировой войны следы упомянутых двух каменных половецких баб теряются. Они отправились, если так можно сказать, в неизвестное путешествие. Одну все же удалось обнаружить в подвале рижского музея медицины, где она уже выставлена в качестве музейного экспоната (илл. 2).



Иллюстрация 1. Домский собор

Другие, но тоже именуемые каменными бабами, принадлежат балтийскому пространству и связаны с балтийскими этносами пруссов и ятвягов. Время расцвета традиции постановки каменных баб археологи относят к IX–XII веку, но предполагают, что в более углубленных местах проживания данных народов традиция могла сохраниться и в последующие века. Существуют разные мнения по поводу функций этих антропоморфных изваяний, но наиболее правдоподобным можно считать мнение археолога Владимира Кулакова, который предполагает, что «данные изваяния обозначали некую сакральную границу прусского ареала» и находились в пограничном месте, ограждающем и защищающем свое сакральное пространство от чужого [Восточная Пруссия 1996: 66; Кулаков 2003: 37]. Не всегда, но довольно часто каменные бабы ставились по две рядом. В. Н. Кулаков



Иллюстрация 2
Музей медицины в Риге

предполагает, что, может быть, это атрибуты Видевута и Брутена, «основателей традиций прусской дружины и верховной жреческой власти Криво» [Кулаков 2003: 37]. Но если это и так, то не всегда. Так, в нынешнем польском городе Бартошице, довоенном Бартенштейне, что находится в бывшей Восточной Пруссии, имеются две парные каменные бабы, в преданиях именуемые Бартелем (*Bartel, Barthel*) и Юстебальдой (*Justebalde*) [или Густебальдой (*Gustebalde, Guste Balde*)] — мужем и женой [Herрманowski 2004: 35] (илл. 3–4).

Может возникнуть закономерный вопрос — почему у каменных баб, в данном случае и в ряде других, имеются как мужские, так и женские имена, а также мужские и женские атрибуты. Тут необходим краткий экскурс этимологического свойства. Слово *баба* имеет индоевропейский корень, который в разных языках образовал широкий спектр значений, начиная с ребенка (англ. *babe, baby*), мужчины — отца, как в итальянском (*babbo*), и кончая женщиной — матерью или

просто старой женщиной: латыш. *bāba*; лит. *boba*; польск. *baba*; укр., белор., рус. *баба* [Karulis 1992: 95; ср. Аникин 2008: 23–24, 26]. Как название *каменная баба*, так и само каменное изваяние не всегда акцентируют пол, хотя имеются изваяния с мужскими или женскими половыми признаками [Hoffmann 2010]. Чаще же всего слово *баба*, да и сама форма изваяния подчеркивают только антропоморфность, но не более. Слово *баба* таким образом может включать в себя широкий семантический спектр значений, относящихся как к хтоническим божествам, так и к духам обоего пола.



Иллюстрации 3–4. Бартель (Bartel) и Юстебальда (Justebalde)



Место каменных баб в пространстве неразрывно связано со временем. Сейчас они в основном находятся в музейных экспозициях, внутри или снаружи (Калининград, Пионерск, Гданьск, Ольштын и др.) (илл. 5–6).



Иллюстрация 5. Гданьск

Иногда, как в уже упомянутом Бартошице, они расположены в городском сквере. Это своего рода нейтральные фрагменты пространства. В ряде случаев бабы заключены в совсем чужое для себя микропространство. Так, одна из каменных баб замурована в стену католического костела XIII века в Пратнице [Szczepański 2004]: в современной Польше это Варминско-Мазурское воеводство (Илавский уезд), примерно в том же районе где и Бартошице (илл. 7). Очевидно, замурованный идол — по замыслу христианских адептов — должен был символизировать победу христианских ценностей над ценностями языческими. Причем, как представляется, знаменательно и то, что языческое изваяние в костеле Пратнице расположено горизонтально, в противопоставление вертикальной, обращенной к божественному, оси католического костела.

Каменные бабы бывшей Восточной и Западной Пруссии (в настоящее время это территории России и Польши) ныне существуют в своего рода законченном прошлом, в которое можно вступить только путем научных

разысканий или фантазий писателя или кинорежиссера. Но в пространстве бытования балтийских каменных баб имеется узкий коридор, в который можно войти из настоящего времени. Это Полесский край в Белоруссии, места, где некогда проживали балтские племена ятвягов и пруссов. О том, что некогда здесь жили балтские этносы, сейчас свидетельствуют лишь топонимы, как например, Ятвезь, Дайнова, Пруссы, Кудричи и др., и изредка фамилии жителей. В белорусском Полесье каменные бабы размещены или на самых окраинах сел, как в Данилевичах, или вдоль тропинки в лесу, как в селе Боровое (илл. 8–9), или на старинных кладбищах, как в селе Малые Липляны. Во время фольклорной экспедиции Латвийского университета в 2006 году мы спрашивали у старых женщин в поселке Малые Липляны, когда на их кладбище появились каменные бабы, на что они недвусмысленно ответили: «Когда свет родился, тогда там и каменные бабы появились». Местный краевед между тем рассказывал, что в окрестностях Малых Липлян найдены древние погребения балтского племени ятвягов. Об этом в свое время писала и белорусская исследовательница Алла Квятковская [Квятковская 1997; Квятковская 1998].



Иллюстрация 6. Ольштын

Полесские каменные бабы живут в циклическом времени: каждой весной (раньше на Радуницу, теперь на Пасху) они получают новое одеяние. Это исключительно женский ритуал: каждая женщина шьет передник, которым потом повязывает каменную бабу. Верхняя часть (голова) каменных баб обматывается материей наподобие длинного полотенца, из-за чего издали каменная баба напоминает большую куклу. Каменным бабам при-



Иллюстрация 7. Пратница

носятся пожертвования в виде денег, а также в виде разных лакомств — на Пасху кладутся яйца, в другое время яблоки, белый хлеб, собранные в лесу грибы и т. п. (илл. 10). У каменных баб женщины в основном просят здоровья, потомства, семейного счастья. Подробнее о функциях, ритуалах, связанных с белорусскими каменными бабами, как и о культуре почитания камней в Беларуси — на материалах экспедиций — см. в исследованиях белорусских этнографов и археологов [например, Ляўкоў 1992; Володина 2015], а также в разысканиях латышских фольклористов [Kursīte 2008; Курсите, Йиргенсоне 2013; Курсите, Йиргенсоне 2014].

Полесские каменные бабы твердо прикреплены к определенному месту. У местного населения устойчивое убеждение, что каменных баб, которых там иногда называют и каменными девочками, нельзя перемещать с положенного им места. Так, в 2006 г. во время экспедиции мы записали следующий рассказ от местного жителя села Данилевичи Михаила Сердюка:

Однажды сельчане решили перенести камень в другое место. Несли всем селом, так как у каменной девочки оказалась длинная каменная нога, уходящая в почву — длиной около 12 метров. Как только они перенесли девочку, так начались разные напасти, стал падать скот, люди стали помирать один за другим. Возвратили девочку на прежнее место.

Вряд ли кто-то может с уверенностью определить, какому этносу — балтийскому или славянскому — принадлежит начало традиции одевания каменных баб, поэтому предполагаемое пространство следует расширить, включив сюда, с одной стороны, прусский, а с другой стороны, белорусский компонент.



Иллюстрация 8. Боровое

О живучести каменных баб и связанной с ними традиции почитания, по видимости, свидетельствует только белорусское Полесье. Все остальное — это статическое расположение каменных баб в музеях, где динамику им придают только вечно меняющиеся потоки туристов и их любопыт-



Иллюстрация 9. Боровое

ные взгляды. Кажется, первыми новое применение каменным бабам попытались найти художники польского города Ольштына, довоенного Алленштейна. Когда в группе фольклористов Латвийского и Познанского университета в 2005 году мы были в экспедиции в Ольштыне, местные энтузи-



Иллюстрации 10, 11. Данилевичи (сверху); Ольштын (снизу)



асты прусских древностей собирались сделать театрализованное представление о каменных бабах. Представление нам увидеть не удалось, но через несколько лет на ратушной площади города удивленному взгляду туристов открылся целый ряд каменных баб. Имитации из современных искусственных материалов привлекали всеобщее внимание (илл. 11). Было впечатление, что еще мгновение — и каменные бабы начнут двигаться. Это были работы учеников местной художественной школы. А в последние годы начался своего рода бум каменных баб — хотя и весьма профа-

нического свойства. Их, размером от нескольких сантиметров до почти полуметровой величины, можно купить в качестве сувениров. Их изображения имеются как на браслетах, кулонах, так и на сережках и других изделиях, предлагаемых вниманию туристов. Прусская каменная баба стала неофициальным символом Ольштына. Ольштынские каменные бабы не только ожили, но и стали путешествовать, хотя и только в виде сувениров — по всему миру. Появился и ряд новых исследований, посвященных прусским каменным бабам [Łapo 2006; Wyszółkowski 2009; Hoffmann 2010].

Идея оживить каменных баб появилась и у автора данной статьи. Так как часть каменных баб представляет собой совсем немного обработанные в направлении антропоморфизации камни, то почему бы не найти камни, которые по своему виду более или менее похожи на полесские каменные изваяния? Первая проба одевания камня наподобие того, как это делается в Полесье, была предпринята около Даугмальского городища, что недалеко от Риги. Летом 2012 года, имея в качестве образца полесский ритуал одевания каменных баб, вместе со студентами-фольклористами Латвийского университета мы дополнили данный ритуал пением народных песен, хороводами вокруг «каменной бабы», после чего зажгли костер, в который каждый из присутствовавших бросал щепотку размельченного янтаря. Янтарь у балтов издревле воспринимался как субстанция, обладающая магическими защитными свойствами. В заключение ритуала последовали пожертвования монет (илл. 12). В 2013 году автор данной статьи была приглашена в летнюю школу или, точнее, на недельное летнее культурное мероприятие к американским латышам — в место под названием Катскиллс в штате Нью-Йорк. Там латыши владеют довольно большим участком земли, в том числе и лесом, где имеются камни разной формы и величины. Ритуал одевания одного из камней произошел — можно сказать — с одобрения и с участием нескольких десятков человек (илл. 13). Вот уже три года совершается ритуал с одеванием Катскиллской каменной бабы. И, как представляется, он весьма органично входит в общее направление летнего лагеря, где одна из составляющих — фольклор.

Оттенок легкого комизма носила попытка породнения балтийских и полесских каменных баб — их сближения на одном отрезке пространства. Осенью 2013 г. в Днепропетровске (теперь Днепр) проводились дни культуры Латвии. Тогдашний посол Латвии Аргита Даудзе — по образованию историк — попросила придумать для участников мероприятия какое-нибудь захватывающее действо. Придумали — нетрудно догадаться — одевание каменной бабы: с костром, с янтарем, песнями и т. п. Для осуществления замысла нашли в Латвии соответствующий камень, которому скульптор придал слегка антропоморфные черты. Сообщили в Днепропетровск, что высылаем камень. А в Днепропетровске поняли, что в качестве



Иллюстрации 12. Даугмале



Иллюстрация 13. Катскиллс

подарка из Риги высылается драгоценный или какой-нибудь камень ценной породы, и встречать прибыли чуть ли не с милицейским отрядом. Хорошо, что представители с латвийской стороны не присутствовали при получении камня. К моменту нашего приезда общее разочарование посылкой уже успело развеяться. На площадке возле Днепропетровского Исторического музея произошла знаменательная встреча балтийской каменной бабы нового времени с древними половецкими каменными бабами (илл. 14).

Хотя каменные бабы — будь то балтийские, балто-славянские или половецкие, — как кажется, характеризуются в основном временем прошедшим, хочется надеяться, что они ждут еще своего времени и в будущем. Пусть вначале через сувениры и профанические путешествия в сумках туристов или через попытки оживить их древнюю суть в современном ритуале. Белорусские женщины в ежегодном ритуале, полученном в наследство от прежних поколений, придают каменным бабам свойства Великой матери, которая дарит человеку жизненную силу и здоровье. Это как нельзя



Иллюстрация 14. Днепропетровск

лучше согласуется со словами Карла Густава Юнга: «Мать — главенствующая фигура там, где происходит магическое превращение и воскрешение» [Юнг 1997: 218]. Мать, не говоря о божественной ее ипостаси, в современной европейской духовной культуре отнюдь не главенствующая фигура. Остается ждать магических превращений (илл. 15), о которых писал Юнг, ...и уповать на живучесть каменных баб — великих путешественниц во времени и пространстве.



Иллюстрация 15. Мара из Даугиनावы (Витебская обл.)

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аникин 2008 — А. Е. Аникин. Русский этимологический словарь. Москва, 2008. Вып. 2 (*б-бдынь*). [Дополнения и уточнения к статьям РЭС 1 (*абдал I-ачира*). Дополнения и исправления к РЭС 1, предложенные А. В. Дыбо (*абыл-аишть*).]
- Веселовский 1915 — Н. И. Веселовский. Современное состояние вопроса о «Каменных бабах» или «Балбалах» // Зап. Имп. Одесского Об-ва Истории и Древностей, т. XXXII. Одесса, 1915.
- Володина 2015 — Т. В. Володина. Люди и камни: метаморфозы и коммуникация (белорусская традиция) // Живой камень. От природы к культуре / Отв. ред. и сост. Л. О. Зайонц. Москва, 2015. — http://istina.msu.ru/media/publications/book/c70/94f/19194393/МАКЕТ_zhivoj_kamen_2.12.15.pdf.
- Восточная Пруссия 1996 — Восточная Пруссия. С древнейших времен до конца второй мировой войны. Калининград, 1996.
- Гераськова 1999 — Л. С. Гераськова. Новое в изучении монументальной скульптуры кочевников средневековья // Stratum Plus. Археология и культурная антропология, 1999, No. 5.
- Дашкевич, Трыярски 1982 — Я. Р. Дашкевич, Э. Трыярски. Каменные бабы Причерноморских степей. Коллекция из Аскании-Нова. Варшава, 1982.
- Квятковская 1997 — А. В. Квятковская. К вопросу о пруссах-переселенцах на территории Беларуси в средневековье // Гісторыка-археалагічны зборнік «Беларусь у сістэме еўрапейскіх культурных сувязяў», 1997, № 11.
- Квятковская, 1998 — А. В. Квятковская. Ятвяжские могильники Беларуси (к 11–17 вв.). Вильнюс, 1998.
- Кулаков, 2003 — В. Н. Кулаков. История Пруссии до 1283 года, т. 1, Москва, 2003.
- Курсите, Йиргенсоне 2013 — Я. Курсите, Р. Йиргенсоне. К вопросу о каменных бабах // Середньовічні міста Полісся // Археологія та давня історія України. Випуск II, Київ, 2013.
- Курсите, Йиргенсоне 2014 — Я. Курсите, Р. Йиргенсоне. Сема камня в балто-славянском пространстве // Лотмановский сборник 4. Москва, 2014.
- Ляўкоў 1992 — Э. А. Ляўкоў. Маўклівыя сведкі минуўшчыны. Мінск: Навука і Тэхніка, 1992.
- Плетнева 2003 — С. А. Плетнева. Кочевники южнорусских степей в эпоху средневековья IV–XIII века. Воронеж, 2003.
- Форостюк 2004 — О. Д. Форостюк. Луганщина релігійна. Луганськ, 2004.
- Юнг 1997 — К. Г. Юнг. Душа и миф. Киев–Москва, 1997.
- Hermanowski 2004 — G. Hermanowski. Ostpreussen Lexikon. Würzburg, 2004.
- Hoffmann 2000 — M. J. Hoffmann. Miejsca i obiekty kultu pogańskich Prusów // Czarownice. II Funeralia Lednickie. Wrocław–Sobótka, 2000.
- Hoffmann 2010 — M. J. Hoffmann. Kamienne fallusy z IV–III wieku p.n.e. z Warmii i Mazur. Kontekst odkrycia i próby interpretacji // Kamienie w historii, kulturze i religii. Red. R. Klimek, S. Szczepański. Olsztyn, 2010.
- Karulis, 1992 — K. Karulis. Latviešu etimoloģijas vārdnīca divos sējumos. Rīga, 1992. Sēj. I: A–O [репринт: Latviešu etimoloģijas vārdnīca. Rīga, 2001].
- Kursīte 2008 — J. Kursīte. Sfūmato nesfūmato. Ekspedīciju ceļi un neceļi. Rīga: Madris, 2008.
- Łapo 2006 — J. M. Łapo. Co właściwie wiemy o pruskich babach kamiennych? // Pruthenia, 2006, Olsztyn, II.
- Szczepański 2004 — S. Szczepański. „Baba pruska” z Prątnicy — kamienny świadek triumfu chrześcijaństwa // Echa Przeszłości, t. 5, 2004. — http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Echa_Przeszlosci/Echa_Przeszlosci-r2004-t5/Echa_Przeszlosci-r2004-t5-s25-31/Echa_Przeszlosci-r2004-t5-s25-31.pdf.
- Wyczółkowski 2009 — M. Wyczółkowski. „Baba” kamienna z Poganowa. Wczesnośredniowieczne miejsce kultu Prusów // Białowie i ich sąsiedzi. Warszawa, 2009. — https://www.academia.edu/433159/Baba_kamienna_z_Poganowa_Wczesno%C5%9Bredniowieczne_miejsce_kultu_Prus%C3%B3w_The_stone_baba_idol_from_Poganowo_An_early_Medieval_Prussian_sacred_site_

М. В. ЗАВЬЯЛОВА (Москва)

Живой камень в латышских дайнах*

Камень в фольклорных текстах обладает множеством значений и коннотаций. Несомненно, это связано и с их жанровой спецификой: в лечебных заговорах, например, камень принимает непосредственное участие в исцелении (как вместилище болезни, способ исцеления, прибежище могущественных персонажей, от которых зависит ход лечения¹); в любовной лирике камень приобретает сексуальные коннотации, символизирует чувства влюбленных²; в преданиях и легендах актуализируются различные чудесные свойства камня, свидетельствующие о его сверхъестественном происхождении³. Латышские дайны представляют собой особый жанр. Структурно это в основном четверостишия (более длинные тексты составляют только 4%), весьма насыщенные семантически, причем их содержание часто многопланово и подчас с трудом поддается интерпретации. Отличительной особенностью латышских дайн является их архаичность. Как отмечает В. Н. Топоров, «едва ли можно ошибиться, рассматривая латышскую народную песню как своего рода заповедное место, где с наибольшей верностью прошлому и с наибольшей нетронутостью сохраняются многие пережитки индоевропейской эпохи, утраченные в большинстве других традиций, доживших до наших дней, и лишь остаточно отраженных в древнейших из известных нам памятников этих традиций» [Топоров 1986: 37]. Подчеркивая, что Ф. де Соссюр считал ядром индоевропейской эпической традиции тексты именно из четырех стихов, В. Н. Топоров приходит к выводу, что «<...> форма латышской народной песни в ряде решающих отношений вернее воспроизводит исходный индоевропейский тип, нежели древнегреческие и древнеиндийские образцы поэзии. Тем самым значение латышских народных песен резко возрастает: они

* Статья написана при поддержке гранта РФФ № 14-18-02194 «Живой камень: От минералогии к мифопоэтике» в Институте мировой культуры МГУ им. М. В. Ломоносова.

¹ Подробнее об этом см. [Завьялова 2015].

² Подробнее об этом см. [Завьялова: в печати].

³ Эта тема, в частности, была затронута в докладе «Имя камня: литовская мифологическая традиция», прочитанном автором на семинаре «Живой камень: от минералогии к мифопоэтике» в Институте мировой культуры МГУ 19 февраля 2015 г.

становятся одним из важнейших источников индоевропейских реконструкций структуры архаических поэтических текстов» [Топоров 1986: 45]. В нашем случае это важно для выявления архетипического *образа камня* в контексте такого рода реконструкций.

Не останавливаясь на всех многочисленных функциях камня в латышских дайнах, отметим основные мотивы, подчеркивающие его почти парадоксальную связь с жизнью в противопоставление смерти. В частности, одной из ярких манифестаций жизни камня являются контексты, в которых он появляется наряду с другими важными объектами живой и неживой природы: водой, огнем и деревом. Также немаловажен контакт человека с камнем, его взаимоотношения с ним, имеющие для человека подчас судьбоносное значение. Остановимся на этих двух фрагментах «текста камня».

Камень — огонь — вода — растение / дерево

Наиболее часто вместе с камнем в дайнах выступает вода, как в противопоставлении, так и в объединении. Ср., прежде всего, значимый текст, где *вода* и *камень* объединены под знаком проживания жизни:

<i>Brīdi, laiku man dzīvot,</i>	‘Недолго ведь мне жить,
<i>Nedzīvot saules mūžu:</i>	Не проживу солнечного века:
<i>Ūdeņam, akmeņam,</i>	Водичке, камушку
<i>Tam dzīvot saules mūžu</i>	Им жить солнечный век’
[DS 27677-0 // 181b]	

Камень & вода апофатически выступают в благопожелании:

<i>Skaugīs manīm nevēleja</i>	‘Завистник мне не желал
<i>Ne ūdeņa, ne akmeņa;</i>	Ни воды, ни камня;
<i>Dieviņš mana novēleja</i>	Бог мне пожелал
<i>Visu lietu Dievsingan.</i>	Всего достаточно’
[DS 9137-0 // 156]	

Камень & вода — локус пребывания богинь судьбы (Декла и Лайма):

<i>Celies, mana Dēkle, Laima,</i>	‘Встань, моя Декла, Лайма,
<i>No ūdeņa, no akmeņa,</i>	С воды, с камня,
<i>Nu es biju tā vajāta,</i>	Теперь я была так загнана, измучена,
<i>Ka vairs lieti nedereju.</i>	Что больше уже ни на что не годна’
[DS 9285-0 // 181c]	

Камень & вода звучат — поют, рыдают и т. п.:

<i>Es guleju saldu miegu</i>	‘Я спал сладким сном
<i>Jūras kāpes maliņâ:</i>	На краю морских дюн:
<i>Ūdens dzied, akmens raud,</i>	Вода поет, камни рыдают,
<i>Kalnmalīņa vizuļoļa.</i>	У подножья горы’
[DS 30737-0 // 335]	

Dīķis dziedā, akmens rauda
Līstošāi dienīnā;
Brāļi dziedā, māsas rauda
Tautu galda galiņā

‘Пруд поет, камень рыдает
 В дождливый день;
 Братья поют, сестры рыдают
 В конце стола, где сидят гости’

[DS 20746-0 // 174e]

Камень & вода появляются в формулах неправильных (абсурдных) действий:

Tālu, tālu es staigāju,
Daudzi, daudzi es redzeju,
Kur ūdeni velten vēla,
No akmeņa skalus plēsa.

‘Далеко, далеко я ходил,
 Много, много я видел,
 Где воду валом валяли
 От камня отщепляли лучину’

[DS 31766-1 // 6c]

Es saviem ciempuišiem
Mūžam laba nevēleju:
Vīrs akmen’ malku cirst,
Strautā kurt uguntiņu

‘Я парням своего села
 Никогда добра не желала:
 На камне дрова рубить,
 В ручье разводить огонь’

[DS 8437-0 // 229_1]

Мотив рассечения камня (отсылающего к архетипическому сюжету, связанному с громовержцем), противопоставление *камень / дерево* по признаку *твердый / мягкий* (о взаимоотношениях *камня* и *растения* см. далее) в параллель к оппозиции *воды* и *горы* по признаку *мокрый / сухой* фигурируют в формулах запрета, имеющего эротический коннотат:

Māte manīm piesacīja,
Kaŗa vidū stādidama:
Necīrs cirva akmenī,
Negrūst meitu ūdenī.

‘Мать мне наказала,
 Отправляя на войну:
 Не рубить топором на камне,
 Не толкать девушку в воду’

[DS 30144-8 // 335]

Māte dēlu labi māca,
Pieguļā vadidama:
Necērt cirvi akmenī,
Negāz meitu ūdenī;
Cērt cirviti ozolā,
Gāz meitiņu kalniņā.

‘Мать сына хорошо учит,
 В ночное водая:
 Не секи топором на камне,
 Не вали девушку в воду;
 Секи топориком на дубе,
 Вали девушку на горé’

[DS 30144-7 // 24a]

Labi mani māte māca,
Pieguļā vadidama:
Necērt cīra akmenī,
Negāz meitu ūdenī!
Cīrtis’ cīri akmenī,
Nekals cīta kalejiņi;
Gāzis’ meitas ūdenī,
Nedabusi līgaviņas.

‘Хорошо меня мать учит
 В ночное водая:
 Не руби топором на камне,
 Не вали девушку в воду!
 [Если] будешь рубить топором на камне,
 Не будут ковать другого кузнецы;
 [Если] будешь валить девушек в воду
 Не получишь невесту’

[DS 30144-5 // 379]

Māte puīku izmācīja,
Pieguļā stādidama:
Necērt cirvja akmenī,
Nesvied meitas ūdenī,

‘Мать парня научила,
 В ночное направляя:
 Не секи топором на камне,
 Не кидай девушку в воду,

*Cērt cirviti liepiņā,
Mīkstajā kociņā,
Sviēd meitiņu kalniņā,
Sausajā vietīņā*

[DS 30144-10 // 41a]

Секи топором на липе,
На мягком деревце,
Кидай девушку на горé,
В сухом местечке'

Мотив рассечения камня присутствует и в следующем тексте, в котором и вода, и камень попадают под удар Перкунаса / молнии в связи с вероломством возлюбленного (что перекликается с известным сюжетом о наказании Перкунасом за измену):

*Sper, pērkoni, tautu dēlu
Caur ūdeni, caur akmeni:
Kam tas manu augumiņu
Piermis teica, tad vainoja.*

[DS 8916-1 // 195c]

'Ударь, перкунас, молодец
По воде, по камню:
Зачем он меня молодую
Сначала уговаривал, потом ругал?'

Voda & камень изофункциональны как локус исчезновения / изгнания печали:

*Lai bēdaja vels par bēdu,
Es par bēdu nebēdaju,
Liku bēdu uz akmeņa,
Spēr' ar kāju ūdeni.*

[DS 117-2 // 322b]

'Пусть горюет чёрт из-за печали,
Я из-за печали не горюю,
Клала горе на камень,
Пинала ногой в воду'

*Kas atlēca man jaunai
Tik bēdīgi dzīvojoj?
Liku bēdu uz akmeņa,
Spēr' ar kāju ūdeni,
Spēr' ar kāju ūdeni,
Līgsmu dziesmu dziedadams.*

[DS 117-1 // 22h]

'Что хорошего мне молодой
Жить в печали?
Клала горе на камень,
Пинала ногой в воду,
Пинала ногой в воду,
Веселую песню напевая'

Контакт воды и камня актуализирует оппозицию *движение / статика*.
Движение камня — падение его в воду — символ замужества:

*Es aizgāju tautiņāsi,
Kā akmens ūdenī;
Ne māmiņa sērst nāce,
Ne ar' brālī apraudzīt*

[DS 26710-4 // 219b]

'Я вышла замуж,
Как камень в воду;
Ни мамочка гостить не приезжает,
Ни братья поглядеть'

Мотив «(неподвижный) камень в воде = разум человека» усложнен глубинными связями, не всегда поддающимися интерпретации. Ср.: *камень — вода — змея — нить — вытягивание / протягивание через камень*:

*Melna čūska zīdu vilka
Caur akmeni ūdenī;
Ta tautieša dusmas vilka
Pa matiņu galiņiem*

[DS 10298-1 // 301_1b]

'Черная змея шелк вытягивала
Сквозь камень в воде
Злость этого юноши вытягивалась
Через кончики волос'

Ср. сходный текст без участия воды:

*Melna čūska, zaļa dzilna
Caur akmeni diegu vilka;
Es izvilku puīšam prātu
Pa matiņu galiņiem*

[DS 10297-5 // 33c]

‘Черная змея, зеленый дятел
Через камень нить тянули;
Я вытянула парню разум
Через кончики волос’

Ср. также текст, в котором отсутствие разума сравнивается с отсутствием мха на камне (лежащем на дне реки):

*Natur seunu tys akmeņs,
Kur guļ upis dybuņā;
Natur prōta tys puīseitīs,
Kur daudz meitu zadenōj’*

[DS 12174-0 // 415]

‘Нет мха у того камня,
Который лежит на дне реки;
Нет разума у того парня,
Который много девушек сватает’

Камень в море отсылает к сюжетам, связанным с божественными персонажами (Солнцем, Морской матерью) и их признаками (светом, блеском, золотом):

*Tu, Saulīte, nezinājī,
Kur mūžiņu nodzīvot:
Vidū jūrā starp akmeņa
Zeltāi niedres galiņāi.*

[DS 33829-9 // 224o]

‘Ты, Солнце, не знало
где жизнь прожить:
Посреди моря между камнями
На золотой верхушке тростника’

К камню в воде и блеску присоединяется и третья стихия — огонь:

*Es redzeju jūriņā
Uz akmeņa uguntiņu;
Tur žāveja jūras māte
Savu zeltu, sudrabiņu.*

[DS 30914-0 // 40_12d]

‘Я видел в море
огонь на камне;
Там сушила морская мать
Свое золото, серебро’

*Oša ogļis kvēlojās
Vidū jūras uz akmens;
Tā kvēloja puīša sirds
Uz jaunām(i) meitiņām*

[DS 12982-1 // 88b]

‘Угли ясеня пылают
В середине моря на камне;
Так пылало сердце парня
К молодым девушкам’

Так же, как и с водой, камень может выступать в паре с огнем (троп), но чаще камень является источником огня или локусом разжигания огня.

В связке *камень & огонь* присутствует мотив рассечения камня (и / или высечения огня). Камни раскалываются при ходьбе, и при ходьбе же из них высекается огонь:

*Nevareju, nevarēju
Vīra mātei izdabāt;
Guni šķīla runajot,
Akmens plīsa staigājot*

[DS 23345-0 // 69a]

‘Не могла я, не могла
Матери мужа угодить;
Огонь разгорался при разговоре,
Камни раскалывались при ходьбе’

*Es izaugu sīva, dzedra
Par visām māsiņām:*

‘Я выросла суровая
Из всех сестер’

*Kad es gāju, zeme rīb,
Akmens šķīla uguntiņu.*
[DS 6645-1 // 200f]

Когда я иду, земля дрожит,
Камни высекают огонь'

*No tālienes es pazīnu,
Kurja stalta mātes meita:
Kad ta gāja, zeme rīb,
Akmens šķīla uguntiņu.*
[DS 6645-0 // 189b]

'Я издалека узнал,
Какая статная дочь матери,
Когда она идет, земля дрожит,
Камни высекают огонь'

*Kad es gāju, zeme rīb,
Akmens šķīla uguntiņu;
Dažs uz mani raudzījās,
Nedrīksteja bildināt.*
[DS 9990-0 // 161c]

'Когда я иду, земля дрожит,
Камни огонь высекают;
Много кто на меня смотрел,
Но не решались заговорить'

Здесь мотив высечения огня из камня связан с матримониальными сюжетами. Примечательны гендерные отличия разных традиций: субъектом в латышских дайнах является девушка (когда она идет, камни высекают огонь), однако в литовских свадебных песнях субъектом является юноша, сватающийся к девушке (точнее, огонь из камня высекают копыта его коня), ср.:

*Kad aš jojau per šīleļi,
Šīleļiai dulķējo,
Kad užmyniau akmenēļi,
Kibirkštēlēs lēkē.*
[LLD: 366–367 // LTR 2284 (50)]

'Когда я скакал через лесок,
Лесок пылился,
Когда на камушек наступил,
Искры полетели'

*Per laukelį jojau —
Laukelis dundėjo,
: Kur užgavo akmenėļi,
Ugnelė žėrėjo.*
<...>
[LLD: 221 // LTR 3486 (12)]

'По полю скакал —
Поле звенело,
: Где задевал камушек,
Огонь разгорался'

Помимо стихий — воды и огня — частым спутником камня в дайнах является растение.

Растения могут быть изофункциональны камню, а могут вступать с ним в контакт — расти на камне.

Камень & дерево

Как и в случае с водой, камень вместе с деревьями, может звучать:

*Vai jel manu skaņu balsi,
Skan mežā, skan laukā!
Skan laukā akmenī,
Skan mežā ozolā.*
[DS 377-0 // 197b]

'Мой ли это звонкий голос
Звучит в лесу, звучит в поле!
Звучит в поле в камне,
Звучит в лесу в дубе'

Ср. также текст, в котором сердце девушки сравнивается с деревом и с камнем:

*Vai, māsiņ, tavu sirdi,
Vaj bij koka, vaj akmeņa!*

'Разве сестра, твое сердце,
из дерева или из камня!

*Tautas dzied, raud bāliņi,
Tev nebīra asariņas.*

Чужие люди поют, плачут родственники
У тебя не льются слезы'

[DS 24346-0 // 6с]

Камень & дерево (+ огонь) выступают в формуле неправильных (абсурдных) действий (ср. приведенный выше похожий текст, в котором огонь разжигается в ручье):

*Snīga sniegi, putināja,
Čārpa jāja pieguļā;
Uz akmeņa malku skalda,
Priedēs kūra uguntiņu.*

‘Шел снег, мела метель,
Неряха ехал в ночное,
На камне дрова колет,
На соснах разжигает огонь’

[DS 30188-1 // 15_2]

Как и огонь, часто появляющийся на камне в море, растения нередко тоже растут на камне в море. Причем этот локус является местом пребывания солнца (ср. выше):

*Baltu puķu ceriņš auga
Vidū jūras uz akmeņa.
Tur saulīte danci veda,
Ik vakara rietedama.*

‘Рос куст белых цветов
Посреди моря на камне.
Там солнце танец вело,
Каждый вечер закатываясь’

[DS 33747-0 // 379]

*Vidū jūras uz akmeņa
Trīs sarkanās ogas aug(a):
Tur Saulīte raudajusi,
Tur birušas asariņas.*

‘Посреди моря на камне
Три красные ягоды росли:
Там Солнышко плакала,
Там катились слезы’

[DS 33738-10 // 85e]

Дерево (куст, цветок), растущие на камне, часто имеют аллюзии к теме замужества девушки:

*Zied', rozīte, uz akmeņa,
Šogad tevis vajadzēs;
Citu gadu, tad neziedi
Ne bāliņu dārziņā.*

‘Цвети, розочка, на камне,
В этом году ты будешь нужна;
На будущий год не цвети
даже в саду у родных’

[DS 10659-0 // 87b]

*Bērziņš auga uz akmeņa,
Zelta rasa galiņā.
Tur teceja bāra bērni
Ik rītiņu mazgāties.*

‘Березка росла на камне,
Золотая роса на верхушке.
Туда бегали сиротки
Каждое утро умываться’

[DS 4261-1 // 141_1]

*Bērziņš auga uz akmeņa
Zeltītām lapiņām.
Mēs bijām div' māsiņas,
Tur gājām šūpoties.
Kurai lūza galotnīte,
Ta atraitīna līgaviņa.
Es jaunāja, man nolūza,
Es atraitīna līgaviņa.*

‘Березка росла на камне
С золотыми листочками.
Мы были две сестры,
Туда ходили качаться.
У которой сломалась верхушка (березки),
Та невеста вдовца.
Я молодая, у меня сломалась,
Я невеста вдовца’

[DS 9588-3 // 191b]

Ср. в этой связи литовскую песню, в которой девушка сравнивается и с деревом, и с камнем:

<...>

*Atėjo našlelis
Su aštru kirveliu,
Kirto liepele,
Da ne mane jauna.*

*Oi, aš nuėjau
Lygan laukelin,
Oi, aš pavirtau
Sieru akmenėliu.*

*Atėjo našlelis
Su pašais jauteliais,
Vertė akmenėli,
Da ne mane jauna.*

<...>

‘Пришел сирота
С острым топориком,
Срубил липку,
Но не меня молодую.

Ой, я пошла
В чистое поле,
Ой, я превратилась
В серый камушек.

Пришел сирота
Со светло-серыми бычками,
Перевернул камушек,
Но не меня молодую’

[LLD: 484 // LTR 205 (957)]

В качестве чудесного (невозможного) выступает инверсивный вариант растения, растущего под камнем корнями вверх:

*Kādus ērmus es redzeju,
Svešu zemi staigadams:
Zem akmeņa zaļa zāle,
Uz akmeņa sakņu gali.*

‘Какие чудеса я видел,
Когда ходил по чужой земле:
Зеленая трава под камнем,
На камне концы корней’

[DS 31771-0 // 91c]

* * *

Обобщая приведенный материал, можно составить следующую таблицу взаимодействия камня с водой, огнем и растением:

Признаки камня	Камень & вода	Камень & огонь	Камень & растение
Целостность vs. рассечение	целостность	рассечение	целостность
Движение vs. статичность	движение (камень падает в воду) статичность (лежит в воде)	статичность	статичность
Звучание	камень рыдает		голос звучит в камне
Запрет на действия / невозможные действия	не рубить топором на камне, от камня отщепляли лучину; на камне дрова рубить		на камне дрова рубить
Взаимное расположение	камень в воде	огонь из камня / на камне	растение на камне или под камнем

Камень & человек

Основные действия: *стоять, сидеть, лежать*.

Стоять / расти на камне

«Стоя на камне», девушка вырастает «большой» и высокомерной. В контексте живого камня здесь важен мотив роста:

<i>Es uzaugu liela meita,</i>	‘Я выросла большой девушкой,
<i>Uz akmeņa stāvedama;</i>	Стоя на камне;
<i>Kuŗš puisītis pakaļ kāpa,</i>	Какой парень вслед лезет,
<i>Lai nolauž deguntiņi.</i>	Пусть сломает нос’
[DS 9882-1 // 232b]	

<i>Es uzaugu liela meit’,</i>	‘Я выросла большой девушкой
<i>Uz akmen’ stāvedam’;</i>	На камне стоя;
<i>Kurš puisītis garam gāja,</i>	Тот парень, который идет мимо,
<i>Tas pacēla cepurīt’.</i>	Снимает шапку’
[DS 9881-0 // 229_1]	

На камне (опять же у синего моря) может вырасти и парень:

<i>Kur tu augi, smuks puisīti,</i>	‘Где ты рос, красивый паренёк,
<i>Ka (Kad) es tevi neredzeju?</i>	Что я тебя не видела?
<i>Es uzaugu uz akmeņa</i>	Я вырос на камне
<i>Zilas jūras maliņā.</i>	На берегу синего моря’
[DS 5437-0 // 7_1]	

Стоя на камне, можно также заключить брак (правда, нежеланный):

<i>Uz akmeņa stāvedama,</i>	‘Стоя на камне,
<i>Atraikņam roku devu;</i>	Вдовцу руку дала;
<i>Kreiso devu, ne labo,</i>	Левую дала, не правую,
<i>Lai vareju atsacīt.</i>	Чтобы могла отказать’
[DS 15465-1 // 281c]	

<i>Atraīts manīm roku deva,</i>	‘Вдовец мне руку дал,
<i>Uz akmeņa stāvedams;</i>	Стоя на камне;
<i>Atraišam(i) cieta roka,</i>	У вдовца тяжелая рука,
<i>Div’ laulati gredzentiņi.</i>	Два венчальных колечка’
[DS 15383-5 // 208d]	

Сидеть на камне

Сидя на камне, девушка вяжет / вышивает, но результат ее труда приобретает свойства камня (становится тяжелым и холодным):

<i>Ai, meitiņ bārenīt,</i>	‘О, сирота дочь,
<i>Smagas tavas vilnainītes,</i>	Тяжелые твои платки,
<i>Kam rakstīji, ganīdama,</i>	Зачем вышивала, пока пасла,
<i>Uz akmeņa sēdedama.</i>	Сидя на камне’
[DS 4466-0 // 335]	

<i>Vai, vai, tautu meita,</i>	‘Ой-ой, дёвица
<i>Tavi cimdi auksti bija!</i>	Твои рукавицы были холодными!

*Vaj tu biji adijusi,
Uz akmeņa sēdedama?*

Или ты вязала,
Сидя на камне?'

[DS 25455-1 // 133_1]

Однако наиболее частое значение сидения на камне связано с замужеством (остаться в девках, не выйти замуж):

*Māte man piesacīja,
Uz akmeņa nesēdēt:
Akmens mani nolādeja,
Mūžam vīra nedabūt.*

‘Мать мне наказывала,
На камне не сидеть:
Камень меня проклял,
Вовек мужа не получить’

[DS 11806-1 // 401]

*Es piesaku tev, māsiņa,
Uz akmeņa nesēdēt:
Akmens tevi nolādeja,
Mūžam vīra nedabūt*

‘Я наказываю тебе, сестрица,
На камне не сидеть:
Камень тебя проклял,
Вовек мужа не получить’

[DS 11806-0 // 400]

Примечательно, что в одном тексте свойство камня оставлять девушек без замужества объясняется тем, что «у камня глубокий корень»:

*Man māmiņa piesacīja,
Uz akmeņa nesēdēt:
Akmeņam dziļa sakne,
Sēdes' ilgi bāliņōs.*

‘Мне мама говорила,
На камне не сидеть:
У камня глубокий корень,
Будешь сидеть долго в девках’

[DS 11804-3 // 17a]

Иногда сидение на камне интерпретируется как залог неудачного замужества: девушка не должна сидеть на камне, чтобы муж «не лежал как камень» или не ходил по кабакам:

*Kad es biju jauna meita,
Uz akmeņa nesēdeju,
Lai tas mans arajiņš
Kā akmens neguleja*

‘Когда я была молодой девицей,
На камне не сидела,
Чтобы этот мой пахарь
Не лежал бы как камень’

[DS 9985-0 // 18]

*Uz akmeņa nesēdeju,
No akmeņa dairījos,
Lai tas manis arajiņš
No krodziņa dairījās.*

‘Я на камне не сидела,
Избегала камня,
Чтобы этот мой пахарь
Избегал кабака’

[DS 27066-0 // 22d]

Сидеть на камне может не только человек. Ср. очень колоритный текст, восходящий к архаическому заговору на заживление раны (остановку крови), в котором на камне сидит белая коза (там же мотив змеи):

*Balta kaza sāli grūda,
Uz akmeņa tupedama;
Dieviņš brauca uz kalniņa,
Odžu grožus rocīnā.*

‘Белая коза соль толкла,
Сидя на камне;
Бог ехал по горе,
Гадюки-вожжи (гадюки как вожжи) в руках.

*Es tev došu cimdu pārū
Par akmeņa dancojumu.*

Я тебе дам пару рукавиц
За танец на камне'

[DS 9439-0 // 16]

* * *

Обобщив всё вышесказанное, можно сказать, что камень в большинстве контекстов пассивен, и сюжетообразующими оказываются сравнения с ним или действия с камнем третьих лиц. Но тем не менее можно говорить именно о *живом камне* в латышских дайнах: камень движется (катится, падает), растёт, звучит; раскалывается, при ходьбе по камню высекается огонь; проклинает девушку, чтобы она не вышла замуж. У камня есть глубокий корень и сердце, хоть и черствое, ср.:

*Rit', akmen, tu par mani
Pie to grīmu tēva dēlu,
Tev, akmen, cieta sirds,
Tev nelīja asariņas.*

'Катись, камень, ты через меня
К тому угрюмому отцовскому сыну,
У тебя, камень, черствое сердце,
У тебя не льются слезы'

[DS 17723-0 // 207u]

В большинстве случаев контакт человека с камнем (сидение, стояние, лежание) связан с эротическими и / или матримониальными сюжетами. При этом сидение на камне приводит к безбрачию или к несчастливому браку (для девушек); лежание на камне (рядом с камнем) противопоставляется лежанию на любовном ложе, а стояние на камне связано с нежеланием брака или заключением нежелательного брака (с вдовцом).

Со свадебной символикой связаны и сюжеты, в которых камень выступает в паре с водой, камнем или деревом. При этом сам по себе камень, а также сочетание камня с водой скорее символизируют неудачное замужество, запрет на замужество или нежелание выходить замуж. Камень в сочетании с огнем означает сватовство, намерение жениться, а также возникновение чувств. Камень в сочетании с растением часто означает надежды на замужество, но также и несчастливый брак.

Возникает почти парадоксальная ситуация: едва ли не в большинстве этих сюжетов камень вписывается в ипостась неживого (неподвижный, холодный, мертвый). Но при этом он оказывается агентом — не пассивным атрибутом, а субъектом или инициатором действия. Сферой его деятельности являются прежде всего матримониальные отношения (с выраженным эротическим подтекстом). Так камень активно вторгается в мифо-ритуальный сценарий жизни человека.

Благодарю Алексея Викторовича Андронova, Лидию Лейкуму и Дайнюса Разаускаса за помощь в переводе текстов латышских дайн.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Завьялова 2015 — М. В. Завьялова. Мотив камня-болести в заговорах балто-славянского ареала // Материалы симпозиума «Живой камень: текст/словарь. Прелиминарии» / Электронный журнал «Новые российские гуманитарные исследования». — nrgumis.ru/articles/1952/.
- Завьялова [в печати] — М. В. Завьялова. Фрагмент фольклорного словаря камня: камень и вода в контексте любовной символики // Антропология культуры 6.
- Топоров 1986 — В. Н. Топоров. К реконструкции одного цикла архаичных мифопоэтических представлений в свете «Latvju dainas» (к 150-летию со дня рождения Кр. Барона) // Балто-славянские исследования 1984. Москва, 1986.
- Трейланд 1881 — Известия императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Т. XL. Труды этнографического отдела. Кн. VI: Материалы по этнографии латышского племени / Под ред. О. Я. Трейланд (Бривземни-акс). Москва, 1881.
- Butkus 1995 — A. Butkus. *Latviai*. Kaunas, 1995.
- DS — <http://www.dainuskapis.lv>.
- LLD — *Lietuvių liaudies dainynas II. Vestuvinės dainos 1*. Vilnius, 1983.
- LTR — *Lietuvių tautosakos rankraštynas (Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas)*.

Б. СТУНДЖЕНЕ (Вильнюс)

Восприятие камня в литовской духовной культуре

Углубляться в представления о камне как особом природном объекте в литовской культуре позволяет культурная информация, подчеркивающая его своеобразие с древнейших времен до настоящего времени. Сегодня большинство камней, считающихся особенными (чудесными или чудотворными), принято связывать со святилищами (капищами) и таким образом приписывать им статус мифологических (или сакральных) объектов. Такие валуны, часто называемые святыми, изучены/изучаются с точки зрения как археологии, так и сути их мифологического содержания и религиозного предназначения. Так, на территории нашей страны камни с капищ, а также относящиеся к подобным местам холмы, деревья и рощи, родники и другие водные источники, картографированы и систематизированы в соответствии с их географическим местоположением, геологической структурой, внешней формой, наличием на поверхности камня различных знаков (следов, углублений и под.); обобщены данные, содержащие интерпретации признаков и других аспектов указанных камней в устной традиции, в том числе исторические свидетельства об имевших место древних магических и религиозных практиках, связанных с камнями [LŠvŽ 1998; Vaitkevičius 2003: 69–134; LŠvA 2006]. Общеизвестна положительная и отрицательная оценка камня, поскольку «мифологическое значение камня, как и воды, амбивалентно: камень связан с землей, подземельем и с небом, с жизнью, плодородием, урожайностью и со смертью, с женским и мужским началом, с разрушающей и с живительной силой» [Vėlius 1987: 68]. В настоящее время подобные наблюдения обобщающего характера, иногда с некоторым обоснованием мифических коннотаций камня, представленные в форме сжатых тезисов, побуждают к дальнейшему изучению культурных значений этого природного объекта с целью более точного их описания с учетом накопленной солидной исследовательской базы. Цель данной работы — в первую очередь на основании данных литовского фольклора представить многозначный мифологический образ камня, сформировавшийся в устной

повествовательной традиции на основе представлений о живом/неживом камне, интерпретируя лишь некоторые аспекты его содержания, наглядно представленные в записях фольклорных текстов и в лексике, моделирующей культурные значения камня, а также напомнить читателям некоторые коррелирующие между собой мифологические и религиозные понятия и особенности их развития с древнейших времен до сегодняшнего дня.

Мифическое ритуальное восприятие этих камней засвидетельствовано в исторических источниках, оно отмечается в различных фольклорных нарративах, преимущественно мифологических сказаниях и сказках, частично в песенном фольклоре и малых жанрах устного народного творчества. Однако наиболее ярко мифологичность камня в литовском фольклоре представлена в народных преданиях, в текстах которых увековечены камни, по каким-либо признакам выделяющиеся в данном природном ландшафте и трактуемые как особые объекты [Tarasenka 1958; Kerbelytė 1970; EMD 1995; KŽA 1999]. Об этом свидетельствуют зафиксированные в преданиях названия камней, большая часть которых до сих пор жива в памяти местных жителей, хотя в других фольклорных жанрах имена обычно не используются, более того, не всегда даже у так или иначе сакрализованных камней есть специальные названия (чаще всего указывается только место, где находится тот или иной камень). Известные названия камней часто связаны не только с древнейшими мифическими персонажами (одновременно с явной религиозной аллюзией), но и напрямую указывают на легко определяемое назначение камня, часто воспринимаемое как ритуальное (обрядовое) место: *Vėlnio* ‘Чертов’, *Griaūsmo* ‘Перунов’, *Laūmės*¹ ‘Лаумин’, *Rāganos* ‘Ведьмин’, *Diėvo* ‘Божий’, *Poniōs ar Karalīnės* ‘Госпожи или Королевы’. Нередко в названиях камней довольно точно отражена связь «хозяина» камня с самим валуном, напр.: *Laūmės* ‘Лаумин’ или *Vėlnio* ‘Чертов’ *stālas* ‘стол’, *krėslas* ‘кресло’, *lōva* ‘кровать’ (подробнее об этих камнях см. ниже). Часто название камней зависело от особенностей их формы, например, от их величины, о чем свидетельствуют следующие наименования: *Didysis akmuo* ‘Великий камень’, *Mižinas* ‘Великан’². Ре-

¹ Обычно в переводах на русский язык литовская *Лауме* отождествляется с *русалкой*, хотя в действительности по своим функциям эти мифические персонажи совпадают лишь частично, поэтому в настоящей статье здесь и в дальнейшем мы будем использовать оригинальную литовскую номенклатуру.

² Сказители, стремясь передать реакцию жителей равнинной Литвы, привыкших видеть кругом лишь ровные поля и невысокие холмы и изумленных величиной камней, определяли их не только словами *labai didelis* ‘очень большой’, но и сравнивали с понятиями и объектами обычного для них окружения и/или собственного опыта: *didumo kaip pečius* ‘величиной с печку’ [EMD 1995: 46]; *kaip kokia troba* ‘как изба’ [KŽA 1999: 44], *didelis akmuo, kurį tik dešimt mergaičių galėtų apimti* ‘огромнейший камень, который только десять девчат смогут обхватить’ [EMD 1995: 41]; *didžiulis kaip koks kalnas* ‘большущий, как какая-нибудь гора’ [LŠvA 2006: 654] и под. Вообще самым большим в Литве считается камень, лежащий в Скуодском районе — его размеры: 13 м в длину, 6,5 м в ширину и 4 м в высоту [LŠvŽ 1998: 141].

альный цвет камня в названиях фиксируется крайне редко: так, Белому камню присваиваются другие, мифические, коннотации [Vaitkevičienė 2001: 145], а редкие единичные наименования типа *Juodasis* ‘Черный’ (или *Mėilės* ‘Любовный’), *Mėlynasis* ‘Синий’ лишь частично могут быть связаны с их натуральным цветом. В археологических описаниях утверждается, что литовские камни — это чаще всего серый и красный гранит с множеством оттенков: розоватый, синеватый, синеваато-черный, коричневый и под. В песнях же обычно упоминаются более мелкие безымянные полевые камни (кремни), их сопровождают лишь устойчивые эпитеты *kietas* ‘крепкий’, *šaltas* ‘холодный’, *slidus* ‘скользящий’; хорошо известен также образ серого (*pilkas, siėras*) и белого (*baltas*) камня, несколько реже встречаются блестящие (*žibantys*) камни или метафорические образы серебристого (*sidabrėlio*) камня. Прямое указание на камень как сакральное место (капище) или один из важнейших объектов такого комплекса (гора + дерево + источник + камень) в устной традиции представлено следующими наименованиями: *Aūkuro, Apiėros, Aukė* ‘Жертвенный’, *Maldos* ‘Молитвенный’, *Deivų* ‘Камень богинь’. О другом, мифологизированном, восприятии живого / неживого камня свидетельствует присвоение ему признаков живого существа, в том числе и движение камней, считающееся «ведущим» признаком живого камня [Цивьян 2015: 102]: камни передвигаются, общаются, идут друг к другу³, а останавливаются лишь тогда, когда получают имя [EMD 1995: 58]⁴; кстати, имена камням иногда даются от страха, чтобы во время движения они не столкнулись, что, по народным представлениям, приведет к «концу света» [KŽA 1999: 270]; утверждается, что камни двигались до тех пор, пока земля не была освящена [LŠvA 2006: 444]; камням важно, что думают о них люди: если они будут по какой-либо причине ругать камень, он может неожиданно переместиться в другое место [KŽA 1999: 222], хотя камни передвигаются очень медленно: *po truputį toliau [nuo kelio] šliaužia* ‘потихоньку дальше [от дороги] ползут’ [KŽA 1999: 248]; кроме того, камни, как и люди, испытывают страх [EMD 1995: 59].

Для знакомства с противоречивой трактовкой наличия/отсутствия у камня крови и фольклорного мотива камня, растущего без корней, своеобразно отражающих представления о живом/неживом камне в общем контексте балто-славянского фольклора, кажется целесообразным отослать читателя к концептуальной статье Марии Завьяловой, в которой основное внимание фокусируется на выявлении символических и других смыслов высказывания-оксюморона «камень без крови», характерного

³ Ср. литовскую пословицу: *Akmuo su akmeniu ir tai sueina, o žmogus su žmogum — nėra dyvo* ‘Камень с камнем и то сходятся, а человек с человеком — не диво’ [LPP 2000: I 297].

⁴ Ср.: в литовских преданиях озера-тучи также падают с неба лишь тогда, когда человек «незначай называет имя озера» [Kerbelytė 1970: 254].

для литовских заговоров, загадок и песен, и вопроса-загадки «что растет без корней?», известного и по текстам народных песен [Завьялова 2015].

Антропоморфную природу камня выдает присущее многим культурам верование в способность человека или животного превращаться (или быть превращенным) в камень. В Литве таким образом мифически осмыслены одиночные камни и группы стоящих в виде вертикальных столбов валунов (до 1,2 м высотой), в которые, согласно верованиям, люди были превращены в результате проклятия за какие-либо грехи или недостойное поведение. Кроме того, человек мог навек остаться камнем, если он будет проклят каким-нибудь злым колдуном или даже по своей собственной воле. Кстати, чаще всего эта метаморфоза связана с особым, переходным, наиболее опасным в восприятии мифологического сознания свадебным периодом (когда молодожены и другие участники свадебного торжества находятся в пути). Так называемыми Свадебными (*Vestivių, Svõtbos*) и Девкиными (*Mergõs*) камнями часто считаются окаменевшие участники свадьбы, наказанные за нарушение привычных этических норм: родители проклинают жениха и невесту, если те тайно, без согласия родителей или по какой-либо другой недостойной причине уезжают на обручение [EMD 1995: 52; KŽA 1999: 23]; окаменевают и проклявшая сама себя невеста, если она не хочет выходить замуж за нелюбимого человека и произносит слова: *kad pavirsčiau sèru akmenèliu*⁵ ‘чтоб я превратилась в серый камень’ [EMD 1995: 53]. Следует отметить, что иногда в нарративах вообще умалчивается о причинах проклятия [KŽA 1999: 31, 35], кажется, что рассказчику предания важнее сообщить о чародействе, заклинании и магической силе слова вообще. Жители Жемайтии называют такие камни, в которых были превращены люди, камнями-идолами (*stabākūliai*)⁶ [Vaitkevičius 2003: 81–84], но поклонялись им и их почитали и в других местностях Литвы.

Значительный интерес исследователей вызвал также один исключительный сюжет, зафиксированный, как кажется, только в литовской (аукштайтской) устной традиции. В ней обнаруживаются тексты (правда, они встречаются довольно редко), посвященные одной таинствен-

⁵ В текстах песен, почти исключительно военно-исторических, о превращении в камень напоминает лишь далекий отголосок данной метаморфозы: *Ei motinėle, / Širdužėle mano, / Kad būtum pagimdžius / Pilkū akmenėliu, / Būčiau begulėjęs / Šalia vieškelėlio, / Būčiau bežiūrėjęs, / Kaip vaiskelis traukia, / Armotėles veža* ‘Ей, матушка, / Сердечко мое, / Родила бы ты меня / Серым камнем, / Лежал бы я / Возле большой дороги, / Смотрел бы, / Как войска идут, / Пушки везут’ [LMD: I 1004(12); K: 193]; ср. строчки из стихотворения С. Нерис *Pienė* ‘Одуванчик’: *Kad nugrimztai šaltū akmenėliu, — Nemunėlis, kad viršum tekėtų* ‘Чтобы камнем холодным на дно я легла, — чтобы Неман-река надо мною текла’ [Nėris 1972: 245].

⁶ Слово *kūlis* в жемайтском диалекте означает ‘камень’; *stābas* (‘идол’) — это статуя или какой-либо предмет, воспринимаемый и почитаемый в качестве божества; нечто слишком перевозносимое, обожествляемое, слепо почитаемое; *stabarėti* букв. ‘превратиться в идола’ — ‘застыть, окаменеть’ [LKŽ 1984: 604].

ной группе камней, по словам Брониславы Кербелите, до сих пор содержащей много неясностей. Речь идет о так называемых камнях Мокасов, некогда живших как «семья живых камней» [Kerbelytė 2011: 284]: муж Мокас, жена Мокене и один или два их сына Мокюкасы⁷.

Общие представление о мифологизации камня, выкристаллизовавшееся на основе противопоставления (стыка) живого и неживого камня, по своему дополняется и продолжается еще одним значимым в контексте литовской традиции измерением мифо-ритуального характера. Оно связано с упомянутыми в начале данной статьи камнями с выделяющейся по каким-либо признакам поверхностью. Так, камни, которые приписывались божествам и мифическим существам и назывались столами (главная особенность их формы — плоская поверхность), почти открытым текстом говорят о ритуальной коммуникации между человеком и камнем, узнаваемой по практике жертвенных обрядов, во время которых люди на такой «каменный стол» приносили и складывали свои дары богам, и есть некоторые основания полагать, что и самим обожествленным камням, а во время праздников сами пиروвали за этими обрядовыми столами, в одних случаях рассчитывая на хороший урожай, в других — ожидая божьей милости себе, своей семье и окружающим, а также скоту. Такие свидетельства известны не только по фольклорным текстам, но и отмечены в довольно ранних исторических источниках⁸. Мифические фольклорные тексты говорят и о других формах коммуникации камня и человека в мифическом пространстве, одна из них проявляется через повседневное общение людей и мифических персонажей, так или иначе связанных с камнем. Среди таких мифических персонажей, обладающих и статусом божества, основная роль отводится Лауме и Черту, которые в мифическом мировосприятии связаны с

⁷ В предании говорится, что жена Мокене утонула, когда их семья перебиралась (переплывала) через реку, поскольку муж, которому жена строго-настрого приказала ни в коем случае не оглядываться, что бы ни случилось, не вытерпел и оглянулся; поэтому на берег выплыли только он и его сыновья и так на нем и остались — «присели» неподалеку [EMD 1995: 60; KŽA 1999: 321, 275]. В вариантах сказания объясняется особое название этого камня: он давал людям всякие советы, когда те чего-то не понимали или шли к Мокасу поучиться, если не знали, как что-либо нужно делать [LŠvA 2006: 442–444]; в настоящее время даже выдвигается гипотеза о влиянии камня Мокаса на здоровье человека и особенно женскую плодовитость, а также возможные глубинные семантические связи с русским женским божеством по имени *Мокошь* [Kerbelytė 2011: 284–290].

⁸ Так, Матей Стрыйковский (XVI в.), перечисляя и комментируя литовских, жемайтских и других балтских богов, приводит и текст молитвы-заговора, который якобы произносился богу лесных пастухов Ганиклису, когда пастухи, кастрируя жеребцов, быков, баранов и других животных, жертвовали яйца и клали их на большой специально выбранный камень: *Jak ten kamień twardy, niemy i nieruszający się, tak też, o Dziewie musu Goniglis! wilcy i wszyscy drapieżni zwierze niechaj się nie mogą ruszyć, aby bydło naszemu, twojej obronie złconemu, szkodzić nie mogli* «Как этот камень тверд, нем и неподвижен, так, о боже наш Ганиклис, пусть и волки и все другие хищники не смогут тронуться с места и причинить вред нашему скоту, находящемуся под твоей заботой» [BRMŠ 2001: 513, 547].

водной стихией и действуют на камнях, находящихся в воде или около нее. В преданиях связи Лаумы с камнем отмечаются довольно скупо: на камне *Laumių stalas* 'Лаумин стол' Лаумы разводили огонь, варили еду, на Троицу к этому столу приходили люди и клали на него ломти хлеба, «поливали пивом, медовухой, чтобы Лауме охраняли поля» [LŠvA 2006: 636–638], особенно часто упоминается, что на камнях Лауме стирали белье, указывалось, что около одного из камней также якобы было болото *Lau-micraistis* (Лаумярайстис, букв. 'болото Лаумы') [LŠvA 2006: 415].

Значительно шире, подробнее и последовательнее связь черта и камня засвидетельствована в устной традиции: иногда утверждается, что «черт связан с камнем в произведениях почти всех жанров литовского повествовательного фольклора, где бы он ни упоминался», и даже предполагается, что сам черт и создал камни [Vėlius 1987: 67]. Может быть, именно поэтому существует так много преданий и сказаний, как черт носил камни, чтобы запрудить реку, построить мост, разрушить церковь или завалить вход в нее камнями, однако из-за того, что мешок порвался, или, что особенно важно, запел петух, черт был вынужден бросить камни на землю (по преданиям, именно таким способом появился знаменитый аникшяйский камень Пунтукас [ср.: EMD 1995: 40; KŽA 1999: 330]). То, что в сознании людей камни ассоциируются с чертом, подтверждают и частые как уже упоминавшие, так и еще не упомянутые названия: *Vėlnio kálvė* 'Чертова кузница', *gìrna* 'жернов', *malūnas* 'мельница', *pirtis* 'баня', *skrynià* 'сундук', *krėslas* 'кресло', *sóstas* 'трон', *plūgas* 'плуг', *kàrpė* 'башмак', *galvà* 'голова', *širdis* 'сердце' и др. Интересно отметить, что в зафиксированных в повествовательном нарративе верованиях камень является постоянным местопребыванием черта: он залезает под камень, там находится его дом и спрятанные сокровища, сидя на камне, он отбивает косу, обувается, одалживает человеку деньги [Vėlius 1987: 68], латает лапти, шьет обувь [KŽA 1999: 80, 285 и др.] или ее чинит; хотя, как кажется, данная литовская мифологическая сюжетная ситуация — черт-портной, сидящий на камне — ни по своей популярности, ни по количеству вариантов не может сравниться с представленной на территории соседней Беларуси интенсивной распространенностью традиции камней-кравцов /-шевцов (бел. *краўцы́, шаўцы́*; [ср.: Володина 2015: 136–137]). Упоминаются и другие, чисто «чертовы» дела (воспринимаемые негативно): на камне нечистый мелет табак [EMD 1995: 48], в литовских этиологических легендах утверждается, что табак вообще является изобретением черта; что любил нечистый и по ночам на камне в карты с местным паном поиграть [EMD 1995: 51; KŽA 1999: 449].

Все же наибольшей частотностью отличаются камни со следами черта, хотя там могут быть отпечатки не только черта, но и других персонажей, в

том числе Бога и Пресвятой Девы Марии. Эти валуны относятся к группе так называемых камней-следовиков. На территории Литвы их насчитывается не менее 150 (всего в настоящее время насчитывается приблизительно 500 святых камней; [Vaitkevičius 2003: 69, 87]); такие камни также широко известны в соседней Беларуси [БМ 2006: 223–224; Володина 2015: 141]. Следовики почитались как объекты, обладающие чудесной силой, считалось, что скопившаяся в следе вода обладает целебными свойствами (лечит), люди молились около них и приносили им жертвы⁹. Мистическая, чудесная природа этого явления (каким образом на твердом камне может отпечататься след?), как правило, в преданиях не комментируется, только в редко встречающихся вариантах упоминается, что это осталось с тех времен, когда камни были еще мягкими [EMD 1995: 49], иногда уточняется, что это было тогда, когда Бог, Мария ходили по земле [КЖА 1999: 63].

Кроме больших валунов, локализованных в природном пространстве, особое назначение имели и камни помельче (особенно так называемые *smailiadūgniai* — камни с острым низом и «углублениями в виде ямочек»), абсолютное большинство которых обнаруживается на территории усадеб, а также внутри амбаров, хлевов, гумна, и нередко — в фундаменте [Vaitkevičius 2003: 109]. В сараях встречаются и «большие камни, вкопанные в землю: плоской поверхностью они обращены вверх и покрыты не землей, а соломой». Считалось, что они обладали сакральными функциями, поскольку крестьяне считали их «богами амбара, плодородия и домашнего счастья» [Jurginis 1978: 109; Vaitkevičius 2003: 112]. Уместно также напомнить традицию: в церквях и часовнях в таких небольших остроконечных камнях хранится святая вода [Vaitkevičius 2003: 105; Vaitkevičius 2008].

Из представленного здесь краткого обзора культурных значений камня следует, что с принятием христианства древняя традиция почитания камней в Литве не прервалась, поскольку в определенной степени некоторые аспекты народной сакральности камня сохранялись и в дальнейшем. И хотя современные исследования древних капищ нацелены в первую очередь на выявление и объективную (наиболее правдоподобную) реконструкцию элементов древних верований, ученому часто неизбежно приходится опираться на осложняющую эти исследования адаптацию прежних сакральных смыслов в ином (в данном случае, христианском) идеологическом

⁹ Ср. фрагмент отчета миссионеров-иезуитов 1772 г. церковному начальству об одном камне-следовике (речь идет о Виленском епископате): «Там посередине болота был камень, к которому [люди] снова и снова приходили на поклонение. Перед ним становились на колени, ему кланялись, жертвовали хлеб, шерсть, лен, деньги, а особенно посохи как обеты [?]. Давали обеты, будучи в болезни и всяческих других делах, а также устраивали молитвенные сборища на первое воскресенье молодика». Далее сообщалось, что благодаря усилиям миссионера камень был утоплен в болоте, «чтобы не было подобной и проклятия достойной языческой дурости» [BRMR 2016: 306].

пространстве. Это подчеркивают и исследователи, изучающие ландшафтные объекты как реликты древних верований [Vaitkevičius 2008].

В настоящее время можно даже встретить утверждение, что важно не столько стремиться раскрыть и представить в наиболее чистом виде архаичный дохристианский пласт мировоззрения балтов, сколько прилагать усилия, как подчеркивает исследователь и публикатор древних источников Витаутас Алишаускас, к изучению так называемой парохристианской, т.е. более поздней и по этой причине более доступной, версии мировоззрения балтов [BRMR 2016: 13–20]. И, самое главное, это позволяет наблюдать не только, как обычно принято считать, процесс уничтожения старых (дохристианских) воззрений с приходом и укреплением христианства, но и фиксировать динамику взаимосвязи переосмысливаемых древних воззрений в новых условиях. Как раз в этом случае удобно использовать информацию, представленную христианскими миссионерами, которая помогает понять, как некоторые объекты прежних верований получают новое христианизированное обоснование святости. В этом случае было бы сложно найти более подходящие примеры, чем истории переосмысления природы святости камней, в некоторых случаях документированные источниками еще в XVII в. и дошедшие до наших дней.

Одна из таких постоянно цитируемых историй связана с чудесным и считающимся святым Гелвонским камнем (ныне в Ширвинтском районе), знаменитым совершавшимися около него чудесами и исцелениями, из-за чего в 1670 г. было проведено даже специальное расследование с участием епископа и других высокопоставленных представителей церкви и мирян. В обосновании необходимости этого указывалось, что люди окрестных приходов не посещают церковь, особенно по праздничным дням, а вместо этого многочисленной толпой собираются у камня, на котором имеются два углубления, напоминающие следы ребенка (отождествляющиеся со следами, оставленными Пресвятой Девой Марией). В описании упоминается и находящийся рядом с камнем резной крест с изображением мук Христа. Пришедшие оставляют у камня различные пожертвования, и все это происходит «без участия священников, без алтаря и других предметов, необходимых для [евхаристической] жертвы» и, как будто, направлено на создание какой-то новой формы религиозности и организации молитвенных собраний» [BRMR 2016: 229–231]. Интересно, что во время следствия допрашивались не только простые крестьяне, но под присягой свидетельствовали и представители местной знати, которые утверждали, что также получили у камня чудесное телесное исцеление или какие-либо другие блага. По окончании следствия комиссия констатировала, что все свидетели (указаны их имена и места проживания) признали, что они не совершают ника-

ких поклонений самому камню, поскольку они поклоняются «только единому Всемогущему Господу Богу и его Пресвятой Матери Деве Марии, а камень считали и считают лишь обозначением освященного и избранного Богом места» [BRMR 2016: 234]. Тогда же было принято решение о выделении земли для возведения церкви, которая в скором времени там и была построена, а позднее неоднократно перестраивалась. В настоящее время утверждается, что именно тот же камень с углублениями, а точнее, его часть с сакральными фрагментами, с документированными совершившимися около него чудесами, сохранилась до наших дней, поскольку по инициативе монахов-францисканцев была должным образом с особым почтением вмонтирована в фундамент алтаря часовни. Сегодня подчеркивается, что таким образом, как и во всей Европе, почитание камней как древняя местная традиция было вовлечено в круг христианских ценностей [Spurgevičius 2009: 690]. Кстати, хотя в указанных документальных материалах XVII в. и не отмечается, что на Гелвонском камне кому-либо являлась Богородица, современные авторы все же включают подобные легендарные упоминания в описания гелвонского чуда [ср.: Spurgevičius 2009: 693].

Как известно, подобные легенды широко распространены по всей Европе и даже за ее пределами (ср. явление Гваделупской Божьей Матери в Мексике в 1531 г.). В Литве в данном случае самой известной считается *Шилувская легенда*, сообщающая о факте чудесного видения, случившегося в 1661 г., и, что особенно актуально в свете настоящей статьи, оно связано с явлением Пресвятой Девы Марии именно на камне. Кстати, о дохристианском почитании этого камня, кажется, нигде не упоминается, кроме скупого замечания в каталоге сакральных (особо чтимых) мест, созданном Викинтасом Вайткявичюсом, будто в древности на том месте находилось языческое капище [LŠvŽ 1998: 589–590]. Обсуждаемый нами артефакт (исторический камень, на котором произошло чудесное явление Богородицы) в этом каталоге назван *Akmuo su Marijos pėdomis* ‘Камень со следами (следовик) Марии’; когда-то он был вмонтирован в алтарный постамент часовни Явления Пресвятой Богородицы в Шилуве, а его верхняя часть видна у подножия алтаря до сих пор [LŠvŽ 1998: 587]. Люди и в наши дни обходят камень на коленях и целуют выступающий над поверхностью пола часовни святой камень. По замечанию литературоведа В. Буткуса, изучавшего произведения на тему Шилувской легенды, посвященная ей поэзия, достаточно интенсивно создаваемая с конца XIX и вплоть до начала XXI в., очень пестра и разнообразна, многие произведения написаны «весьма скромным пером», хотя для их оценки и не нужны высокие эстетические критерии, поскольку здесь более важной является интенция пишущего [Butkus 2014: 133]. Автору настоящей статьи было инте-

ресно узнать, насколько частотен в этих произведениях мотив камня и как раскрывается его поэтическая репрезентация. Представленный Буткусом анализ показывает, что, например, лейтмотивом стихотворения одной малоизвестной поэтессы оказывается камень, на котором совершилось чудо. В этом поэтическом тексте присутствует также образ чудесного раскалывания (распадения, разрушения) камня (*Kai ji palytėjo Marijos pėda, Sutrūko grubus monolitas tada* ‘Когда его коснулась стопа Марии, то грубый монолит раскололся’), в него также вплетены действия, в настоящее время называемые ритуальными (обход вокруг камня на коленях, касание камня рукой и его целование). Наиболее известным и популярным стихотворением на тему Шилувы считается написанный К. Григайтите текст *Nenuženk nuo akmens, o Marija* ‘Не сходи с камня, Мария’, ставший церковным песнопением. Следует отметить, что и здесь «пространственной осью стихотворения становится камень, на котором происходит видение», ему приписываются сверхъестественные силы, а истоки сюжета не без основания пытаются искать в литовских фольклорных текстах, в которых камень может выполнять функции покрова, границы между реальным и потусторонним миром, а также обозначать центр вселенной [ср.: Šlekonytė 1998; Korzonaitė 2000]. На основе этого мифологического аспекта мировоззрения делается вывод, что «в стихотворении таинственность шилувского камня, его (мета)физическая пограничность, а тем более превращение в центр, центр Литвы, более чем очевидна». Подобным образом и в стихах другого поэта шилувская часовня возвышается как крепость, охраняющая камень, считающийся «огромным сокровищем» и воспринимаемый как мистический центр [Butkus 2014: 123, 137, 149–150, 159].

К сожалению, наблюдательный исследователь не заметил связи с фольклором, особенно с народными песнями, в начальных строчках стихотворения известного литовского поэта К. Брадунаса *Vakaras prie Šiluvos* ‘Вечер у Шилувы’; из сборника стихотворений *Krikšto vanduo Joninių naktį* ‘Крестильная вода в Купальскую ночь’ (1987). Для наглядности приведем текст стихотворения полностью:

<i>Ant akmenėlio sėdi raudodama</i>	‘На камне сидит и рыдает
<i>Gal motina, gal Marija.</i>	Может, мать, может, Мария.
<i>Leidžiasi raudona saulė.</i>	Садится красное солнце.
<i>Kursai esi danguje,</i>	Иже еси на небеси,
<i>Nušluostyk ašaras verkiančiai</i>	Вытри слезы плачущей
<i>Po dienų netekties.</i>	После дневных потерь.
<i>Žemelei užsimerkiančiai</i>	Землице, глаза закрывающей,
<i>Labos, labos nakties.</i>	Доброй-доброй ночи’

Интерпретируя этот текст, литературовед обращает внимание на, казалось бы, совсем незначительную деталь — позу, положение тела: Мария,

отождествляемая с матерью, сидит на камне. Как будто автор стихотворения игнорирует тот факт, что Пресвятая Дева во время Благовещения («в ображении всех верующих и художников изображается стоящей») на камне и что она как в религиозной, так и в культурной памяти воспринимается как бы пространственно возвышенной, ориентированной вверх, в небеса, и вызывает ассоциации светлой надежды и ожидания. А фигура Марии у Брадунаса, вопреки этой традиции, «сидящая и скорбящая», несколько напоминающая изображения литовского Иисуса скорбящего (*rūpintojėlis*; Бог, сидящий и подпирающий рукой подбородок), как бы предполагает движение вниз, к земле. Исследователь, правда, упоминает два другие стихотворения, неслучайно опубликованные в том же сборнике сразу же после процитированного выше текста, уже недвусмысленно говорящие «о связи земли со смертью и потусторонним миром» [Butkus 2014: 179–182]. С точки зрения фольклориста искать здесь такие точки соприкосновения заставляет несколько неоправданно выпавшая из поля зрения исследователя мифология, особенно если вспомнить, что камень выполняет функцию границы между миром живых и мертвых, чрезвычайно ярко представленную в сказках [Šlekonytė 1998: 184–186]. Более того, если учитывать общую идею стихотворения о сидящей Марии, отождествляемой с матерью, в контексте этого (и не только) образа возникает и еще один легко узнаваемый «фольклорный интертекст», который с полным основанием можно считать формулой *sėdėti ant akmens* («сидеть на камне»), хорошо известной по литовским военно-историческим, календарным и свадебным песням. Ниже представлены краткие фрагменты песен указанных жанров, в которых присутствуют некоторые варианты интересующей нас поэтической формулы:

Пример № 1

*Aš atsisėdau
Ant akmenėlio
Ir atsidusau:
Ak dieve mano:
Brolelis mažas,
Tėvelis senas,
O mane vyresnį
Vaiskelin veža.*

‘Я сел
На камень
И тяжело вздохнул:
Ох, боже мой,
Братец маленький,
Батюшка старый,
А меня, старшего,
На войну везут’

[LLD 1985: nr. 475; K: 320]

Пример № 2

*Oi an kalno, an aukštojo
Stovi balta karūnėlė,
Oi oi oi,
Stovi balta karūnėlė.
Po tuj baltu karūnėli
Guli pilkas akmenėlis...*

‘Ой, на горе, ой, на высокой
Стоит белая корона.
Ой-ой-ой,
Стоит белая корона.
Под той белой короной
Лежит серый камень...

*Ant to pilko akmenėlio
Sėdi tėvas motinėlė...*

*Sėdėdami gailiai verkė,
Sa sūnelį karan rengė.*

На том сером камне
Сидят батюшка с матушкой...

Сидят и горько плачут,
Своего сына на войну собирают'

[ŠtkDM 1981: nr. 318a; K: 141, 171]

Пример № 3

*Ant akmenaičio
Šale lėpaitės,
Čion sėsiu vis vakarais.*

*Čion pasiverksiu,
Čion aš raudosiu
Dėl mano bernytėlio.*

'На камне
Возле липы
Буду тут сидеть по вечерам.

Тут поплачу,
Тут порыдаю
По своему милому'

[NLV 1853: nr. 377; M: 1020]

Пример № 4

*O ir pamatė seselę
Vidury jūrių marelių
Už akmenėlių sėdinčią,
Su lydekėlėm kalbančią.*

'Вот и увидел [брат] сестрицу [утопленницу]
Посреди моря-океана
За камнями сидящую,
С щуками говорящую'

[FM 1872: nr. 60; Baladė]

Пример № 5

*Vai toli toli,
Už Nemunėlio,
Sėdi mergytė
Ant akmenėlio.*

*Sėdi mergytė
Ant akmenėlio,
Šalyj nukryęs
Jos vainikėlis.*

*– Kad aš žinočiau,
Kad mano būtu,
Aš persikelčia
Per Nemunėlį,*

*Tai persikelčia
Per Nemunėlį
Ir pataisyčia
Jai vainikėlį.*

'Ой, далеко-далеко
За Неманом
Сидит девушка
На камне.

Сидит девушка
На камне,
На бок съехал
Ее венки.

– Когда б я знал,
Что она моя будет,
Я бы переправился
Через Неман.

Вот переправился бы
Через Неман
И поправил бы
Ее венки'

[ŠKP 2015: nr. 111; V: 1025]

Пример № 6

*Gili, gili upelė, leliumai,
Dar nelabai gili, leliumai.*

*Tona upelėna, leliumai,
Žibus akmenėlis, leliumai.*

*Ant to akmenėlio, leliumai,
Dvi sesulės sėdi, leliumai,*

'Глубокая-глубокая речка, лелюмай,
Еще не очень глубокая, лелюмай.

В той речке, лелюмай,
Блестящий камень, лелюмай.

На том камне, лелюмай,
Сидят две сестрицы, лелюмай,

*Dvi sesulės sėdi, leliumai,
Skustelas velėja, leliumai.*

— *Aikim, aikim, brolaliai, leliumai,
Atimsime skustelas, leliumai.*

Две сестрицы сидят, лелюмай,
Стирают платки, лелюмай.

— Идем-идем, братцы, лелюмай,
Отберем платки, лелюмай'

[LLD 2007: 17; Kl: 17; Kl: 29]

Первые два примера из военно-исторических песен недвусмысленно говорят о том, что даже кратковременное сидение на камне как на мифической границе между реальным и потусторонним миром как будто сигнализирует, что человек не просто присел от усталости или разочарования: скорее, таким мифопоэтически осмысленным действием передается предчувствие надвигающейся опасности, предупреждающее даже о возможной гибели солдата. В литовских песнях «сидеть на камне» (*sėdėti ant akmens*) символически означает «оказаться / находиться в пограничной ситуации». Как показывают другие мотивы камня в военно-исторических песнях, выше названное нехорошее предчувствие неминуемо сбывается и еще более суггестивно подчеркивает указанную символичность камня — в песнях смерть настигает солдата тоже около камня: [фрагмент диалога сестры с убежавшим с поля боя конем брата] — *Kur palikai / Man broliutį? / Gailile raso. / — Vilniaus lauke / Prie akmenio... Ant šonelio / Vėjelį gėrė... / Kniūpsčias puolė / — Žemę žėbė... / Aukštiełnikas — Žvaigždes skaitė* '— Где оставил / Моего брата? / Гайлиле расо / — В поле около Вильнюса / Возле камня... / На боку лежал / Воздух глотал / Ничком пал / Землю ел / На спине лежал / Звезды считал...' [SIS 1959: 1216]; *Unt akmenio galvų dėjau, / Kojos mirko Dauguvėlej. / Ašei žinau tą vietelį, / Kur matute lopšį riše, / Tik nežinau tos vietelės, / Kur viekelį nugyvinsiu* 'Голову я клал на камень, / Ноги мокли в Даугаве. / Я знаю то место, / Где матушка колыбель привязывала, / Только не знаю того места, / Где век свой закончу' [NS 1912: 506]. Местонахождение погибшего солдата в песнях связывается с камнями в воде: *O ir surado / Savo sūnuželį / Tarp pilkų akmenėlių, / Tarp pilkų akmenų / Juodame upely, / Juodajam kraujo upely* 'А нашла (мать) / Своего сыночка / Среди серых камней / В Черной речке, / В Черной кровавой речке' [JLD 1954: 1157]. Последняя поэтическая ситуация интерпретируется как возможный отголосок на указание места захоронения, помеченного известным по археологическим раскопкам бережным кругом, выложенным из камней и не позволяющим впоследствии вернуться в мир живых [Korzonaitė 2000: 193]. Третий фрагмент (см. пример № 3) неслучайно создает пронизанное скорбью и болью настроение, почти аналогичное эмоциональному состоянию, представленному в первых двух фрагментах, только в данном случае сидение на камне уже непосредственно соотносится с ритуальным оплакиванием умершего. В дополнительных более пространных комментариях не нуждается чет-

вертый поэтический фрагмент, в котором открытым текстом описывается сцена, нарисованная символами мифического воображения: брат, с берега глядя в даль, ищет утонувшую сестру и видит ее якобы посреди моря-океана сидящей за непреодолимой для живого человека преградой из груды камней и разговаривающей с щуками, здесь символически репрезентирующими мир мертвых [ср. Гура 1997: 747, 752]. А в двух последних случаях (примеры № 5 и 6) мы сталкиваемся (на первый взгляд) с совершенно новой для песенного фольклора ситуацией сидения на камне, связанной со свадебным ритуалом¹⁰. В действительности, учитывая взаимосвязь мифологического пространства свадебных и похоронных обрядов, когда как перед смертью, так и перед свадьбой человек оказывается у некой похожей черты (границы), преодолеть которую благополучно возможно, как и в нашем случае, только с помощью вербальных ритуалов, становится понятно, почему в песнях, исполняемых по различным поводам, для обозначения пограничной ситуации используется идентичная ритуально обусловленная символика, известная многим древним культурам, в том числе и в славянском ареале [Еремина 1991: 83–101; Байбурин 1993: 64–75 и др.], кроме того, сидение девушки на камне может означать и иначе актуализируемый аспект «пограничной ситуации», связанный с утратой девственности [Завьялова 2015: 130–131]. А возвращаясь к стихотворению, можно только удивляться, насколько долго символы, закодированные древним мифоритуальным мышлением, и сюжетные ситуации, которые можно причислить к поэтической формуле *sėdėti ant akmenų* ‘сидеть на камне’, могут эмоционально воздействовать на сознание человека — ведь они воспроизводятся устами современного поэта. И даже не важно, как это происходит (это сознательная воля автора, т.е. воздействие коллективной памяти, или подсознательный акт), важно, что застывшая повторяющаяся формула, известная по вариантам, зафиксированная в сильно мифоритуализованном литовском народном песенном каноне, своими коннотациями легко вписывается в общее знаковое поле, созданное стихотворением Брэдунаса, тем самым сознательно расширяя и углубляя его восприятие.

Остается добавить, что сегодня камни присутствуют и в пространстве материальной культуры: камнями часто украшают усадьбы — камни и созданные из них композиции считаются эстетически привлекательным элементом ландшафтного декора [Martynėnaitė 2014: 135, 192–193]; люди с удовольствием посещают созданные (или еще только создаваемые) му-

¹⁰ Эта песня исполнялась во время обряда *сажаня* (*pasėdas*) — торжественного усаживания молодых, когда невесту впервые во время свадебного ритуала усаживали рядом с женихом и молодые впервые публично целовались. Иначе говоря, это песня из цикла обрядов ритуального прощания невесты перед отъездом на обручение.

зеи камней. Однако еще сильнее ощущается ментальное притяжение, приглашение снова и снова обратиться к живому камню, будь то поэтическое слово или глубокое размышление. Говоря словами современной публицистики: знаем ли мы на самом деле, что «за тысячелетия записано на поверхности камня, какая форма жизни роится внутри... Может, они на эту кору, эти внешние слои записали всю историю — от ледникового периода до наших дней? Только мы не можем прочитать. А они, я не удивлюсь, и дальше тщательно записывают все, что происходит вокруг, в том числе и о нас самих: что мы говорим, о чем размышляем, о чем боимся и подумать. Когда все это станет нужным — если вдруг мы решим восстановить прошлое как можно точнее, — на что еще опереться, как не на камни, только надо научиться их читать» [Petrošius 2013].

В настоящей статье была предпринята попытка прочитать лишь избранные страницы «каменной книги» литовской фольклорной, мифологической и религиозной истории камня, обратив внимание на некоторые ее реминисценции вплоть до настоящего времени.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Байбурин 1993 — А. К. Байбурин. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб., 1993.
- БМ 2006 — Белорусская мифология: Энциклопедический словарь / С. Санько, И. Климович. Минск, 2006.
- Володина 2015 — Т. В. Володина. Люди и камни: метаморфозы и коммуникация (белорусская традиция) // Живой камень. От природы к культуре / Отв. ред. и сост. Л. О. Зайонц. Москва, 2015. — http://istina.msu.ru/media/publications/book/c70/94f/19194393/МАКЕТ_zhivoj_kamen_2.12.15.pdf.
- Гура 1997 — А. В. Гура. Символика животных в славянской народной традиции. Москва, 1997.
- Еремина 1991 — В. И. Еремина. Ритуал и фольклор. Ленинград, 1991.
- Завьялова 2015 — М. В. Завьялова. «Камень без крови, вода без крыльев» в балтийской традиции: к слиянию живого и неживого // Живой камень: от природы к культуре. Москва, 2015.
- Цивьян 2015 — Т. В. Цивьян. Об энантиосемии камня: *неподвижность versus движение* // Живой камень: от природы к культуре. Москва, 2015.
- BRMR 2016 — Baltų religijos ir mitologijos relikvai Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje (XIV–XVII a.): šaltinių rinkinys / sudarė ir parengė V. Ališauskas. Vilnius, 2016.
- BRMŠ 2001 — Baltų religijos ir mitologijos šaltiniai. II: XVI amžius / sudarė N. Vėlius. Vilnius, 2001.
- Butkus 2014 — V. Butkus. Stebuklo horizontai: Šiluva ir jos legenda lietuvių literatūroje. Vilnius, 2014.
- ČtkDM 1981 — Džukų melodijos / sudarė ir parengė G. Četkauskaitė. Vilnius, 1981.
- EMD 1995 — Ežeras ant milžino delno. Lietuvių liaudies padavimai / sudarytojas N. Vėlius. Vilnius, 1995.
- FM 1872 — Ф. Фортунатов, В. С. Миллер. Литовские народные песни. М., 1872.
- JLD 1954 — Lietuviškos dainos. III / užrašė A. Juška. Vilnius, 1954.

- Jurginis 1978 — J. Jurginis. Lietuvos valstiečių istorija (Nuo seniausių laikų iki baudžiamos panaikinimo). Vilnius, 1978.
- Kerbelytė 1970 — B. Kerbelytė. Lietuvių liaudies padavimai. Vilnius, 1970.
- Kerbelytė 2011 — B. Kerbelytė. Lietuvių tautosakos kūrinių prasmės. Kaunas, 2011.
- K — Karinės-istorinės dainos Lietuvių liaudies dainų kataloge (Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas).
- KI — Kalendorinių apeigų dainos Lietuvių liaudies dainų kataloge (Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas).
- Korzonaitė 2000 — E. Korzonaitė. Akmens paskirtis laidojimo papročiuose: realijos folklore // Tautosakos darbai, t. 12(19), 2000.
- KŽA 1999 — Žemės atmintis. Lietuvių liaudies padavimai / parengė B. Kerbelytė, iliustracijas parengė V. Vaitkevičius. Vilnius, 1999.
- LKŽ 1984 — Lietuvių kalbos žodynas. XIII. Vilnius, 1984.
- LLD 1985 — Lietuvių liaudies dainynas. Karinės-istorinės dainos. III. 1 / parengė P. Jokimaitienė, melodijas parengė Z. Puteikienė. Vilnius, 1985.
- LLD 2007 — Lietuvių liaudies dainynas. Kalendorinių apeigų dainos. XX. 1: Advento - Kalėdų dainos / parengė J. Ūsaitytė, melodijas parengė A. Žičkienė. Vilnius, 2007.
- LMD — Lietuvių mokslo draugijos rankraščiai (Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto archyvas).
- LPP 2000 — Lietuvių patarlės ir priežodžiai. I / parengė Kazys Grigas [ir kt.]. Vilnius, 2000.
- LŠvA 2006 — V. Vaitkevičius. Senosios Lietuvos šventvietės: Aukštaitija [katalogas]. Vilnius, 2006.
- LŠvŽ 1998 — V. Vaitkevičius. Senosios Lietuvos šventvietės: Žemaitija [katalogas]. Vilnius, 1998.
- M — Meilės dainos Lietuvių liaudies dainų kataloge (Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas).
- Martynėnaitė 2014 — L. Martynėnaitė. Kraštovaizdžio formavimas: gėlių darželiai Lietuvoje XX a. – XXI a. pradžioje. Vilnius, 2014.
- Nėris 1972 — S. Nėris. Poezija. I. Vilnius, 1972.
- NLV 1853 — Litauische Volkslieder / gesammelt, kritisch bearbeitet und metrisch übersetzt von G. H. F. Nesselmann. Berlin, 1853.
- NS 1912 — Lietuvių dainos ir giesmės šiaur-rytinėje Lietuvoje / Dr. A. R. Niemi ir kun. A. Sabaliausko surinktos. [Helsinki (Ryga), 1912].
- Petrošius 2013 — D. Petrošius. Akmenų prieglauda: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2013-08-16-donatas-petrosius-akmenu-prieglauda/103141>.
- SIS 1959 — Sutartinės. Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos. III / sudarė ir paruošė Z. Slaviūnas. Vilnius, 1959.
- Spurgevičius 2009 — P. Spurgevičius. Gelvonų Švč. Mergelės Marijos Apsilankymo bažnyčia ir pranciškonų vienuolynas // Gelvonai [Lietuvos valsčiai, kn. 15] / sudarytojai V. Girininkienė [ir kt.]. Vilnius, 2009.
- ŠKP 2015 — Kapsų dainos / sudarė Jaunius Vylius. Vilnius–Marijampolė, 2015.
- Šlekonytė 1998 — J. Šlekonytė. Akmens funkcijos tautosakoje // Darbai ir dienos, 6(15), 1998.
- Tarasenka 1958 — P. Tarasenka. Pėdos akmenyje (istoriniai Lietuvos akmenys). Vilnius, 1958.
- V — Vestuvinės dainos Lietuvių liaudies dainų kataloge (Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas).
- Vaitkevičienė 2001 — D. Vaitkevičienė. Ugnies metaforos. Lietuvių ir latvių mitologijos studija. Vilnius, 2001.
- Vaitkevičius 2003 — V. Vaitkevičius. Alkai. Baltų šventviečių studija. Vilnius, 2003.
- Vaitkevičius 2008 — V. Vaitkevičius. Senosios Lietuvos šventvietės, arba gyva nutrūkusi tradicija, [2008]: http://www.ziemgala.lt/saugykla/pdf/8_vaitkevicius.pdf.
- Vėlius 1987 — N. Vėlius. Chtoniškasis lietuvių mitologijos pasaulis: folklorinė velnio analizė. Vilnius, 1987.

В. ДАУГИРДАЙТЕ (Вильнюс)

Современная мифологизация камня (на примере литовской традиции)

В современной Литве наблюдаются различные тенденции обновления культурного ландшафта за счет выделения в нем определенных мест, которые заполняются новым культурным, духовным, историческим содержанием, нередко причастным к историческому прошлому страны. Среди природных элементов, осуществляющих связь с древностью, встречаются и камни, часто воспринимаемые как реликты древней картины мира балтов, их религии и мифологии. В статье предпринимается попытка подробнее показать, как посредством камней в ландшафт вписываются новые его значения. В качестве объекта исследования был выбран так называемый этно-мифологический комплекс Лопайчай (лит. *Lopaičiai*), репрезентирующий языческую Жемайтию. Камни, которым приписываются значение реликтов языческого святилища, должны были усилить эффект достоверности исторического повествования. Однако получилось так, что в процессе мистификации и мифологизации каменного наследия Лопайчай прославились именно камнями, обладающими магическими свойствами. Поэтому, при анализе этого места, якобы репрезентирующего дохристианскую политическую историю и культуру Жемайтии (а вместе с тем и Литвы), в статье приходится уделять внимание и контекстам, связанным с его возникновением.

Лопайчай — ничем не примечательная жемайтйская деревенька, расположенная неподалеку от городка Твярай (лит. *Tvėrai*) и насчитывающая чуть более ста жителей. Из холмистого рельефа выделяется разве что городище, которое и послужило для местных интеллигентов, любителей истории, поводом придать этому ландшафту значение исторического и культурного наследия дохристианской Жемайтии. Само городище начали связывать с упоминающейся в исторических источниках, но до сих пор не обладающей достоверной локализацией крепостью жемайтйского князя Викинтаса *Твиремет* [Zabiela 2011: 34], а скопления камней, находящиеся на ближайшем холме и его склонах в долине речки Айтры, начали представлять как остатки древнего святилища. Сегодня это природное образование, объединяющее историю и языческую культуру, характеризуется как единый комплекс военной и духовной силы Жемайтии.

Надо сказать, что представители академической науки такие проекции истории в ландшафте Лопайчяй оценивают сдержанно. Они обращают внимание на то, что даже физический облик городища недостаточно выразителен для того, чтобы на нем могла быть построена предположительно мощная крепость Викинтаса *Твиреметь* [Tautavičius 1975: 170; Kulevičius 2012: 23]. Однако можно найти и доводы в защиту того, что основой княжества Викинтаса, упоминаемого в Ипатьевской летописи, мог быть именно городок Твярай и прилегающие к нему окрестности [Gudavičius 1998: 172–174]. Исследователи предлагают с осторожностью обсуждать и тему святилища [Vaitkevičius, Ivoncius 2005], тем более, что в отчете о проходивших здесь в 2002 г. разведочных археологических исследованиях сказано, что на холме, расположенном к востоку от городища, следов поселений в культурном слое не обнаружено, а находящиеся на нем ряды и груды камней, а также ямы, являются результатом мелиорации и земледельческих работ [Dakanis 2005: 259].

Поиски уникального жемайтійского наследия историк С. Кулявичюс связывает с идеями противопоставления Жемайтии остальной Литве, которые начали распространяться в начале XXI в., и объясняет эти процессы поисками новой самоидентификации, когда отказ от литовской идентичности в силу политических причин влечет за собой усиление автономной жемайтійской идентичности [Kulevičius 2012: 227–229]. Литовские историки не раз отмечали, что формирование и сохранение литовской идентичности часто опиралось и опирается на эпоху Великого княжества Литовского, богатую нужными для этой цели символами (имеются в виду примерно XIII–XIV вв., когда было создано могучее государство, противостоявшее крестоносцам в борьбе за независимость) [Baronas, Mačiulis 2010: 285–286; Mačiulis 2011: 149]. В Жемайтии для манифестации ее могущества и возможной государственности находили свои сюжеты и исторические личности, связанные с борьбой древних жемайтійцев с Тевтонским орденом. Вследствие этого воплощением жемайтійской этнической общности и стал Викинтас, которого историки считают одним из наиболее сильных князей этого региона. В аутентичных исторических источниках (а по существу, в единственной Ипатьевской летописи) есть несколько кратких упоминаний о князе Викинтасе, способствующих героизации и возвеличиванию его образа: возможное его предводительство жемайтійской армией в битве при Сауле (1236 г.), когда был разбит Орден меченосцев (подробнее см. [Baranauskas 2003]), и борьба за влияние с королем Литвы Миндаугасом, пытавшимся объединить Литву [MK 2005: 112]. На основе этих сведений на рубеже XX–XXI вв. и началось создание (даже в региональной печати) легенды о князе Викинтасе¹, которая, актуализируя общую для жемайтійцев историческую память, одновременно усиливала их этническое самосознание.

¹ Термин *легенда* в данном случае выбран для обобщения всех рассказов о князе Викинтасе, по сути отдалившихся от исторических фактов и побуждающих создавать воображаемую, а не подтвержденную фактами историю.

Кстати, ситуация, когда за объектами ландшафта, заполняющимися сегодня новым историческим и (или) мифологическим содержанием, может скрываться не только культурный, но и политический или идеологический подтекст, соотносимый с правом нации / этнической группы на культурную и политическую автономию или независимость, наблюдается и у соседней латышей. Находящийся в юго-западной части Латвии лес Покайни (латыш. *Põkaiņu mežs*), на холмах и впадинах которого встречается огромное количество валунов, к сегодняшнему дню также приобрел известность как мифоритуальный локус (подробнее см. [Rotbaha 2006: 134–145; Рыжакова 2007]): здесь якобы находились древнебалтийское святилище и космологический центр мирового значения. Несмотря на то, что в лес Покайни люди чаще всего отправляются в надежде найти здесь источник здоровья и утешения, а также почерпнуть от камней эзотерические знания и энергию, в первоначальной доктрине прагматическая функция леса была маргинальной: придав топографическому месту значение культурного, исторического, духовного феномена, основное внимание создатели этого мифоритуального локуса фокусировали на пробуждении национального самосознания [Muktupāvela 2010: 75–76]. Идея древнебалтийского святилища — хотя археологи, геологи, фольклористы к таким интерпретациям относились критически [Muktupāvela 2010: 82–83; Urtāns 2008: 129–132] — должна была заполнить культурный вакуум, образовавшийся после политических, идеологических, культурных, экономических переворотов, связанных с распадом Советского Союза, и объединить разные дискурсы памяти о славном прошлом латышского народа. К слову сказать, в латышской исторической памяти не было такого золотого века, каким для литовцев стали времена Великого княжества Литовского (примерно XIII–XIV вв.).

В любом случае, так называемый этномифологический комплекс Лопайчяй, окутанный обманчивым ореолом древности и мнимой сакральности, должен рассматриваться в связи с современными контекстами туристической индустрии. Уже с самого начала в представлениях местных интеллигентов городище, как привлекательная культурная универсалия, связывалось с целями культурного туризма [Pelēdiškis 2002]. Однако сомнительно, что городище Лопайчяй, якобы относящееся к временам создания литовского государства, сегодня все еще посещалось бы туристами, если бы не «учрежденный» рядом с ним (может быть, по примеру святилища Покайни) древнеязыческий духовный центр, открывший возможность интерпретировать ландшафт в соответствии с социальными и культурными запросами общества. Уже в 2005 г. в печати появилось утверждение, что толпы туристов в Лопайчяй привлекают не исторические курганы или поиски легендарного замка Викинтаса, а находившееся возле замка жилище языческих жрецов, которое сейчас называют святилищем [Vansauskienė

2005]. Латышский антрополог культуры Р. Муктупавела, обсуждая священный лес Покайни, отмечает аналогичную тенденцию: современные паломники редко интересуются находящимися рядом со святилищем историческими курганами и городищами [Muktupāvela 2010: 83].

В контексте современного возрождения древних верований выделение парадигмы дохристианской религии в новом природно-историческом комплексе Лопайчай с целью привлечения туристов не вызывает сомнения. Удивляет, даже несколько ошарашивает лишь нетрадиционность святилища, его масштабы, особенно на фоне письменных источников и каталогов древних сакральных мест Литвы (тщательно зарегистрированных и систематизированных археологом В. Вайткявичюсом [Vaitkevičius 1998; Vaitkevičius 2006]), которые дают представление о характере ритуальных, культовых объектов, — даже если дошедшие до нас рассказы о таких местах и могли нести на себе отпечаток идей романтизма (см. [Рыжакова 2012]). Однако, независимо от противоречий между историческими источниками и современной версией святилища, посетители толпами стекаются в Лопайчай, словно подтверждая мысль Д. Лёвентала о том, что наследие, сфальсифицированное общественным мнением, кажется реальнее, чем сохранившиеся достоверные исторические места [Löwenthal 2010: 293].

Прежде чем перейти к анализу традиционности или нетрадиционности спорного каменного наследия, относимого к дохристианской культуре, следует сказать, что сакральность локуса и его отдельных объектов не подтверждается ни индивидуальными, ни коллективными свидетельствами местных жителей. Наоборот, воспоминания представительей старшего поколения дают основание отрицать ныне приписываемые ландшафту значения, так как во времена колхозов на этом холме сваливали и собранные с полей камни [Daugirdaitė 2014a: 132–133].

Единого последовательного повествования о данном святилище не существует. Общую его картину приходится собирать из отдельных — часто противоречивых — рассказов и их интерпретаций в печати и других источниках информации, обобщая которые можно выделить несколько существенных моментов. Городище располагается на правом берегу речки Айтры, а древнежемайтйское святилище было «обнаружено» на левом ее берегу, на холме высотой в тридцать метров, который сейчас уже называется священной или жертвенной горой, хотя такого наименования он никогда не имел. На интернет-портале *Žemaitijos paveldas* («Наследие Жемайтии») городище и находящееся рядом с ним святилище называются жемайтйским (как Покайни — латышским) Стоунхенджем, поскольку в них обнаруживают много сходств со знаменитым мегалитическим сооружением в Южной Англии — «известным на весь мир местом пребывания языческих жрецов и проведения астрономических наблюдений» [Bunka]. Основными объектами свя-

тилища считаются мнимая обсерватория и долмен. «Обсерватория» — это углубление в форме окружности, двадцати пяти метров в диаметре и около полутора метров в глубину, на склоне которого, согласно его «изобретателям», по определенной системе разложены камни разной величины и формы с нанесенными на них знаками природного, а может быть и культурного происхождения. В «обсерватории» жрецы якобы вели наблюдения над небесными светилами, на основе которых принимались важнейшие решения, передаваемые в городище с камня, лежащего на западном склоне холма, — с того самого камня, с которого, по новосозданным легендам, король Литвы Миндаугас под давлением жемайтийцев мог сбросить присланную ему из Святого Рима корону [Bunka 2004]. Находящуюся немного поодаль большую грудку крупных камней, наверху которой лежит крупный камень (два метра в длину, полтора — в ширину, полметра в толщину), новые мифотворцы называют остатками единственного в Литве долмена и подчеркивают, что это сооружение мегалитической культуры маркировало энергетически самую сильную часть святилища. Другая версия гласит, что якобы здесь был похоронен старший жрец, в силу чего именно на этом месте можно набраться мудрости и сил, ощутить связь с предками. Согласно данным, помещенным на информационном щите у святилища, на захоронения жрецов указывает одно из находящихся поодаль скоплений камней. На священной горе и на подступах к ней немало и камней, представляемых как реликты древней религии, донныне обладающие магическими силами. О них, как и о чрезвычайных свойствах источника, который выбивается из-под западного склона холма, создают легенды, и это легендотворчество свободно развивается в силу того, что данных (даже фольклорных), которые поддержали бы статус Лопайчяй как сакрального места, а статус камней как объектов религиозного почитания дохристианской эпохи, просто не существует.

В Лопайчяй, как и в Покайни, у некоторых валунов уже есть наименования, отражающие придаваемые им волшебные свойства². В целом, для названий камней подбираются универсальные понятия (такие, как мудрость, любовь, здоровье), которые сообщают каменному наследию значения, вряд ли имевшиеся в древности. Такая универсализация отдельных объектов, а заодно и самого места, выгодна для привлечения как обычных туристов, так и паломников с разными потребностями и интенциями, а также людей, страдающих от болезней или других бед. Скорее всего и сами посетители святилища в немалой степени содействовали мифологизации и мистификации его камней. Так, например, один из валунов, лежащих на берегу речки Айтры, в котором кто-то усмотрел форму фаллоса, был назван (возможно и в шутку) Камнем пло-

² Кстати, следует обратить внимание на то, что существует много параллелей между необычными свойствами и функциями объектов, выделяемых в Лопайчяй и Покайни, но в этой статье не ставится цель их выявить.

дородия. Ходят слухи, что если на нем посидит и помолится бесплодная женщина, то в скором времени она родит ребенка. Но согласно другой мифотворческой версии святилища, которая принадлежит журналисту, краеведу и популяризатору Лопайчяй Е. Бунке, валун, с чьей-то легкой руки названный и средствами массовой информации прославленный как Камень плодородия, на самом деле является одним из наименее значимых и интересных объектов этого места [Bunka 2007: 30].

Помимо прочего, распространилась теория об излучаемой землей чрезмерно сильной энергии, имеющей лечебные и магические свойства и способной вызывать видения, отпугивать злые силы и демонов и т.п. [Baškys 2004]. Основанием для подобных предположений стали свидетельства всяческих астроминералогов, утверждающих, что энергетика местности якобы позволяет считать Лопайчяй одним из мест, где соединяются Земля и Космос [Bunka 2006]. Под влиянием гипотезы, что Лопайчяй находится на пересечении опоясывающих планету энергетических линий, и взяв его за исходную точку, Е. Бунка даже создал карту, на которой всю территорию Литвы покрывает энергетическая решетка. Если эту решетку продолжить в сторону Латвии, на пересечении энергетических линий окажется и упомянутый лес Покайни [Bunka 2006; Bunka 2007: 2–18].

Подобные умозрительные и, в сущности, сомнительные теории, тем не менее, были приняты за реальность разными социальными группами. Особая энергетика местности привлекает людей, увлеченных эзотерикой, а предполагаемая связь с языческой культурой — неоязычников, которые, к тому же, по словам директора Центра туризма в Твярай, не только посещают камни как реликты древнеязыческого святилища, но и совершают здесь свои современные языческие ритуалы [LTRF: cd 114(19)]. Тем не менее, самая многочисленная группа посетителей — это люди, ведомые личными мотивами и интенциями: кто в поисках здоровья или любви, кто в надежде обзавестись потомством, почерпнуть энергии, испытать странные или приятные ощущения, просто побыть на свежем воздухе и порадоваться чистоте и спокойствию природы.

Вследствие сказанного остается констатировать, что независимо от того, что так называемое святилище Лопайчяй преподносится как феномен языческой культуры, авторы этой идеи и ее реализаторы не ограничились созданием одной цельной традиции. Опорой, конечно, послужила дохристианская эпоха, когда камням, как и другим объектам ритуального поклонения, отводилась особая роль в традиции святилищ, и эта роль нередко сохранялась за ними в новом мифо-религиозном переосмыслении после введения христианства. Другое дело, что в Лопайчяй озабочены не столько сохранением древней традиции, сколько созданием и распространением новой — даже в тех случаях, когда чудотворные камни и их почитание мож-

но соотносит с практиками народного христианства, достаточно подробно освещенными в фольклоре — преданиях, сказаниях, поверьях, обычаях.

Широко известно, что практики народного христианства включали почитание камней, которым приписывалась целебная, а нередко и плодородная сила. Это объясняет, почему и в Лопайчяй появился наделенный целебной функцией Камень здоровья, хотя свойствами лечить или поглощать человеческие недуги славятся и другие камни святилища, воды источника, овраги, и, в целом, само это место³. В древних верованиях магическими силами обладала, например, вода, скопившаяся в углублениях почитаемого камня, или растущий на нем мох, или его осколок [Vaitkevičius 1998: 503, 645, 116–117], в то время, как создатели новой культурной традиции стали изобретать свои способы лечения. Согласно им, целебная сила камня передается через непосредственный физический контакт: чтобы получить духовное и физическое здоровье, человек должен прислониться к Камню здоровья, углубления которого якобы соответствуют линиям человеческого тела. На непосредственный физический контакт рассчитывают и современные верования, связанные с так называемым Камнем плодородия: женщинам, желающим забеременеть, то ли в шутку, то ли всерьез, предлагают посидеть на этом валуне. Интересно отметить, что в литовской традиции сидение человека на мифологических камнях по существу не встречается. А в очень редких сюжетах, которые не имеют типологических соответствий в фольклоре, сидение на камне никак не сочетается с современными магическими обрядами плодородия в Лопайчяй: человек, присевший на камень, наказывается, хотя наказание прямо и не связано с сидением на камне [Vaitkevičius 1998: 91–92]; в такой камень ударяет молния [Vaitkevičius 1998: 185]. Камни, которые известны воздействием на женское плодородие (окаменевшие невесты и свадебные поезда или так называемые мокасы⁴), как уже отмечала литовская фольклористка Б. Кербелите, были вовлечены в разные магические, ритуальные практики: невесты и вообще девушки и женщины в Литве, как и в славянских странах, на таких камнях гадали, клали на них веточки руты, пояса, полотенца, завязывали передники [Kerbelytė 2000: 32–33]. Рассматривая камни, называемые мокасами, распространенные только в Восточной Литве, и воз-

³ Например, во время фольклорной экспедиции 2011 г. 45-летняя женщина, работающая в области культуры, делилась своим и чужим опытом: «И когда я заболела и не могла ходить совсем, я ездила в Лопайчяй, в то языческое святилище. Мне там так хорошо, знаете. И там уж кто раком болен — всех можно увидеть. Приезжают из источника водички взять или к этим камням прислониться. Я всех [заболевших] узнаю, кого знаю из Ретавы. Уж начинают в Лопайчяй [приезжать] — нечего и говорить. Спрашиваю: чего приехали, [заболели]? Потому что эта вода чудесным образом исцеляет» [Daugirdaitė 2014b: 164].

⁴ Слово «мокас» (лит. *mokas*) можно понимать и как апеллятив, обозначающий определенный класс камней, и как имя собственное конкретного природного памятника. Мокасами называется и группа из двух-трех камней (семья живых камней), и одиночные камни (см. [Kerbelytė 2000: 29]).

можную их связь с древним славянским божеством *Мокошью*, Б. Кербелите предполагает наличие в язычестве идолов, почитаемых исключительно женщинами, — что в целом объяснило бы, почему именно женщины чаще всего на таких камнях гадают или приносят им жертвы [Kerbelytė 2000: 32–33]. Такое предположение подтверждается белорусским искусствоведом О. Лобачевской, предложившей гипотезу о сохранении рудиментов культа дохристианского женского божества в традиции так называемых оброчных крестов — каменных изваяний, сочетающих слабые антропоморфные черты с общим силуэтом креста [Лобачевская 2005].

Следует еще отметить, что традиция не допускает и распределения чудесных свойств по отдельным камням. Нет смысла приводить примеры, когда обрядовые камни, как и другие объекты такого типа, бездетные женщины посещали, желая забеременеть, больные — прося исцеления, девушки — молясь о замужестве. В случае Лопайчяй разные «чудеса» приписываются разным камням и таким образом словно аргументируется необычное их количество в одном месте. Кроме того, более внимательный взгляд на тексты о святилище и его камнях в средствах современной информации показывает полное отсутствие отражения их связи со сферой сакрального, потусторонним миром, от которого и ждали помощи, милости или чудес люди, приходившие к священным камням, деревьям, источникам, крестам, чтобы помолиться, дать обет, принести жертвы или исполнить тайные обряды. Другими словами, в процессе осмысления камней Лопайчяй как наследия древней религии религиозное содержание в них отсутствует. Разумеется, это вряд ли было бы возможно, если принять во внимание, что почерпнутая из источников информация об отдельных элементах древней религии (божествах, мифах, ритуалах, обычаях) не позволяет говорить о существовании не только единой религии древних балтов, но даже о единой древней религии литовцев [Ališauskas 2016: 14]. Однако в создаваемый в отрыве от источников нарратив Лопайчяй не попадают и те объекты местности, которые могли бы представлять древнюю религию. Например, весьма редко в опубликованных текстах встречаются упоминания Камня жертвенника, а если встречаются, то не содержат никакого комментария о его связях с камнями, предназначенными для культовых обрядов.

С другой стороны, возможно, что как раз такая интерпретация ландшафта, которая не ориентирована на «чистую» дохристианскую религию, определила привлекательность нового духовного центра для паломников, придерживающихся как языческих, так и христианских воззрений, а также для тех, кого интересует духовность, базирующаяся на эзотерических культурах. Как в ландшафте, насыщенном символами язычества, проявляется разнородный культурный и религиозный опыт людей, можно было бы определить только с помощью анализа индивидуальных нарративов.

Однако некоторые представления о различных религиозных убеждениях посетителей дают и жертвы, которые они приносят в качестве благодарности или задабривания. Директор Центра туризма в Твярай рассказывала, что она, гуляя по территории святилища, находит оставленные у камней иконы, изображения святых, четки, ангелочков, бантики, деньги, цветы [LTRF: cd 1114(19)]. Разумеется, забредают в Лопайчай и случайные посетители, которые касаются камней «на всякий случай» (даже если не веришь, что кому-то помогло прикосновение, можно попробовать), зажигают у них свечу или ладан — только потому, что «все так делают».

Некоторые нарративы о камнях Лопайчай привлекают своим многогранным содержанием, апеллирующим не только к языческому прошлому камней, но и к общечеловеческим (нередко — христианским) ценностям и чувствам. В этом контексте представляется интересным так называемый Камень сердца (также известный как Камень желаний или Камень любви), у которого местные «экскурсоводы» делятся мыслями о Боге, любви к Богу и друг к другу, по сути совпадающими с идеями христианской любви и милосердия, которые, кстати, в католической традиции находят выражение в сюжетах Сердца Пресв. Иисуса Христа и Сердца Пресв. Девы Марии. Наименование Сердца камень получил от замеченных на его поверхности сердец и сердечек, история появления которых развернута в сюжете, идущем уже от литературной, а не от фольклорной традиции. Интригой для сюжета послужили два сердечка, сливающиеся в одно и ассоциирующиеся с красивой любовной историей⁵, которая приманивала сюда влюбленные пары и побуждала их оставлять у камня свои камушки, в надежде, что их любовь будет продолжаться вечно. Вследствие этой истории камень и получил название Любви. Пожалуй, под влиянием нововведенной традиции оставлять у камня камушки появилось еще одно поверье: для исполнения желаний нужно принести к камню камушки, символизирующие эти желания; к валуну же пристало еще и имя Камня желаний. Подобные явления современной культуры, когда к новообразованному «сакральному» объекту приходят не с просьбой, а приносят желание, «вложенное» в связанную с этим объектом реалию, можно наблюдать и в других недавно заведен-

⁵ Согласно легенде, переносившей в языческие времена, на святилище напали враги, которых жрецы превратили в камни, до сих пор лежащие на этой горе. Через какое-то время в эти места забрела женщина в поисках любимого, не вернувшегося с войны, и нашла его здесь: сердцем почувствовала своего мужа, превращенного в камень, свою любовь, свое сердце. Жрецы пожалели молодую женщину и превратили камень снова в человека. Иноземцы остались здесь жить. Прожили долгую и счастливую жизнь. А когда пришло время покинуть этот мир, позвали людей к этому камню и, прощаясь, сказали, что все дети одного Отца, только научены по-разному к нему обращаться — но нужно ли из-за этого ссориться и воевать; а последние слова были: «Давайте любить друг друга». И когда они умерли, на камне появились два сердечка, которые сливаются в одно. [Легенда аннотирована на основании варианта, представленного в образовательном фильме о мифологических камнях святилища Лопайчай («Mitologiniai akmenys Lopaičių alkakalnyje») — <https://www.youtube.com/watch?v=hDyN8afccDA.>]

ных «культах» в определенных местах природно-культурного ландшафта. Например, есть поверье, что желания исполняются, если на Холм Ангелов (Тракайский р-н) принести ангелочка и прикрепить его к одной из стоящих там больших скульптур. Следует отметить, что сам акт дарения (как выражение благодарности) в публичных местах культа имеет глубокую древнюю традицию. В народном христианстве особой популярностью пользуются воты⁶ — пожертвованные верующими драгоценные изделия, служащие знаками благодарности или обета, которые вешаются рядом со священным изображением, к которому обращаются с просьбами о помощи в беде, молитвами об исцелении. Священник и писатель Ю. Саснаускас в этих знаках милости видит один из прекраснейших следов языческого римского наследия в христианской культуре, словно иллюстрирующий известную древнюю формулу: *do, ut des* ‘даю, чтобы ты дал’ [Sasnauskas 2016].

Анализ фольклорной проекции, проявляющейся в этномифологическом комплексе Лопайчяй, можно было бы продолжить и в других аспектах, показывающих, как при моделировании нарратива об элементах ландшафта, заполняемых новым культурным и историческим содержанием, создатели этого нарратива начинают говорить от имени традиции, но — не ее голосом. Несмотря на это, мифологизация и мистификация камней, стремление к эффекту древности и исторической достоверности придали Лопайчяй известность и притягательность. С другой стороны, этому содействовали и такие качества камня, как его долговечность, твердость, особый облик, которые — в сочетании с глубоко укоренившейся в сознании человека естественной тягой к камню — стали благоприятной почвой для трансформации традиции и новой интерпретации исторических фактов.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Лобачевская 2005 — О. Лобачевская. Женские антропоморфные кресты на Беларуси: современные наблюдения и гипотезы: [резюме доклада, прочитанного на международной научной конференции «Литовские кресты в мировом контексте» (10–11 ноября 2005 г., Каунас) — http://www.elibrary.lt/resursai/Konferencijos/Kryzdirbyste_051110/Kryzdirbystes_Lobacevska.pdf.
- Рыжакова 2007 — С. И. Рыжакова. Священный лес Покаяни в Латвии: изобретение традиции? // Живая старина, № 1, 2007.
- Рыжакова 2012 — С. И. Рыжакова. «Священные леса»: создание или преобразование традиции? (Латвийский и литовский случаи) — <http://www.balto-slavica.com/forum/index.php?showtopic=11435>.
- Ališauskas 2016 — V. Ališauskas. Įvadas // Baltų religijos ir mitologijos relikvai Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje (XIV–XVIII a.): šaltinių rinkinys / sudarė ir parengė V. Ališauskas. Vilnius, 2016.
- Baranauskas 2003 — T. Baranauskas. Lietuvos medinės pilys rašytinių šaltinių duomenimis // Lietuvos archeologija, t. 24, 2003.

⁶ Название возникло от латинского *vōtum*, что в переводе на русский означает ‘пожелание; подарок; обет’.

- Baronas, Mačiulis 2010 — D. Baronas, D. Mačiulis. Pilėnai ir Margiris: istorija ir legenda. Vilnius, 2010.
- Baškys 2004 — V. Baškys. Tverų archeomitologinis kraštovaizdis // Šiaurės Atėnai, 2004, bal. 3.
- Bunka — E. Bunka. Lopaičių šventvietė — <http://www.zemaitijospaveldas.eu/lt/left/turizmas/demosio-vertos-vietos/lopaiciu-sventvietei/>.
- Bunka 2004 — E. Bunka. Aivaras Citrons: „Lopaičiuose radau stounhendžą...“ // Vakarų ekspresas, 2004, rugpj. 21.
- Bunka 2006 — E. Bunka. Lopaičiai — Žemaitiją su kosmosu siejanti bambagyslė? // lrytas.lt, 2006, rugpj. 30 — <http://www.lrytas.lt/-/11569547261155300533-lopai%C4%8Diai-%C5%BEemaitij%C4%85-su-kosmosu-siejanti-bambagysl%C4%97.htm>.
- Bunka 2007 — E. Bunka. Lopaičiai. Sustingęs laikas. [Kaunas], 2007.
- Dakanis 2005 — B. Dakanis. Rietavo apylinkių žvalgymas ir žvalgomieji archeologiniai tyrimai // Archeologiniai tyrinėjimai Lietuvoje 2002 metais. Vilnius, 2005.
- Daugirdaitė 2014a — V. Daugirdaitė. Lopaičių kraštovaizdis istoriniu ir šiuolaikiniu rakursu // Tautosakos darbai, t. 47, 2014.
- Daugirdaitė 2014b — V. Daugirdaitė (par.). Lopaičių praeitis ir dabartis vietinių žemaičių akimis: [tekstų publikacija] // Tautosakos darbai, t. 47, 2014.
- Gudavičius 1998 — E. Gudavičius. Mindaugas. Vilnius, 1998.
- Kerbelytė 2000 — B. Kerbelytė. Padavimai apie akmenis mokus ir jų analogijos // Tautosakos darbai, t. 13 (20), 2000.
- Kulevičius 2012 — S. Kulevičius. Žemaičių tapatumo vingiai XXI a.: savos praeities ir paveldo paieškos // Acta humanitarica universitatis Saulensis, t. 14, 2012.
- Löwenthal 2010 — D. Löwenthal. Paveldo klastojimas // Gamtos ir kultūros paveldas: pertekimas ir ugdymas / sudarytoja R. Čepaitienė. Vilnius, 2010.
- LTRF — Lietuvių tautosakos rankraštyno fonoteka (Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas).
- Mačiulis 2011 — D. Mačiulis. Laikinosios sostinės kolektyvinės atminties kraštovaizdis // Nuo Basanavičiaus, Vytauto Didžiojo iki Molotovo ir Ribbentropo: atminties ir atminimo kultūrų transformacijos XX–XXI a. / sudarė A. Nikžentaitis. Vilnius, 2011.
- MK 2005 — Mindaugo knyga. Istorijos šaltiniai apie Lietuvos karalių / parengė ir į lietuvių kalbą išvertė D. Antanavičius [ir kt.]. Vilnius, 2005.
- Muktupāvela 2010 — R. Muktupāvela. Pokaiņi — The “Latvian Stonehenge” // Anthropological Journal of European Cultures, vol. 19 (2), 2010.
- Pelėdiškis 2002 — L. Pelėdiškis. Tverai — Žemaičių sostinė? // Žemaitis, 2002, lapkr. 5.
- Rotbaha 2006 — D. Rotbaha. Latvijas svētvieta un to ļaudis. Rīga, 2006.
- Sasnauskas 2016 — J. Sasnauskas. 60 Vaidoto Žuko votų — <http://www.delfi.lt/veidai/kultura/kun-j-sasnauskas-60-vaidoto-zuko-votu.d?id=70308726>.
- Tautavičius 1975 — Lietuvos TSR archeologijos atlasas, t. 2: Piliakalniai / [red. A. Tautavičius]. Vilnius, 1975.
- Urtāns 2008 — J. Urtāns. Ancient Cult Sites of Semigallia = Zemgales senās kulta vietas. Rīga, 2008.
- Vaitkevičius 1998 — V. Vaitkevičius. Senosios Lietuvos šventvietės: Žemaitija. Vilnius, 1998.
- Vaitkevičius 2006 — V. Vaitkevičius. Senosios Lietuvos šventvietės: Aukštaitija. Vilnius, 2006.
- Vaitkevičius, Ivoncius 2005 — V. Vaitkevičius, A. Ivoncius. Gerbkime ir branginkime savo krašto praeitį // Kalvotoji Žemaitija, 2005, rugs. 6.
- Vansauskienė 2005 — J. Vansauskienė. Prie mįslingo piliakalnio — pasisemti stiprybės // Lietuvos rytas, 2005, birž. 17.
- Zabiela 2011 — G. Zabiela. Žemaitijos piliakalniai XIII a. // Acta historica universitatis Klaipedensis, t. 22: 1260 metų Durbės mūšis: šaltiniai ir istoriniai tyrimai, 2011.

В. Л. КЛЯУС (Москва)

Moving stone аборигенов Аурукуна (Квинсленд, Австралия)*

Исследовательская работа в рамках проекта «Живой камень: от минералогии к мифопоэтике» оказалась для меня неожиданной в том смысле, что позволила увидеть в уже хорошо знакомом и относительно стабильно позднем материале — заговорно-заклинательном фольклоре славян [Кляус 2015а], мотивно-сюжетном составе народной лирики и былинной поэзии [Кляус 2015б; Кляус 2016], обрядовых традициях русского населения Забайкалья [Кляус, Чубукова 2015] — совершенно новые черты, касающихся весьма архаичных представлений и верований. Концепция проекта оказалась своеобразным прожектором, осветившем в этих текстовых и ритуально-обрядовых данных свойства КАМНЯ как живого существа. Прекрасные работы коллег в основном также имеют подобный «археологический» характер, реконструируя на самом разнообразном материале живописи, архитектуры, языка, литературы, фольклора, этнографии и проч. древний и одновременно современный концепт «Живого Камня» [Живой камень 2015; Материалы 2015].

Но определенная неудовлетворенность своими изысканиями, желание увидеть «реальные» воплощения данного концепта без каких-либо поздних религиозных, идеологических, художественных напластований заставили меня обратиться к иному по качеству материалу — фольклору и ритуальным практикам аборигенов Австралии.

Изучение мифопоэтического материала аборигенов требует от российского исследователя большой осторожности. Австралийские антропологи провели колоссальную работу по изучению их традиционной культуры. И есть реальная опасность невольно повторить то, что уже давно и всесторонне изучено. Именно поэтому, приступая к теме «живого камня» в мифологии австралийских аборигенов, я предполагал, что здесь, с одной стороны, будет обнаружен материал, демонстрирующий архаичные представления о камнях, связанные с тотемическими верованиями, с другой сторо-

* Статья написана при поддержке гранта РФФ № 14-18-02194 «Живой камень: От минералогии к мифопоэтике» в Институте мировой культуры МГУ им. М. В. Ломоносова.

ны, была опасность повторить то, что было уже сделано австралийскими учеными, ведь так или иначе мы вынуждены следовать по их стопам.

Антропологи Австралии действительно уделяли значительное внимание культу камней у аборигенов в самых разных регионах континента, ведя работы по выявлению комплексов искусственных сооружений из камней, возле которых совершались различные обряды, в первую очередь ритуалы инициации. Достаточно здесь упомянуть сооружение Вуди Йонг, расположенное на горе Ротуэлл возле Литтл-Ривер в штате Виктория на юго-востоке континента. Оно состоит примерно из 100 базальтовых камней, выложенных в неровный круг [Norris et al. 2013]. В Новом Южном Уэльсе линейные каменные сооружения ориентированы по сторонам света. Исследователи считают, что аборигены сознательно ставили их таким образом [Namacher et al. 2013]. В Арнемленде (Северная Территория) известны сооружения, где небольшого размера камни использованы в детальных изображениях трепангов, ловушек для рыб и даже макасарских парусных лодок, в которых жители Сулавеси приплывали к берегам Арнемленда для ловли трепангов, иногда они привлекали к этому промыслу местных аборигенов [Macknight, Gray 1970].

Эти сооружения сегодня лишь объект изучения археологов. Но в Австралии, у коренных жителей, сохраняется и живая традиция почитания камней. В качестве примера видеофиксации подобных обрядовых практик можно указать на документальный фильм «Goki (Yolngu-mata)» (2014) производства австралийской компании «Sutton Grange Films», который был снят на острове Элко в Арафурском море недалеко от побережья Арнемленда¹. Его героиня, пожилая женщина (ее голос звучит за кадром на языке аборигенов, перевод на английский дан в титрах), вместе со своим сыном отправляется на родовую землю, где находится священный камень. В самом начале фильма идут кадры, представляющие ее приближающейся к камню и совершающей перешедшие от прежних поколений ритуальные действия: сначала она ладонями поглаживает камень, обнимает его, прижимается к нему всем телом (см. фото 1), затем потирает ладонями свои предплечья (см. фото 2) и снова поглаживает ими камень.

Женщина знает, что только ее сын может услышать Goki. И он слышит, что говорят предки: «У тебя будет операция. Но время умереть тебе еще не пришло!». Так они вселяют в него веру в благоприятный исход болезни, укрепляют его волю. Потом мы узнаем, что молодому человеку сделали в Мельбурне операцию на сердце, и она прошла успешно. Завершается фильм кадрами, в которых мы снова видим героиню фильма около священного камня: она пришла благодарить его и совершает практически те же ритуальные действия, но без потирания ладонями своих предплечий (см. фото 3, 4).

¹ См. фильм на ресурсе <https://vimeo.com/92032993>.



Фото 1–2. Кадры из фильма «Goki»



Сложно сказать, действительно ли авторы фильма приезжали к камню дважды — до хирургической операции, предстоявшей сыну героини, и после нее. Вероятнее всего — нет. Просто «первый» и «второй» ритуалы снимались с разных ракурсов. Особо привлекло внимание к поглаживанию героиней своих предплечий во время «первого» обряда. Ниже я остановлюсь на значении этого действия.

Возможность провести в 2015 г. полевые исследования среди аборигенов этнокультурной общности вик-мункан на полуострове Кейп-Йорк в



Фото 3–4. Кадры из фильма «Goki»



штате Квинсленд (северо-восток континента), появилась благодаря приглашению ведущего отечественного исследователя Австралии О. Ю. Артемовой, которая уже неоднократно организовывала экспедиции в этот регион. Это позволило мне непосредственно познакомиться с одним из тотемических верований вик-мункан, в котором священный камень занимает центральное место.

Как мне представляется, полуострову Кейп-Йорк очень повезло в том смысле, что там работали и работают выдающиеся антропологи. В первую очередь, необходимо назвать Урсулу Макконнел, которая в 1920–1940-е годы проводила исследования среди аборигенов группы вик, записала от них тотемические мифы и собрала другой уникальный материал по их традиционной культуре. Опубликованное по-английски в 1957 г., ее собрание

мифологических текстов вик-мункан в 1981 г. было издано на русском языке в переводе О. Ю. Артемовой [Макконнел 1981]. С 1960-х гг. язык, фольклор, обрядовые традиции аборигенов Кейп-Йорка изучали Дэвид Мартин, Питер Саттон, Барбара Сейерс, Джон Тейлор, Дэвид Макнайт, Джон фон Штюрмер и другие исследователи. В частности, они посещали совместно с аборигенами и картографировали тотемические центры вик-мункан и соседних этнических групп, фигурирующие в их мифах, сказках и рассказах.

Насколько мне известно, только Урсула Макконнел посвятила тотемическим святилищам аборигенов Кейп-Йорка, которые представляют собой искусственные или естественные сооружения из камней, отдельную статью. Остальные австралийские исследователи к этой теме не обращались.

Небольшая статья Урсулы Макконнел «Тотемические камни племени кантю, полуостров Кейп-Йорк, Северный Квинсленд» была опубликована в 1932 г. в журнале «Oceania» [McConnel 1932].

В статье описаны три тотемических центра аборигенов, находящиеся в окрестностях небольшого городка Коэн (основан голландскими колонистами в позапрошлом столетии). Два из этих центров принадлежали клану кенгуру, а третий — клану трески. Они представлены на фотографиях, опубликованных У. Макконнел. Одно из сооружений клана кенгуру — камни, врытые в землю по извивающейся линии. Число камней не указано, но, судя по фотографии, их не менее сорока (см. фото 5). Они разного размера, и, как пишет автор, в зависимости от размера символизируют самца, самку или детеныша. Второе каменное сооружение, по мнению исследовательницы, это — субтотем клана кенгуру, состоит из трех валунов, символизирующих сердце и печень этого животного (см. фото 6). В тотемическом центре клана трески также установлены три камня: они изображают отца-треску, мать и сына (см. фото 7). Как пишет Макконнел: «В настоящее время среди членов клана трески жив только один старик. Сметая с камней листья во время уборки, он тем самым обеспечивает изобилие рыбы во всех ручьях и реках» [McConnel 1932: 293].

По словам исследовательницы, ее респондентами были два пожилых аборигена, единственные, кто мог сообщить ей о камнях, вспоминая о том, что рассказывал им их отец «за несколько дней до прихода белого человека» [McConnel 1932: 292].

Макконнел указывает на близость тотемических систем кантю и вик-мункан. С той лишь разницей, что первые жили в верховьях реки Арчер, где камни в природе встречаются в изобилии, а вторые — в низовьях этой реки, ближе к заливу Карпентария, где камней почти нет. Поэтому вместо камней вик-мункан использовали обломки термитников, в том числе на тотемических святилищах.



Фото 5

Исследовательница приводит рисунок (см. рис. 1) к мифу об «Опосумах-кускусах» и так его комментирует:

[История] рассказана стариком по имени Кумита. Он, его сын и маленький внук показали мне кольцо из обломков термитника, которые пулвайя-опосумы² устанавливали вокруг своей стоянки перед тем как уйти в аува³. Взяв ветки, рассказчики чисто подмели пространство внутри этого кольца, утоптали

² *Пулвэйя* (точнее, *пулвэйя*; *pulwáiya*, см. след. примеч.) — тотемический предок, он представляется прародителем людей клана и животных, которые являются тотемом клана.

³ *Аува* (*aiwa*; см. [McConnel 1935: 72; 73, фразы 42–44, 32, 35, 37]) — тотемический центр.

его ногами, воткнув в землю упавшие куски термитника, а развалившиеся заменили новыми и, выкрикивая «прощай» своему пулвайя, покинули аува [Макконнел 1981: 84].



Фото 6, 7



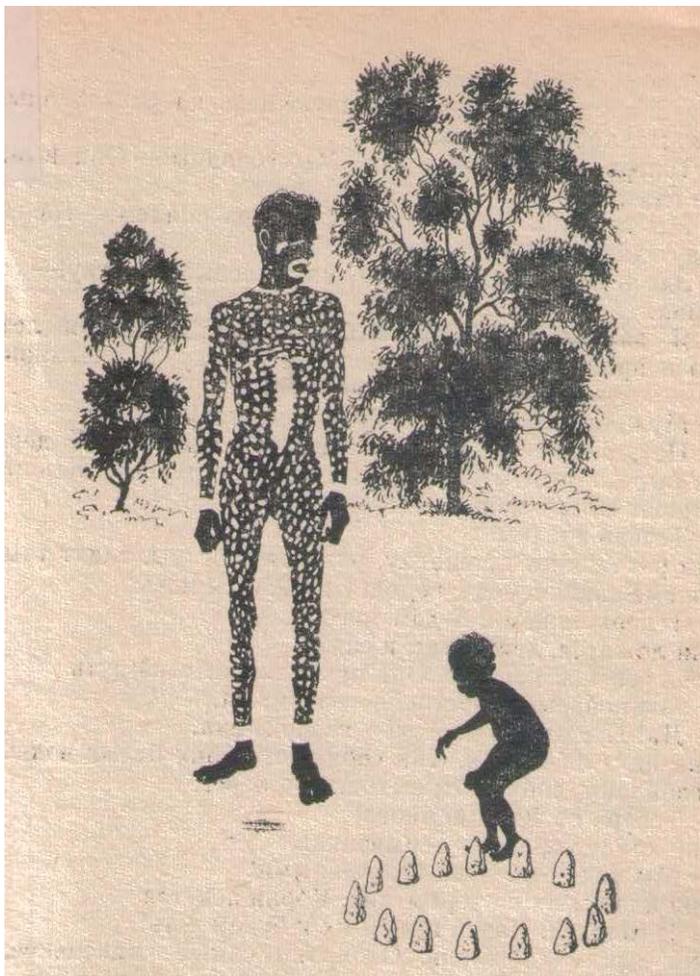


Рисунок 1

Макконнел в сборнике мифов упоминает *аува* еще двух других тотемов вик-мункан, где есть камни. «Между камнями, в ручье» находится аува рыбы-коготь [Макконнел 1981: 77], судя по карте, оно расположено на реке Арчер [Макконнел 1981: 147]. Возле одной из скал где-то в среднем течении реки Уатсон, находится *аува* гуделки. Текст мифа дает несколько противоречивое понимание этой скалы. Сначала говорится о том, что героини мифа, девушки, плывут по реке и «видят скалу, выступающую из воды ниже по течению», а затем мы узнаем, что эта скала и есть одна из молодых девушек [Макконнел 1981: 115–116]. Проплывая в 2015 г. по реке Уатсон, мы действительно видели причудливые нагромождения камней по берегам. Назвать их скалами в нашем понимании сложно, но на аборигенов, проживающих здесь, они могли производить сильное впечатление (см. фото 8). Здесь стоит заметить, что камни на этих указанных исследовательницей то-



Фото 8. Камни в верховьях Уотсон-ривер (Фото В. Кляуса, 2015)

темических местах имеют природное происхождение, и каких-то современных представлений о них нами не зафиксировано.

Полевые исследования на Кейп-Йорке, организованные О. Ю. Артемовой, проводились в одном из компактных мест проживания вик-мункан — в поселке Аурукун, возникшем на месте миссии пресвитерианской церкви, которой долгое время, в 1923–1956 гг., руководил преподобный Уильям Маккензи. О деятельности этого священника и его жены Джеральдин до сих пор вспоминают в Аурукуне. Супруги Маккензи являются героями многих устных рассказов, обычно в них повествуется о том, как аборигенов наказывали за какие-либо проступки. В то же время, в определенном смысле, поселок — своеобразный памятники пастору и пасторше, потому что свой современный вид он обрел благодаря их стараниям: он густо обсажен манговыми деревьями и кокосовыми пальмами, не встречающимся в окружающем буше.

Главной темой полевого исследования в Аурукуне было изучение тотемических центров. По некоторым предварительным сведениям, полученным от австралийского антрополога Дэвида Мартина, было известно, что один из тотемических центров называется по-английски *Moving Stone*, т. е. ‘Перемещающийся Камень’. Скажу сразу, что из-за удаленности *Moving Stone* (находится он в 40 км к югу от Аурукунa на берегу залива Карпентария) и, главное, из-за начинающегося сезона дождей, посетить этот центр у нас не получилось. Но удалось собрать рассказы и некоторые представления о Камне среди аборигенов поселка.

В книге У. Макконнел, которая первая составила карту тотемических центров вик-мункан ([McConnel 1930, II: 191]; см. ее фрагмент, карту 1), Moving Stone не отмечен. Он был, видимо, открыт при картографировании территории вик-мункан Дэвидом Мартином, Джоном фон Штюрмером, Питером Саттоном, Роджером Крибом и Атолом Чейзом. Несколько фотографий «Перемещающегося Камня» содержится в подготовленной ими сводке «Aboriginal Estates and Clans between the Embley and Edward Rivers, Cape York Peninsula» [Aak 1990]. Этот труд существует на правах рукописи, и доступ к нему ограничен, так как значительная часть религиозных представлений вик-мункан, равно как и аборигенов других этнокультурных общностей, традиционно носила секретный характер, т. е. была доступна только людям, прошедшим обряды посвящения, или, по крайней мере, принадлежавшим к определенным родственным объединениям. Фотографии любезно предоставлены мне Дэвидом Мартином, и я воспроизвожу здесь только фрагмент одной из них (см. фото 9). Как видим, камень небольшого размера. По цветным фотографиям 1986 г. понятно, что он белый.

Во время нашей полевой работы в Аурукуне туда приезжал на несколько дней Джон фон Штюрмер, о котором говорилось выше. К сожалению, он смог уделить мне лишь очень ограниченное время. Но в краткой беседе он высказал несколько оригинальных соображений, в том числе и свои сомнения в том, что Moving Stone на самом деле перемещается.

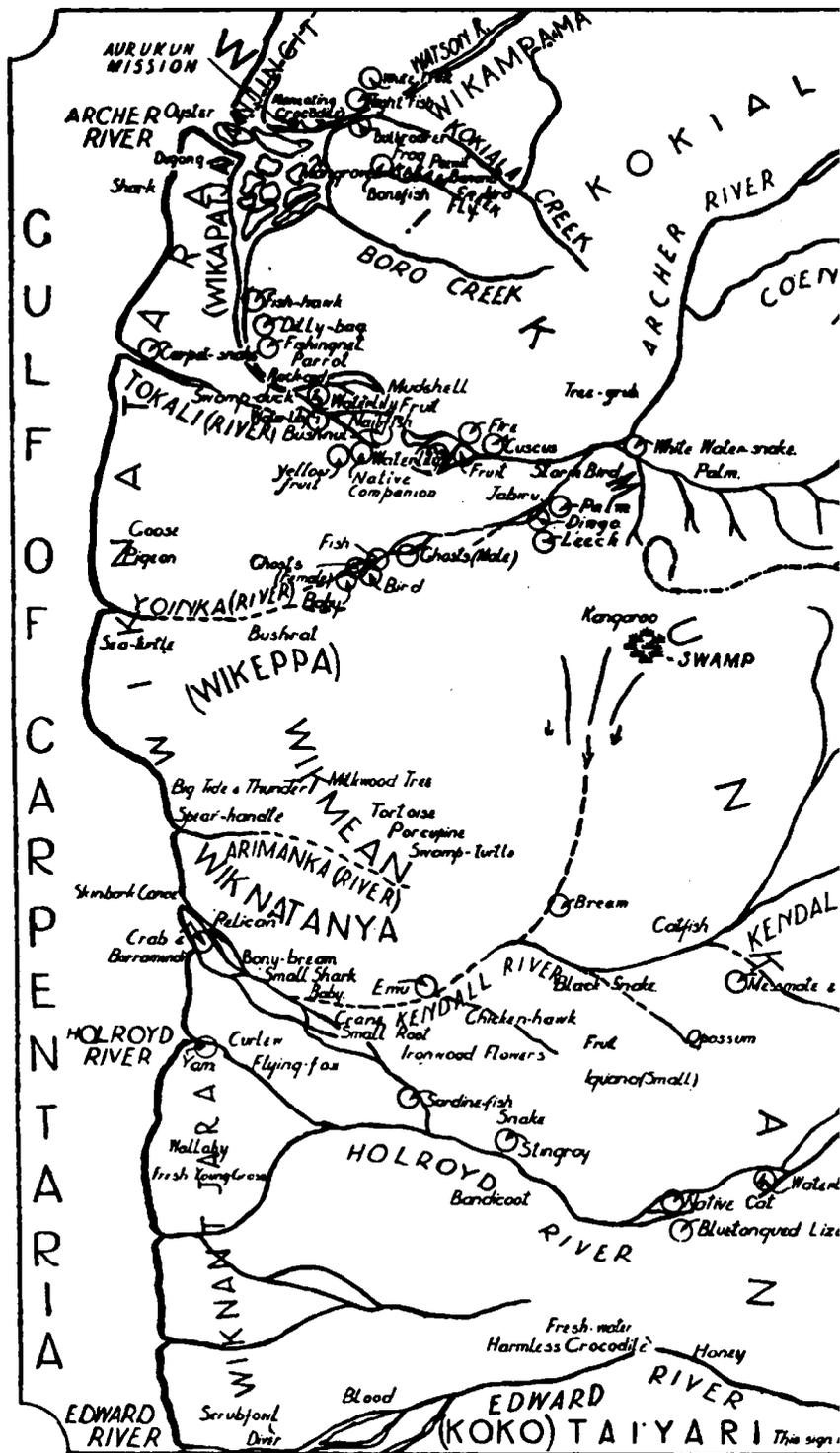
Первое: необходимо отличать «Перемещающийся Камень» от «Двигающихся камней» (Moving Rocks). Наиболее известные из последних находятся в Долине смерти в Калифорнии. Они действительно двигаются под воздействием природных сил, оставляя на земле явные следы от своих перемещений [см.: Messina 1998].

Второе: представление о том, что Moving Stone перемещается, у аборигенов появилось, возможно, потому, что менялся облик окружающего этот камень природного пространства, в частности — по той причине, что аборигены посещали это место в разные сезоны.

Джон фон Штюрмер полагает, что камень был завезен на место своего теперешнего пребывания — туда, где ему, казалось бы, неоткуда взяться, никаких обнажений земной коры нет в обширной округе — кем-то из европейских мореплавателей, некогда высаживавшихся на мысе Кервер. Известно, что еще в 1606 г. до него доплывал голландец Виллем Янсзон (Янс) на судне «Дейфкен» (см. рис. 2) — как считается, первый из европейцев, добравшихся до берегов зеленого континента.

В работе П. Саттона 1978 г. «Wik: aboriginal society, territory and language at Cape Keerweer. Cape York Peninsula. Australia» помещена карта, на которой обозначен «Район Moving Stone» с рядом локализованных на нем объектов ([Sutton 1978: map 5]⁴; см. ее фрагмент — карту 2).

⁴ Автор выражает признательность С. Г. Болотову, обратившему его внимание на эту работу.



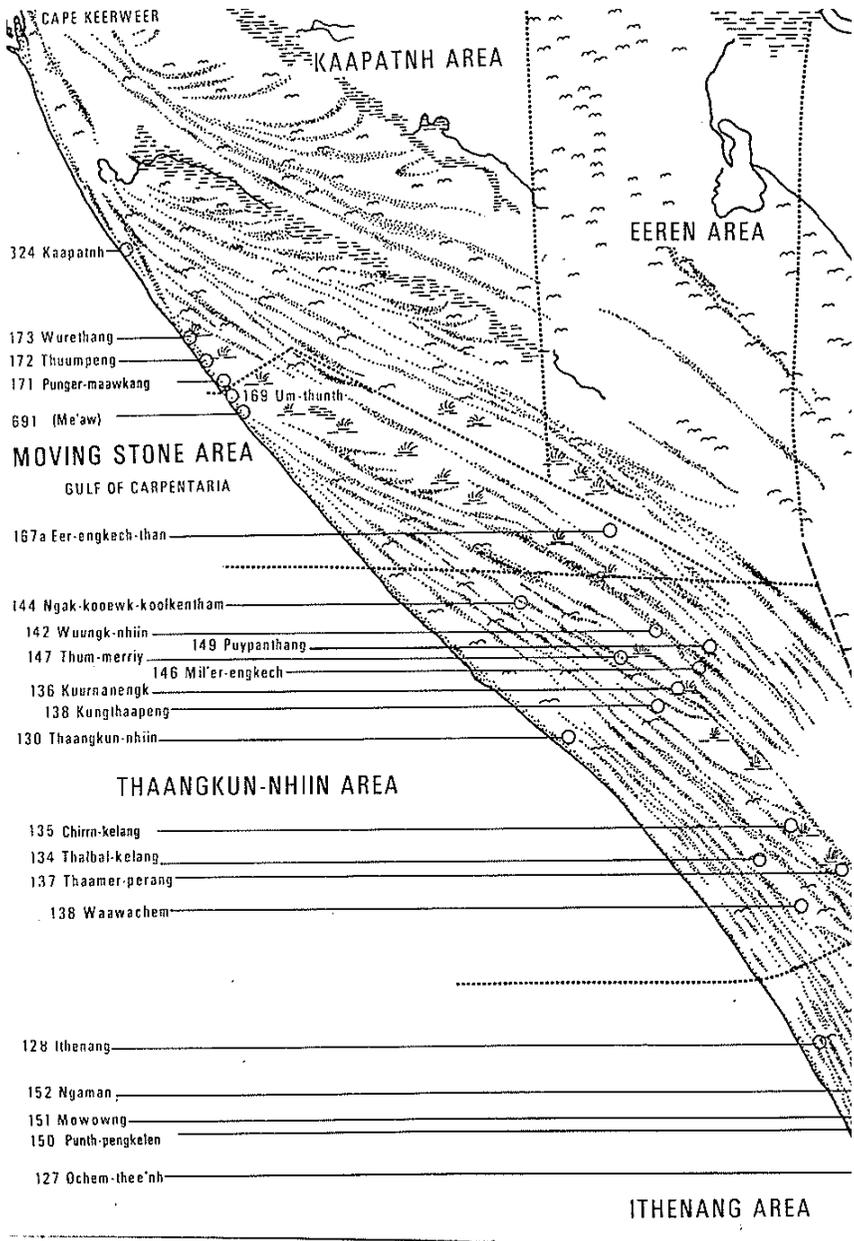
Карта 1



Фото 9
Moving
Stone
(1977)



Рисунок 2
Гордон
Миллер.
«Дейф-
кен» («De
Duyfken»)
у мыса
Кервер



Map 5: Clan countries 12, 15, 16, 17, 18

KNOX RIVER

Карта 2

Судя по всему, в этом «районе» несколько тотемических центров, но назван он по самому известному. Определить, какой из них непосредственно «Перемещающийся камень», помогает статья П. Саттона «Священные изображения и политика», в которой читаем, в частности, следующее:

«На побережье, в Um-Thunth находится тотемический центр Moving Stone, это земля северной ветви семьи Янкапорта» [Sutton 2003: 58]. Из чего следует, что собственно «Перемещающийся камень» на карте 1978 г. обозначен под № 169 и назван именем, которое дали ему аборигены: Um-thunth.⁵

В другой работе, рассуждая о том, что некоторые тотемические центры аборигенов потеряли свои исконные названия (те, которыми они обозначались на языках аборигенов этнокультурных общностей вик⁶). Среди новых, английских, названий тотемических центров он приводит и «Moving Stone», с сожалением отмечая, что «молодое поколение аборигенов в большинстве случаев сейчас вряд ли знает, что *Moving Stone* <...> — это в *Um Thunth*» [Sutton 2009: 77–78]. П. Саттон указывает (в скобках) и два других варианта английских названий этого тотемического центра — «Movie Stone» и «Movie Girl». Слово «Movie», скорее всего, представляет собой просто искаженное «Moving», но «Movie Girl», т. е. ‘Перемещающаяся девушка’ (или ‘Девушка из кино’?) — это уже нечто иное. К сожалению, у Саттона нет никаких комментариев на этот счет.

Еще в одной работе, посвященной жизни аборигенов в местности Перет в 1970-е годы, П. Саттон перечисляет членов семьи Янкапорта — Марджори, Изобель, Виктор и др. — и замечает, что землей этой семьи является территория, на которой находится Um-Thunth, «широко известный как Moving Stone». Эта территория простирается к югу от мыса Кервер на побережье залива Карпентария [Sutton 2016: 240]. Исследователь приводит карту, на которой обозначен мыс Кервер (Keerweer), что позволяет определенно локализовать обсуждаемый тотемический центр [Sutton 2016: 230] (см. карту 3).

Но аборигены Аурукуна знают и другое название местности, где находится Moving Stone — Ngul Mungk. Впервые я услышал о нем от Филлис Янкапорта, жительницы Аурукуна.

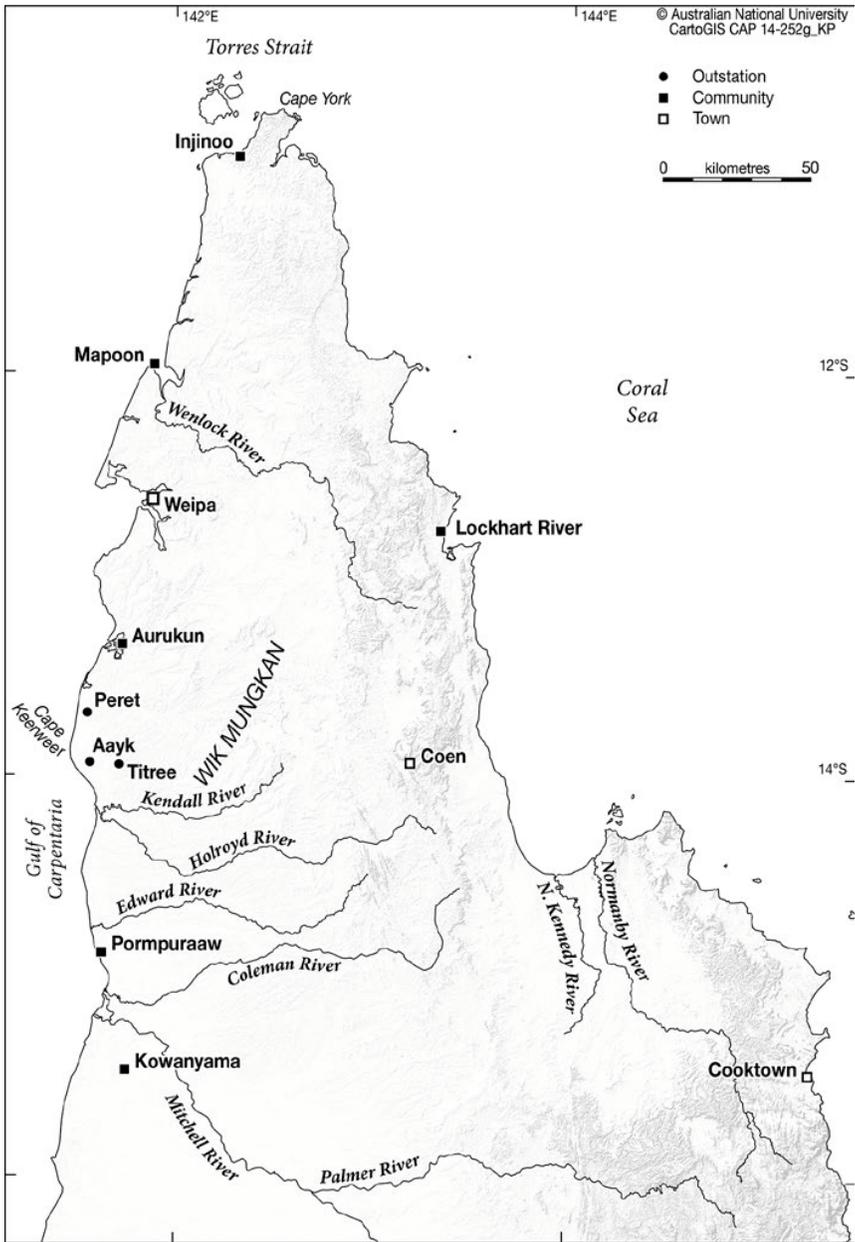
It's a big stone, on the beach nearly, towards the Kirke River, but past the Kirke River to the south, There's Kirke river, come back, further up, there's a Moving Stone. We call the place Ngul Mungk.

‘Это большой камень, почти у самого берега, ближе к реке Кёрк, но от реки Кёрк на юг; там, где река Кёрк заворачивает, там он — Перемещающийся Камень. Мы называем это место Ngul Mungk’.

То же название употребил и Тайсон Янкапорта в диссертации «Педагогика аборигенов в культурных взаимосвязях», защищенной в Университете Джеймса Кука (Кэрнс) в 2009 г.: «Я думаю о Ngul Mungk, тотемном центре семьи Янкапорта, где находится огромный камень, который движется по округе, так что вы часто видите его в разных местах. Изначально это был камешек, принесенный штормом из Китая. Его выбросило на бе-

⁵ К сожалению, в работе П. Саттона 1978 г. о Moving Stone ничего определенного не написано.

⁶ Помимо вик-мункан их было еще несколько, в основном языки этих общностей в настоящее время утрачены.



Карта 3

рег около Ngul Mungk, где он пил воду каждый день и вырос до своих нынешних размеров. В мифах, связанных с тем местом, рассказывается о таких существах, как драконы и львы, которые подобны, по моему мнению, существам из китайской мифологии. Я думаю, что русалки из наших мифов Времени Сновидений похожи на тех, о которых можно

услышать во всем мире. <...> Это говорит о том, что на *высшем уровне* духовного познания есть вещи, которые одинаковы независимо от того, где вы пришли в мир» [Yunkoporta 2009: 3–4] (курсив источника).

Еще одно название Moving Stone, но уже на языке вик-нгатан (Wik-Ngathàn) — Um Womoerpeng. Об этом мне сообщил Дэвид Мартин.

Таким образом, мы имеем три аборигенских названия местности на берегу залива Карпентария, чуть южнее мыса Кервер, где находится тотемный центр «Перемещающийся Камень» — Um Thunth, Um Womoerpeng и Ngul Mungk. Первое, как указывают П. Саттон и Д. Мартин, принадлежит вик-мункан. Второе — вик-нгатан. Относительно последнего названия отмечу, что, исходя из «Dictionary and source book of the Wik-Mungkan language» [Dictionary], оно может обозначать примерно следующее — ‘пьющий [воду]’ (см. выше миф об этом камне, содержащийся в диссертации Т. Янкапорта). Возможно, данное название также не принадлежит языку вик-мункан. Если верить карте ареальности его распространения, то мыс Кервер как бы даже и не попадает в зону этого языка, находясь в треугольнике между между близкими к нему языками вик-нгатан (Wik-Ngathàn; север), вик-эп (Wik-Ep; восток) и кугу-мумин (Kugu-Muminh; юг) (см. карту 4). Словом, данный вопрос еще требует своего разъяснения.

Перейдем к рассмотрению записанных нами в Аурукуне интервью.

Нам удалось поговорить с одним из самых пожилых членов семьи Янкапорта — Гилбертом. По его словам, он родился в том месте, где находится Moving Stone:

My country, you know, I was born there, near the stone. Here, it's moving stone... white... Here, what is the the... bucket, here, you can see it from one way...[you] can hardly lift [it]... the things stay all together, here [but] it moves everywhere.

‘Моя страна, вы знаете, я родился там, рядом с камнем. Здесь Перемещающийся Камень ... белый... Вот, он размером с ведро, здесь, вы можете увидеть его с одной стороны ... вряд ли сможете поднять его... все предметы остаются на месте здесь, [но] он движется везде’.

На вопрос, как он передвигается, Гилберт ответил, что не знает:

Well, I don't know how it moves, the old people just tell me that the stone moves around. You can see it on different place. You can maybe see it here, this month, and then the other month, you can maybe see it somewhere else.

‘Ну, я не знаю, как он передвигается, старики просто рассказывали мне, что камень передвигается. Вы можете увидеть его на другом месте. В этом месяце вы, может быть, увидите его здесь, а затем в другой месяц вы, может быть, увидите его где-то в другом месте’.

Камень, по утверждению Гилберта, является *аува* австралийского журавля (бrolga), хотя по данным карты У. Макконнел его *аува* находится далеко от мыса Кервер — на реке Арчер [Макконнел 1981: 146]. По нашей просьбе он рассказал миф о журавле и эму (см. приложение). Этот один из

Moving stone, yeah? There's a place around the Keerweer. It's a story place and it's called the moving stone. You can see a special rock. It moves from place to place. <...> It's moving around. <...> I just hear rumors from the old people, telling stories, like it's moving around. The next day you find it's in a different place.

‘Перемещающийся Камень, да? Есть место возле Кервер. Об этом месте говорится в наших историях, и оно называется Перемещающийся Камень. Вы можете увидеть этот самый камень. Он перемещается с места на место <...> Он передвигается. <...> Я только слышала от старых людей, которые рассказывали истории, что он передвигается. На следующий день вы найдете его в другом месте’.

[Розалин Путчманка]

Yes, it's moving stones. It's a place called Aayk, that's the real one — a stone-man. Certain times it moves from place to place, it can't be moved. It moves my itself.

‘Да, это Перемещающиеся Камни. Это место называется Ааук, это настоящий — камень-человек. В определенные времена он перемещается с места на место, хотя ничем не может быть перемещен. Он движется сам’.

[Джонатан Янкапорта]

The old people, they told us the stone moves. <...> They reckon it moves from place to place, but around the Moving Stone area, the Ngul Mungk area.

‘Старые люди, они сказали нам, что камень движется. <...> Они считают, что он переходит с места на место, но он движется в пределах земли Перемещающегося Камня, земли Ngul Mungk’.

[Филлис Янкапорта]

It's a stone, it's about that big, and it moves, next day you see the track.

‘Это камень, он приблизительно такого размера, и он движется, на следующий день вы видите след’.

[Рой Янкапорта]

К вопросу о том, что за след остается от передвижений Moving Stone, я вернусь ниже. Здесь же отмечу, что Джонатан Янкапорта указал, что Перемещающийся Камень находится в местности Ааук. Говорить о том, что это третье название того места, где находится Moving Stone, было бы неверно. Респондент дает локализацию тотемного центра, видимо, по названию находившегося по близости «внешнего поселения» (аутстейшен)⁷. Оно отмечено на карте П. Саттона (см. карту 3) на мысе Кервер. Австралийский исследователь неоднократно упоминает его в одной из своих работ как поселение на земле, принадлежащей семье Волмбинг [Sutton 2016].

⁷ Внешние поселения (аутстейшенс) создавались в 1960–1970 годы во многих районах расселения аборигенов в ходе так называемого движения децентрализации. Оно было в значительной мере вдохновлено австралийскими антропологами и имело целью возрождение традиционных форм хозяйства и духовной жизни на традиционных землях. Это были очень малочисленные семейные выселки, хотя там строились хорошие дома, имелась телефонная связь с основными поселениями и взлетные полосы, туда на специальных самолетах прилетали учителя и врачи. В настоящее время значительная часть внешних поселений заброшена.

Важно, что и Джонатан Янкапорта заметил в разговоре с нами, что тотемический центр Moving Stone принадлежит не только семье Янкапорта, но и семье Волмбинг.

Посещение места, где находится Перемещающийся Камень, любым человеком, для которого эта земля является чужой, по мнению аборигенов Аурукуна, запрещено. Прикосновение к нему чревато несчастьем для постороннего человека:

It's a forbidden place. <...> If you kick the stone, part of the stone, you get sore foot.

‘Это запретное место. <...> Если вы ногой ударите камень, часть камня, то у вас заболит нога’.

[Рой Янкапорта]

Более того, даже молодые аборигены, относящиеся к клану бролги, не могут приходить туда без старших:

— It's ... on tribal land <...> You can't go there without the elderly people. <...>

— The moving stone is dangerous?

— Yeah, you can't go without the elderly people. Like, it's where we come from, my place, it's a big lagoon, and you can't go there and swim there, without the elderly people.

‘— Это родовые земли <...> Вы не можете пойти туда без старших <...>

— Перемещающийся Камень опасен?

— Да, вы не можете обойтись без старших. Вроде, мы родом оттуда, мое место, это большая лагуна, и вы не можете пойти туда и плавать там, без людей преклонного возраста’.

[Розалин Путчеманка]

Старики, которые являются хранителями священного знания, должны защитить тех, кто в первый раз пришел на сакральное место, будь это молодой сородич или вообще чужой человек. Для этого совершается специальный ритуал «наложения пота»:

And if you go there to see the special stone that moves, they have to put smell on you because it's a sacred place. You can't go there without the elderly people. You have to see them if you go there, so they can put a smell on you before you go and see the moving stone.

‘И если вы идете туда, чтобы увидеть специальный камень, который перемещается, они [старики] должны положить свой запах на вас, потому что это священное место. Вы не можете пойти туда без стариков. Вы должны пойти к ним, если вы идете туда, чтобы они могли положить свой запах на вас, прежде чем вы пойдете посмотреть Перемещающийся Камень’.

[Розалин Путчеманка]

Ритуал совершается следующим образом: человек (мужчина или женщина) трет руками (крест накрест) у себя подмышкам, т. е. «берет пот», а затем поглаживает лицо, плечи, руки, ноги человека, который в первый раз пришел к священному месту, передавая ему свой запах,

т. е. «накладывая пот». Совершая поездки с аборигенами в округе Аурукуна, в том числе по их родовым местам, мы неоднократно были свидетелями проведения и даже непосредственными участниками подобного ритуала. В этой связи возникает предположение, что героиня фильма «Goki» (см. выше), поглаживая ладонями сначала свои предплечья, а затем камень, тем самым как бы здоровалась с ним, подтверждая, что это именно она пришла в священное место своих предков.

К слову, на одной из фотографий, предоставленной мне Дэвидом Мартином, запечатлен эпизод, в котором два пожилых аборигена, Джордж Сидней и Клайв Янкапорта, как раз совершают подобный обряд над тремя женщинами и тремя детьми, что подтверждается подписью: «накладывают запах [свой пот] на тех, кто впервые пришел к Moving Stone».

Если же пренебречь этим обрядом, то может внезапно испортиться погода, начаться буря, которую могут прекратить только старики, относящиеся к клану этого тотемического центра:

Like to where we come from, that place, if you go on your own, and swim, you'll cause all the big rain, the big storm coming, the winds coming. And people been stuck on this [until] the old people put smell on the water. They will be singing out to the spirits.

‘Ну мы-то родом оттуда, из этого места, а если вы пойдете туда сами и вздумаете плавать в море, то вызовете большой дождь, большую бурю, подуют ветры. И вы не сможете выбраться на берег, пока старые люди не наложат запах [свой пот] на воду. Они будут петь к духам’.

[Розалин Путчеманка]

Но главное, человек, на которого не наложили пот-запах, может заболеть:

Other people come, I have to, you know, put a smell on them, yeah, yeah, otherwise they might get sick, yeah, because I belong to that country.

‘Другие люди приходят, я должен, вы знаете, наложить на них свой запах, да, да, в противном случае они могут заболеть, да, потому что я принадлежу к этой стране’.

[Гилберт Янкапорта]

So the ancestors of that tribal place know that he or she is the owner of that place. But if I go I'll get sick because that's not my place. So the people like the elder he has to put an underarm smell on me. Although it's my boyfriend's, my partner's, traditional place. When he was still alive he put an underarm smell on me, so I won't get sick.

‘Предки этого племенного места знают, что он или она является владельцем этого места. Но если я поеду туда, я заболею, потому что это не мое место. Поэтому старший, кто принадлежит к этому месту, должен наложить на меня подмышечный запах. Несмотря на то, что это традиционное место моего партнера, он, когда был еще жив, наложил на меня подмышечной запах, чтобы я не заболела’.

[Гарриетт Путчеманка]

Выше я уже упоминал об активном участии преподобного Уильяма Маккензи в жизни аборигенов Аурукуна. Рассказывают о нем и в связи с Moving Stone — якобы он пытался уничтожить камень:

Mister Mackenzie, yeah, he tried to smash it, it big weighs [it is very heavy, he] tried [to] pick it up, all the way, yeah, [to] throw it out.

‘Мистер Маккензи, да, он пытался разбить его, он много весит, он попытался поднять его, изо всех сил, да, выбросить его’.

[Гилберт Янкапорта]

Со слов Гилберта Янкапорты можно заключить, что Маккензи, видимо, сначала пытался расколоть камень, но у него это не получилось, после чего он попробовал его поднять, с тем, чтобы выбросить в море, но и это не удалось, даже с места сдвинуть этот камень нельзя.

О том же и в столь же краткой фразе мы услышали от других респондентов:

Yes, he, Mackenzie, wanted to cut the stone. <...> He went to bring the stone, he tried, but he couldn't.

‘Да, он, Маккензи, хотел расколоть камень. <...> Он отправился принести камень, он пытался, но он не смог’.

[Джонатан Янкапорта]

When the missionary Mackenzie was here, he tried lifting it up but couldn't. <...> Yes, a couple of men they tried lifting it up but couldn't.

‘Когда миссионер Маккензи был здесь, он попробовал поднять его, но не мог. <...> Да, пара мужчин пытались поднять его, но не смогли’.

[Филлис Янкапорта]

Интересно, как аборигены объясняют то, что камень невозможно унести:

It's hard to explain. Because we don't know. But I seen, when the first person had run over, they had a piece of it, chopped off in the hand, just like a magnet, you know, when you lift it up, it pull you down. And I seen it, one of my two uncles took me down to show me.

‘Это трудно объяснить. Потому что мы не знаем. Но я видел, когда один человек тут бегал, у него был от камня кусок отколотый, в руке у него [и этот осколок вел себя] так же, как магнит: вы знаете, когда вы поднимаете его вверх, он тянет вниз. И я видел это, один из двух моих дядьев повел меня, чтобы показать мне это’.

[Джонатан Янкапорта]

Еще одно из любопытных объяснений особых свойств Moving Stone — это то, что он агат:

And the stone, they tell us, it moves, they say it's an agate.

‘И камень, они нам говорят, он движется, говорят, что это — агат’.

[Филлис Янкапорта]

Агат представляет собой разновидность тонковолокнистых халцедонов со слоистой текстурой. Фактически он является сплавом из разных минералов — халцедона, кварца, яшмы, сердолика, аметиста, кальцита, и именно поэтому отличается многообразием цветов и узоров. Австралия — одно из основных мест в мире, где добывается этот полудрагоценный камень. Более того, его месторождение находится именно в Квинсленде, недалеко от городка Форсайт (Forsyth) [Agate Creec]. Хотя это более 1000 км от Аурукуна, аборигены поселка явно слышали о нем, и имеют определенные представления о ценности минерала. Внешне Moving Stone и правда похож на глыбу необработанного агата (известно, что некоторые его экземпляры могут достигать довольно больших размеров, весить сотни килограммов и даже несколько тонн), но ответить на вопрос — действительно ли Перемещающийся Камень является природным агатом — может дать только минералогическая экспертиза. Маловероятно, что она была кем-то сделана, и утверждение Филлис — это, скорее всего, пример современного осмысления аборигенами Аурукуна мистических свойств Камня.

Как любой священный предмет, Перемещающийся Камень помогает, дает защиту людям своего клана:

They feel it is something to do with healing, protecting, this particular stone in our country, but it's all for the traditional owners of the land, who come from the clan, from Ngul Mungk. <...> Well, we have to go there and let the Stone know, we talk to the Stone. So that it can know that we are there, give us more healing powers. To accept us.

‘Ну, люди чувствуют, что это что-то связанное с исцелениями, защитой, именно этот камень в нашей стране, но это все для исконных владельцев земли, которые происходят из клана, из Ngul Mungk. <...> Ну, мы должны пойти туда, и дать Камню знать, мы будем говорить с Камнем. Так, чтобы он знал, что мы есть, и дал нам больше способности исцелять. [Он должен] принять нас’.

[Филлис Янкапорта]

От Филлис Янкапорта был также записан миф о Mount White, Белой Горе, находящейся возле городка Коэн. Оказывается, как следует из слов нашей собеседницы, Moving Stone и Mount White связаны между собой.

In Aayk, there's a mountain there, when some of the piece of mountain in Dreamtime story tells us that two birds, they took the mountain to Coen, and that's my mother's country, not far, mother's country is the mountain, ours is the Stone. So that piece of the mountain is now where Coen is. Mount, Mount something. When you go past Coen, see that mountain. That comes from Aayk. Mount, mount something. They call it Wontulp, that mountain. When you're driving into Coen, community, and pass out, there's a big mountain there, and that was the mountain that two birds took. Cause the mom and dad in the Dreamtime story, they, my mother told us, that their baby was sick and then it died. No family member come to help grieve. They cried, mom, dad, dead baby. Everybody they would come, share the sorrow. And the next minute they went, pick up the mountain, took it all the way to Coen. That was the other one.

‘В Ааук, есть гора там, об одной из частей горы рассказывается в истории Времени Сновидений, как две птицы, они перенесли эту гору в Коэн, и там страна

моей матери, недалеко, страна матери — это Белая Гора, а Камень — это наша земля⁸. Так что кусок горы сейчас там, где Коэн. Гора, гора эта самая. Когда вы въезжаете в Коэн, а потом из него выезжаете, то увидите эту гору, которая вышла из Ааук. Гора, гора эта самая. Они называют ее Wontulp, эту гору. Когда вы едете в Коэн, в то сообщество, и проедете его, то там есть большая гора. Эту гору взяли две птицы. Потому что в истории о Времени Сновидений, в истории, которую нам моя мама рассказывала, говорится, что когда-то были там двое. Мать и отец.⁹ У них ребенок болел, а потом он умер. Ни один из членов семьи не пришел оплакивать его. Они плакали, мать и отец над мертвым ребенком. Потом все они [родственники] пришли разделить горе. Но в следующую минуту они [родители] ушли, взяли гору, тащили ее всю дорогу в Коэн. И вот там и появилась эта другая гора.]

В более стройном виде, скорее всего, после литературной обработки, легенда о Mount White, которую аборигены Коэна называют Wontulp-Bi-Vuya, опубликована на сайте Wontulp-Bi-Vuya-колледжа в Кэрнсе. Место записи и год неизвестны, но указано, что ее рассказал «преподобный Сайлас Волмбинг»¹⁰, видимо, тот же, о котором пишет П. Саттон [Sutton 2016].

Long, long ago, down at Cape Keerweer, there stood a great mountain. The name of the mountain was called in our language *pul thalp'mpa*. The mountain was high and beautiful to look at. The people at Aayka were proud and happy because of that big white mountain that stood there long ago.

All around the mountain the country was green. There were lots of trees growing on the mountain and on top there was a beautiful water hole. There were lots of lily roots growing in the water and there was lots of bush food that grew around the scrub. People from everywhere stayed there.

One day the people made a great feast. While the people were feasting and dancing and singing and having a good time, there was a little boy of the Quail family who was very sick. The father and his mother and his uncle and auntie felt sad and worried that one day the boy might die.

But they had no visitor to visit them and one evening the boy died. Father Quail cried and mother Quail cried. His uncle and auntie cried too. They all cried and cried because Mr and Mrs Quail only had one son. Then they buried their only son. Then Mr and Mrs Quail said that one day they would leave. So they left and took that mountain away with them to Coen, east of Aurukun. The name of the mountain in English is "Mount White". Aboriginal people call it in their language, *wont thalp*. Today you can go by plane to Coen. You will see that mountain at Coen on the south side of the town.

My father told me this story and I remember it. Sometimes I tell my children this story in the night around the campfire. The story is old, but it is new for today. You can go back to Cape Keerweer and see for yourself this big sand hill. It is about two miles from Aayka to where the sand hill is [Mount White].

⁸ У большинства австралийских аборигенов принадлежность к тотемическому центру («к земле»), наследуется патрилинейно, из рассказа Филлис Янкапорта можно понять, что от отца она «унаследовала» землю Moving Stone, а родовые места ее матери находятся вблизи Коэна.

⁹ Скорее всего, имеются ввиду упомянутые выше две птицы. Они представляются, по законам местной мифологии, тотемическими предками Времени Сновидений, это и люди (муж и жена), и птицы одновременно.

¹⁰ Как я уже отмечал выше, некоторые из аборигенов Аурукунa считают, что членам семьи Волмбинг принадлежит и тотемный центр Moving Stone.

‘Давным-давно на мысе Кервер стояла большая гора. Название горы в нашем языке *pul thalp'mpa*. Гора была высокой и красивой. Люди из Ааука были счастливы и горды этой большой белой горой, которая давно стояла там. Вся местность вокруг горы была зеленой. Было много деревьев, растущих на горе, а на вершине был красивый водоем. В нем росло много лилий, было много еды. Люди отовсюду приходили и оставались там.

Однажды люди сделали большой пир. Когда люди пировали, танцевали и пели, и весело проводили время, был мальчик из семьи Перепелов, который болел. Отец и мать, и его дядя и тетя грустили и беспокоились, что в один прекрасный день мальчик может умереть.

К ним никто не приходил в гости, и однажды вечером мальчик умер. Отец Перепел плакал и плакала мать Перепелиха. Его дядя и тетя плакали тоже. Они все плакали и плакали, потому что у мистера и миссис Перепелов был только один сын. Тогда они похоронили своего единственного сына.

Тогда мистер и миссис Перепелы сказали, что в один прекрасный день они оставят это место. Таким образом, они ушли и взяли эту гору с собой в Коэн, к востоку от Аурукун. Название горы в английском языке «Белая Гора». Аборигены называют на своем языке *wont thalp*.

Сегодня вы можете слетать в Коэн на самолете. Вы увидите эту гору с южной стороны от города.

Мой отец рассказал мне эту историю, и я помню ее. Иногда я рассказываю своим детям эту историю ночью у костра. История старая, но она актуальна и сегодня. Вы можете поплыть к мысу Кервер и сами увидеть там большой песчаный холм. Это примерно в двух милях от Ааук, там, где песчаные холмы.

Наш почти тысячекилометровый путь из Кэрнса, столицы штата, в Аурукун и обратно лежал через этот Коуэн. На обратном пути, следуя совету Филлис, мы специально остановились, чтобы увидеть эту гору (см. фото 10), и узнали, что она является священной для живущих здесь аборигенов, но какую-либо историю о ней услышать не удалось. Нам только сообщили, что их знает одна пожилая аборигенка, но ее не оказалось дома, а нужно было ехать дальше.

В варианте мифа о Белой Горе (что близ Коэна), представленном Сайласом Волмбинг, ничего не говорится о Перемещающемся Камне, но, как и в варианте Филлис Янкапорта, птицы (Перепелы) забрали ее как раз с того места, где находится Moving Stone, тотемный центр семей Янкапорта и Волмбинг. Белый цвет Перемещающегося Камня, очевидно, ассоциируется с белым цветом горы у Коэна. Мифологическое мышление могло связать их происхождение воедино: по варианту Филлис Янкапорта они оба имеют общий «исток», некую мифическую гору — и Mount White, и Moving Stone являются ее частями. Во встреченном нами упоминании П. Саттонном названия Камня «Movie Girl» можно усмотреть как бы дочернее отношение Камня к этой первоначальной мифической горе.

На то, что Moving Stone мыслится как «существо женского пола» (помимо названия «Movie Girl»), указывают и сообщения о том, что у нее есть «дети» — небольшие камешки, которые, якобы остаются при передвижении Камня:



Фото 10. Mount White, Козн (фото В. Кляуса, 2015)

But when it moves it leaves little stones behind. <...> Our families say, they must be the Stone's children, leaving them behind.

‘При движении он оставляет позади маленькие камешки. <...> Наши люди говорят, что они скорее всего — дети Камня, которые он оставляет позади’.

[Филлис Янкапорта]

Полевые исследования, проведенные среди аборигенов Аурукуна, позволили выявить небольшой, но достаточно устойчивый комплекс представлений о Moving Stone, тотемном, а точнее, пользуясь терминологией У. Макконнел, субтотемном центре клана бролга.

Moving Stone — это женское существо, дочь мифической горы, частью которой была и Mount White, Белая Гора, во Времена Сновидений перенесенной Перепелами в Козн. Moving Stone перемещается по песчаному берегу мыса Кервер, этого никто не видит, но при этом она иногда оставляет следы — маленькие камешки, которые являются ее детьми. Перемещающийся Камень невозможно унести с ее места. Она защищает аборигенов клана бролга и помогает им, наказывает болезнями чужих, нахождение которых рядом может даже вызвать ливень и бурю. В указателях [Waterman 1987] и [Березкин] схожих сюжетов и мотивов в австралийских мифах и сказках не обнаружено.

К сожалению, нам не удалось зафиксировать пространных повествований, связанных с Перемещающимся Камнем, хотя некоторые сообщения, в частности, о попытке преподобного Маккензи уничтожить его, свидетельствующей о противостоянии миссионера традиционным верованиям аборигенов и о полной победе в данном локальном случае

последних над христианским мировоззрением, представляют собой краткие повествования легендарного характера.

В завершение хотелось бы заметить, что нами, видимо, впервые был осуществлен сплошной опрос аборигенов Аурукуна по теме Moving Stone: всего было взято интервью у восьми человек среднего и пожилого возраста, и это довольно много с учетом того небольшого времени, что мы находились в поселке, условий, в которых приходилось работать и комплексом задач, стоящих перед нами.

При этом, в разговорах с респондентами меня не покидало чувство, что миф не только живет рядом, но и рождается прямо на глазах. В отношении Перемещающегося Камня это было заметно, может быть, в меньшей степени, чем по другим тотемическим центрам, которые мы изучали. Но и здесь обнаруживаются явные новообразования, к примеру, осознание его как магнита или как агата. Неомифологизм особенно ярко проявился в работе Тайсона Янкапорта, одного из представителей клана бролга, когда он написал, что Moving Stone якобы когда-то маленьким камешком был принесен штормом из Китая, затем на берегу мыса Кервер он пил воду и вырос до своих «огромных» размеров, и якобы его окружают существа подобные китайским драконам и львам (см. выше).

Интересно, что особых различий в информации, исходящей от респондентов-мужчин и от респондентов-женщин, мною не обнаружено, тогда как в доколониальное время мифологические представления мужчин и женщин у аборигенов Австралии различались очень существенно (подробнее см.: [Артемова 2009: 350–371]). На наш взгляд, это свидетельствует об определенном затухании мифоритуальной традиции, относящейся к Moving Stone, что вполне объяснимо в связи с удаленностью данного тотемного центра и изменившимся образом жизни аборигенов Аурукуна в последние десятилетия.

И всё же мир Австралии, пронизанный дыханием Времен Сновидений, в которых всё сущее — олицетворенная живая субстанция, связанная с человеком нерушимыми нитями родства, в самом непосредственном виде и сегодня являет нам мифоконцепт «живого камня» во многих конкретных мифопоэтических и ритуальных воплощениях, одно из которых, как это, надеюсь, мне удалось показать — Moving Stone аборигенов Аурукуна.

Выражаю искреннюю благодарность коллегам, без чьей помощи и поддержки данная статья не была бы написана: О. Ю. Артемовой, Ю. А. Артемовой, Дэвиду Мартину, Маркусу Левитту.

Приложение

Публикуемый здесь миф об Австралийском Журавле и Эму, записанный от Гилберта Янкапорта (см. фото 11), одного из основных наших ре-



Фото 11. Гилберт Янкапорга, Аурукун (фото В. Кляуса, 2015)

спондентов, тотемом которого является бролга, не имеет непосредственно-го отношения к Moving Stone, тем не менее я привожу его здесь как образец мифологических текстов, которые сегодня еще можно записать в Аурукуне. Миф был рассказан на языке вик-мункан, его перевод на английский осуществлен Гариетт Путчманка, а с ее слов транскрибирован Ю. А. Артемовой.

Before in Dreamtime Brolga always laid 2 eggs. Emu laid 5–6 eggs. When Brolga looked at Emus' eggs, she got jealous, so she said:

— Why [do] I lay only 2, that is not fair!

So Brolga said to Emu:

— Ok! You lay 8 eggs and I [will] always lay 2.

So Brolga said, you have to smash all of ours and leave 2 eggs only. So Emu hid [the] other eggs, so next day Emu laid more and more eggs and Brolga had shock.

— More and more eggs she [is] laying which is not fair! — So Brolga said — I have born 2 chicks of 2 eggs, and you have more chicks — haw it could be?

So Brolga got a fire and wanted to burn Emu, but Emu burned Brogl'a' bottom. Then Brolga was crying because [Emu] did it to her, and was still complaining

— Oh, you laid so many eggs, but I [laid] only 2 eggs, so you left me with 2 eggs only.

Раньше, во времена сновидений, Журавль всегда откладывал два яйца. Эму откладывал пять-шесть яиц. Когда Журавль посмотрел на яйца Эму, он стал завидовать, поэтому воскликнул.

— Почему я откладываю только два яйца? Это несправедливо!

Журавль сказал Эму:

— Хорошо! Ты откладываешь восемь яиц, а я всегда два.

Журавль потребовал, у Эму, чтобы тот разбил все яйца и оставил только два яйца. Эму спрятал другие яйца, а на следующий день он отложил еще больше и больше яиц, и Журавль был в шоке.

— Эму кладет все больше и больше яиц, это несправедливо! — говорил Журавль, — У меня родилось два птенца из двух яиц, а у тебя больше птенцов, как это может быть?

Австралийский Журавль развел костер и хотел обжечь Эму, но тот поджег зад Журавля. Тогда Журавль плакал, потому что с ним так поступили, и продолжал жаловаться:

— О, вы отложили так много яиц, а я только два, вот вы и оставили меня только с двумя яйцами'.

БИБЛИОГРАФИЯ

Артемова 2009 — О. Ю. Артемова. Колено Исава. М., 2009.

Березкин — Ю. Е. Березкин. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог. — <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/>.

Живой камень 2015 — Живой камень: от природы к культуре / Отв. ред. и сост. Л. О. Зайонц. Москва, 2015.

Кляус 2015а — В. Л. Кляус. «Живой» камень в заговорно-заклинательных текстах славян и коренных народов Сибири // Живой камень: от природы к культуре / Отв. ред. и сост. Л. О. Зайонц. Москва, 2015.

Кляус 2015б — В. Л. Кляус. «Камень» в русских народных песнях: опыт систематизации сюжетных ситуаций // Материалы симпозиума «Живой камень: текст/словарь. Прелиминарии». Сост. и ред.: М. В. Завьялова, Т. В. Цивьян. Новые российские гуманитарные исследования. Электронный журнал. Выпуск 2015. — <http://www.nrgumis.ru/articles/1952/>.

Кляус 2016 — В. Л. Кляус. Надписи на камнях в былинах и сказках. Доклад на международной конференции «„Я по каменной книге учу вневременный язык...“: Живой камень: текст и словарь». — <https://www.youtube.com/watch?v=Z7LCmIh7w68&list=PLIKurEIsTDrQAPS8qd4-BNlrxDxnI3KXc&index=16>.

Кляус, Чубукова 2015 — В. Л. Кляус, Д. Г. Чубукова. «Живые» камни на русских могилах // Живой камень: от природы к культуре / Отв. ред. и сост. Л. О. Зайонц. Москва, 2015. — http://istina.msu.ru/media/publications/book/c70/94f/19194393/МАКЕТ_zhivoj_kamen_2.12.15.pdf.

Макконнел 1981 — У. Макконнел. Мифы мункан / Перевод О. Ю. Чудиновой. М., 1981.

Материалы 2015 — Материалы симпозиума «Живой камень: текст/словарь. Прелиминарии» / Сост. и ред.: М. В. Завьялова, Т. В. Цивьян // Новые российские гуманитарные исследования. Электронный журнал. Выпуск 2015. URL: <http://www.nrgumis.ru/articles/1952/>.

- Aak 1990 — P. Sutton, D. Martin, J. von Stürmer, R. Cribb & A. Chase. Aak: Aboriginal Estates and Clans between the Embley and Edward Rivers, Cape York Peninsula. 1000 pp Restricted Access Publication. South Australian Museum. Adelaide, Australia, 1990.
- Agate Creec — Agate Creek fossicking area. — <https://www.qld.gov.au/recreation/activities/fossicking/north-qld/agate-creek/>.
- Dictionary — Ch. Kilham, M. Pamulkan, J. Pootchemunka and T. Wolmby. Dictionary and source book of the Wik-Mungkan language. — <http://ausil.org/Dictionary/Wik-Mungkan/lexicon/main-intro.htm> (капра: <http://ausil.org/Dictionary/wik%20mun%20dict%20map.pdf>).
- Hamacher et al. 2013 — Duane W. Hamacher, Robert S. Fuller, Ray P. Norris. Orientations of linear stone arrangements in New South Wales // *Australian Archaeology*, 2013, 75.
- McConnel 1930 — U. McConnel. The Wik-Munkan Tribe of Cape York Peninsula. Part I // *Oceania*, Vol. 1, No. 1 (Apr., 1930). — <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/j.1834-4461.1930.tb00005.x/full/>; <http://www.jstor.org/stable/40373036>.
- McConnel 1930 — U. McConnel. The Wik-Munkan Tribe. Part II. Totemism // *Oceania*, Vol. 1, No. 2 (Jul., 1930). — <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/j.1834-4461.1930.tb01644.x/full/>; <http://www.jstor.org/stable/40327320>.
- McConnel 1932 — U. McConnel. Totem Stones of the Kanyu Tribe, Cape York Peninsula, North Queensland // *Oceania*, Vol. II, № 3 (Mar., 1932). — <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/j.1834-4461.1932.tb00030.x/full/>; <http://www.jstor.org/stable/27976149>.
- McConnel 1935 — U. McConnel. Myths of the Wikmunkan and Wiknatar Tribes: Bonefish and Bullroarer Totems // *Oceania*, Vol. VI, № 1 (Sep., 1935). — <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/j.1834-4461.1935.tb01686.x/full/>; <http://www.jstor.org/stable/40327846>.
- McConnel 1957 — U. McConnel. Myths of the Munkan. [Carlton,] 1957.
- Macknight, Gray 1970 — Ch. C. Macknight, W. J. Gray. Aboriginal Stone Pictures in Eastern Arnhem Land. Canberra, 1970.
- Messina 1998 — P. Messina. The Sliding Rocks of Racetrack Playa, Death Valley National Park, California: Physical and Spatial Influences on Surface Processes // Department of Earth and Environmental Sciences, City University of New York, New York, 1998. — <http://geosun.sjsu.edu/paula/rtp/dissertation/title.html>.
- Mount White — About the Name 'Wontulp-Bi-Buya'. — http://www.wontulp.qld.edu.au/about_the_name.php.
- Norris et al. 2013 — Ray P. Norris, Cilla Norris, Duane W. Hamacher, Reg Abrahams. Wurdi Youang: An Australian Aboriginal Stone Circle with possible solar indications // *Rock Art Research*, 2013, 30.
- Sutton 1978 — P. J. Sutton. Wik: aboriginal society, territory and language at Cape Keerweer. Cape York Peninsula. Australia. A thesis sbymitted in the Department of Anthpology and Sociology. University of Queensland, Australia. for the degree of Doctor of Philosophy — <http://www.arts.kuleuven.be/ling/func/cyp/sutton/1978wik.pdf>.
- Sutton 2003 — P. J. Sutton. Sacred images and political engagements. A brief history of Wik sculpture. In Queensland Art Gallery // *Story Place: Indigenous Art of Cape York and the Rainforest*. Brisbane, 2003. — <http://www.arts.kuleuven.be/ling/func/cyp/sutton/2003sp.pdf>.
- Sutton 2009 — P. J. Sutton. On the Translatibility of Placenames in the Wik Region, Cape York Peninsula // *The Land is a Map. Placenames of Indigenous Origin in Australia*. ANU. Canberra, 2009. — <http://press-files.anu.edu.au/downloads/press/p29191/pdf/ch0621.pdf>.
- Sutton 2016 — P. J. Sutton. Peret: A Cape York Peninsula outstation, 1976–1978 // *Experiments in self-determination. Histories of the outstation movement in Australia*. ANU. Canberra, 2016. — <http://press-files.anu.edu.au/downloads/press/p331981/pdf/ch12.pdf> (<http://press-files.anu.edu.au/publications/series/monographs-anthropology/experiments-self-determination/download/>; <http://press-files.anu.edu.au/downloads/press/p331981/pdf/book.pdf>).
- Waterman 1987 — P. P. Waterman. Tale type index of Australian Aboriginal oral narratives. Helsinki: FFC, 1987. — <http://starling.rinet.ru/kozmin/tales/austral.htm>.
- Yunkaporta 2009 — T. K. Yunkaporta. Aboriginal pedagogies at the cultural interface. Professional Doctorate (Research) thesis, James Cook University, 2009. — <http://researchonline.jcu.edu.au/10974/> (<http://researchonline.jcu.edu.au/10974/2/01thesis.pdf>).

Научное издание

Диалог с камнем:
от природы к культуре

Подписано в печать 15.12.2016.

Формат 60×100¹/₁₆.

Гарнитур:

Garamond © Monotype Typography, Ltd. (Monotype Imaging, Inc.),
Dutch 801 Rm Win95BT © Bitstream, Inc. [Monotype Imaging, Inc.],
Times New Roman © The Monotype Corporation (Monotype Imaging, Inc.).

Печ. л. 21. Усл. печ. л. 23,31. Бумага офсетная. Цифровая печать.

Тираж 500 экз.

Заказ № 10843

Отпечатано в типографии ООО «Буки Веди».

115093, г. Москва, Партийный пер., д. 1, корп. 58, стр. 1.

Тел.: (+7 495) 926-63-96. <http://www.bukivedi.com>; info@bukivedi.com.