

*Ирина Антанасиевич*

*Фольклор и авангард:*

*символы и явления*



## **СОДЕРЖАНИЕ**

### **АВАНГАРД**

***Тело:*** в творчестве Хармса

***Птицы:*** в творчестве Введенского

***Предмет:*** кукла и авангард

***Физика мира:*** в творчестве Введенского

### **ФОЛЬКЛОР**

***Современная городская легенда:***  
в системе постфольклора

***Дендрототем:***  
в системе славянской культуры

***Животные:***  
символы в реалиях современных югославских войн

***Считалки:***  
имя вождя



## **АВАНГАРД**

### ***Тело: в творчестве Хармса***

Дуализм, или двойственность - основная характеристика всех природных процессов, поскольку они содержат в себе две противоположные фазы или стороны. При усложненном подходе, как в текстах Хармса, двойственность представляет собой бинарную систему, основанную на взаимоуравновешенных силах противоположных полюсов. Мужское и женские начало трактуются в творчестве Хармса то как взаимодополнительные, то как конфликтные, то как иерархически соподчиненные. С одной стороны: его философский символизм оперирует глобальными космическими образами, претендующими на невременное и внепространственное бытие, с другой же - речь идет о стереотипах мускулинности и фемининности обыденного сознания, которые гораздо конкретнее, и в них ясно прослеживается связь с социальными реалиями. Анализ соотношений мужской/женский в творчестве Хармса невозможен вне понятия телесности, причем было бы большой ошибкой рассматривать телесность как принцип, как универсальную категорию, т.е. объективную телесность мира как телесность центрального тела и его космоса, и

даже как телесность хаоса и космоса или же телесность неких активных форм и пассивной материи (универсального мужского с универсальным женским), или же телесность субстанции (четырёх стихий, пяти первоэлементов, атомов, эйдосов, душ и т. д.) – вот что является центром и «интересом» метафизического сознания и всех его построений.

Телесность в данном случае мы должны локализовать, исследуя физическое тело, его материальное Я, различая его тела чувств, тела ума и более высоких форм, являющих Высшее Я.

*Тут мы стоим и говорим: вот я вытянул одну руку вперед прямо перед собой, а другую руку назад. И вот я впереди кончаюсь там где кончается моя рука, а сзади кончаюсь тоже там где кончается моя другая рука. Сверху я кончаюсь затылком, снизу пятками, сбоку плечами. Вот я и весь. А что вне меня, то уже не я.*<sup>1</sup>

Человеческое тело у Хармса представлено как некая философская криптограмма, которое имеет свое объяснение и выход в особый вид метафоры, имеющий гендерный характер.

Одна из бинарных пар, которую мы рассмотрим в нашей работе будет представлять не только на гендерное (универсальное) – мужское/женское/деление, но и и иметь телесность, как значимый компонент – пятки/затылок

*Деввица, женщина, жена, вдова, дитя и Марфа*<sup>2</sup> – так выглядит цепочка, выстроенная самим Хармсом. Деввица (барышня) в телесном выражении – пятки или же ступни, вообще босоноготь как категория:

---

<sup>1</sup> Сабля, 1929 год. Здесь и далее цитируется по Собранию сочинений Даниила Хармса, в трех томах, Издательство: Азбука, 2000 г.

<sup>2</sup> Деввица, женщина, жена, вдова, дитя и Марфа, 1933-1934

*Барышня Катя ступает по травам  
круглыми пятками.*<sup>3</sup>

Женская босоноготь символизирует связь женщины с рождающим элементом природы - землей, почвой, от которой женщина получает энергию. Именно нерожавшие женщины, а особенно - девственницам и беременным ходили босиком постоянно. Начало (*Начало и Власть поместятся в ступне твоей*<sup>4</sup>) и конец. Росток человека и корень:

*ты в землю пяткой друг посажен  
лежишь в пустыне желт и важен  
заметен в небе твой лоскут  
в тебе картошку запекут.*<sup>5</sup> (глина, зола ли – как праматериалы из которых сделан человек, и во что – превратиться человек)

И далее:

*Вот три пары наших граней: 1. рука — рука. 2. плечо — плечо. 3. затылок — пятки.*<sup>6</sup>

Здесь мы наблюдаем три способа деления тела у Хармса -латеральное, двойное- идентичное и вертикаль, двойное-цикличное. Затылок-плотки повторяют цикл жизнь- смерть или соотносятся с ним.

С пяткой связано понятие уязвимости, смерти вообще. Пятка как символ тесно связанный со смертью (предками) появляется во многих произведениях Хармса „Ваньки встаньки (II)“:

---

<sup>3</sup> Вода и Хню, 1933.

<sup>4</sup> Вечерняя песнь к имением моим существующей, 1930

<sup>5</sup> Я пел, 1930

<sup>6</sup> Сабля, 1929

*Там лежали Михаилы  
вонючими шкурами  
до полуночи хилые  
а под утро Шурами....  
открылось дверце подкидное  
запрятало пятнашку  
сказало протопопу Ною:  
позвольте пятку вашу ---...(у него две шашки длинные на  
стене висят... Господи Помилуй ...свят свят свят<sup>7</sup>)*

Но и воскрешения- „Вода и Хню“ -

*Барышня Катя ступает по травам круглыми пятками.*

*(до этого... На переносицу к ней ласточка прилетела<sup>8</sup>)*

Ласточка -символ воскресения из мертвых.. Именно поэтому ласточка, вьющая свои гнезда под карнизом дома или в отверстии в стене, присутствует в сценах Благовещения и Рождества Христова. Считалось, что ласточка зимует в глиняных норках (как в гробах), и поэтому ее пришествие рассматривалось как возрождение из подобного смерти зимнего состояния. Примерно ту же символику имеет василек: «*На левом глазу василек..<sup>9</sup>*», поскольку васильки – знак невинности, невинно загубленной жертвы, но и воскрешения.

Символично и позднее появление жениха Никандра, причем анализ его имени Ник+андр отсылает нас к андросу, ради которого и приносится жертва, т.е. возникает аналогия смерти/свадьбы как инициации, переходного состояния. Утопленницы носят венки,

---

<sup>7</sup> Ваньки встаньки (II), 1926

<sup>8</sup> Вода и Хню, 1930

<sup>9</sup> Там же



венец брачный – все это вещи одного порядка. Девица вообще у Хармса как правило появляется в категории не социального, а универсального, аллегорического порядка- как правило Невеста и Дочь:

*Дочь Патрулева отца Патрулева дочь  
Значит и дочь Патрулева отца Патрулева дочь.  
Коли так то и дочь. Патрулева отца  
Значит и дочь Патрулева отца....<sup>10</sup>*

Понятию невеста жених в символическом значении, безусловно, уступает и скорее выступает в дуалистической системе лишь как дополнительный, объясняющий элемент. Жених – соблазнитель, змей искуситель. Метафора не гендерного характера, а универсального характера:

*Ловцы гоняют псов  
охота происходит  
...  
а дочь его нехороша  
с французом убежала  
когда о том узнала мать  
то бабушка рыдала...  
уж скоро птицы говорят  
засохнет окиян  
пойду-ка я в горячий ад  
там ждет меня Лукьян  
а с милым гладко и в аду  
прощай отец и мать  
я в мир загробный перейду  
и больше меня не поймать.<sup>11</sup>*

---

<sup>10</sup> Я вам хочу рассказать одно происшествие, 1930

<sup>11</sup> Дочь Сокольского, 1926

Сама свадьба является едва ли не повсеместно распространенным символом единства самых различных пар противоположностей, или дуалистических систем, которые более не противопоставляются друг другу и не соперничают друг с другом, но взаимодействуют, дополняя друг друга, и в этой взаимодействующей противоречивости преобразуются в более высокое единение, в нечто целостное, качественно новое, чем просто сумма отдельных компонентов. Т.е., речь идет о определенной статусной смерти и возрождении в новом (синтез) виде. Опять обращает на себя имя жениха – Лукьян, вернее его сходство с *лукавым, нечистым*. Хотя и жених может быть подвергнут процессу инициации, перехода в другой статус:

*А Катя в галстукe своем  
свистела в пальчик соловьем,  
стыдливо кутаясь в меха  
кормила грудью жениха<sup>12</sup>.*

Virgo Lactans – кормящая девственница, знак инициации, перехода в новый статус, защитная функция - Молоко на груди Юноны застраховало от смерти Геркулеса. в некоторых культурах, мужчинам запрещено прикасаться к груди во время секса, т.к. они ассоциируются исключительно с воспитанием (выкармливанием) детей и поэтому "принадлежат" только ребенку женщины.

Жизнь приходит через пятку и уходит с ней же:

---

<sup>12</sup> Фокусы

Окнов:

*О ты несомненно зачах,  
читая газет скучную структуру.  
Вот и дождался с ума сошествия  
в живот из головы  
и по ногам  
и в пятку.  
Эй, где хвостик мысли?  
а он уж в землю нырк.  
Вот прыткий!*<sup>13</sup>

Хвост выступает здесь как продолжением человека, духовный отрезком, совпадающим с понятием пятка.

Вместе с тем, пяткой убивают змею, сокрушая зло. Ударить пяткой – поразить врага. Удар пяткой – сильное сакральное действие примитивной магической защиты:

*Голые люди дерутся ногами,  
стараясь пяткой ударить соседа по челюсти....  
Недаром считалось когда-то, что баня  
служит храмом нечистой силы*<sup>14</sup>.

А „Сюита“ (из "Голубой тетради"), хоть и начинается вопросом - *Надо ли выходить из равновесия?*, и показывает кажущееся состояние выхода из равновесия, доказывает, что равновесие – не нарушено, поскольку начинается и кончается одинаковым действием –

*Некий Пантелей ударил пяткой Ивана.....  
Иван лягал Пантелея пяткой.*<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Окнов и Козлов, 1931

<sup>14</sup> Баня, 1934

Причем Хармс упорно повторяет , что пятка – голая, ступня – босая.

Нагота у Хармса – амбивалента. Движение от *Nuditas criminalis* (нагота безобразная), которая хоть и выражена телесно, но явление универсального порядка:

*Баня -- это отвратительное место.*

*В бане человек ходит голым.*

*А быть в голом виде человек не умеет*<sup>16</sup> -

к *Nuditas naturalis* (нагота естественная), сообщающее о физическом теле как плоти.

Отенок вожделения, похоти явление наготы приобретает тогда, когда нагота естественная становится наготой безобразной, т.е активизируется то, что Хармс назвал – быть в голом виде человек не умеет

..

*- На чем мы остановились? Ах да! Так вот. Женщина любит смотреть на себя. Она садится перед зеркалом совершенно голая...*

*На этом слове Пушкив опять получил по морде.*

*- Голая, - повторил Пушкив.*

*Трах! - отвесили ему по морде.*

*- Голая! - крикнул Пушкив.*

*Трах! - получил по морде.*

*- Голая! Женщина голая! Голая баба! - кричал Пушкив.*

*Трах! Трах! Трах! - получил Пушкив по морде.*

*- Голая баба с ковшом в руках! - кричал Пушкив*<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Сюита, 1937

<sup>16</sup> Баня, 1934

<sup>17</sup> Лекция, 1940

Чаша, появляющаяся в этом отрывке суть открытая, восприимчивая, пассивная, женственная форма. Карл Юнг рассматривал чашу как символ стремления человека найти собственный центр и по существу как женский символ<sup>18</sup>. Она же у Хармса и символ изображения женских первичных половых признаков (*голая еврейская девушка, льющая из чаши молоко на свои половые органы*<sup>19</sup>). Хотя, вопреки появившемуся в последнее время мнению о „порнографичности“ Хармса, женское тело у него дано скорее в ощущениях, т.е как правило, помощи ольфакторных и тактильных элементов – запах и прикосновение:

*– Женщина( станок любви) устроена так, что она вся мягкая и влажная. Тут Пушкива опять стукнули по морде. Пушкив попробовал сделать вид, что он этого не заметил и продолжал:*

*- Если женщину понюхать...<sup>20</sup>*

Затылок также как и пятка – конец и начало. Ее зеркальное отражение, но скорее мужского, чем женского порядка. Само слово с архаичным корнем "тул/тыл": "туловище" — тело без учёта головы, рук и ног; "туло" — колчан в виде трубки, где хранятся стрелы (отсюда— "втулка"). Производными от той же корневой основы в русском языке являются слова: "тыл" — затылок и вообще — задняя часть чего-либо, "тло" — основание, дно (в современном языке сохранилось устойчивое словосочетание "дотла"). Пятка и затылок представляют круг жизни где смерть следует за жизнью,

---

<sup>18</sup> Юнг К.-Г. Сны и бессознательное, Тэвистокские лекции. — Киев, 1995.

<sup>19</sup> Я не стал затыкать уши. Август, 1937

<sup>20</sup> Лекция, 1940

женское за мужским, пятки за затылком. (*Кулундов: Куда затылком я воткнусь? Родимов: За ночью день, за днем сестра.*<sup>21</sup>

В заумном стихотворении «Полька затылки (срыв) можно найти множество символов, связанных с концом (смертью), но и с началом (воскресением):

*в зеркало смотрят  
и плачут все*<sup>22</sup>.....

(зеркало как вода, коридор, ведущий в трансценденцию, философски осмысляемое пространство по другую сторону зеркала. Считается, что зеркало имеет магические свойства и является входом в зазеркальный мир инверсии. В этом "пространстве" все происходит наоборот. Сравнимое с водой, зеркало становится магическим и служит для гадания

*вышел витязь  
кашей гурьевой*<sup>23</sup>

Каша здесь не случайна. Каша как поминальная еда, бескровная жертва, с умирающей и воскресаемой сущностью – зерном, прошедшим цикл умирания-воскрешения символизирует процесс трансформации и метаморфозы.

Далее: *блин колокольный в ноги бухал*<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> Разговоры за самоваром, 1930

<sup>22</sup> Полька затылки (срыв), 1926

<sup>23</sup> Там же

<sup>24</sup> Там же

Где и блин – солярный принцип, жертвенная еда, как знак жертвы соединяется с глаголом бухал, что, в свою очередь, ведет нас к колоколу – звук которого призван защитить от духов мертвых, от темных сил: И еще: *в жаркую печку затылок утек*<sup>25</sup> ..

Печь – пекло, «тот свет», в котором начинается «жизнь» после «смерти».

В произведении «Сказка», девочка рассказывает сказку, где затылок также связан с символами смерти (пекла, ада, хтонных сил) и судьбы:

*Жил-был кузнец. Вот однажды ковал он подкову и так взмахнул молотком, что молоток сорвался с рукоятки, вылетел в окно, убил четырех голубей... стукнул по голове Карла Ивановича Шустерлинга, который на минуточку снял шляпу, чтобы проветрить свой затылок... молоток полетел обратно... убил четырех воробьев и опять влетел в кузницу, и прямо сел на свою рукоятку, которую кузнец продолжал еще держать в правой руке. Все это произошло так быстро, что кузнец ничего не заметил и продолжал дальше ковать подкову.*<sup>26</sup>

В другом произведении Машкин, несмотря на то, что бьет Кошкина в голову, приносит ему смерть только ударив его в затылок:

*Товарищ Машкин ударил кулаком по голове товарища Кошкина..... Товарищ Машкин двинул товарища Кошкина ногой под живот и еще раз ударил его кулаком*

---

<sup>25</sup> Там же

<sup>26</sup> Сказка, 1935

*по затылку. Товарищ Кошкин растянулся на полу и умер. Машкин убил Кошкина.*<sup>27</sup>

Т.е. душа и затылок взаимосвязаны, душа выходит из тела через затылок.

Затылок как категория конца/ начала жизни, имеет и пространственное выражение-

*6. Затылком нельзя рассмотреть, что висит на стене.*

*17. Обратите внимание, что после шестерки идет семнадцать*<sup>28</sup>.

О шестерке как человеческом пределе у Хармса писали много<sup>29</sup>. Интересно, что в Древней Греции шестиугольник был знаком гермафродита. Наряду с преобладавшим в Древнем Китае порядком, основанным на числе "пять", имелся и такой, какой включал в себя шесть компонентов: шесть частей тела (голова, туловище, по две руки и ноги). К пяти "небесным направлениям неба" (странам света) иногда причислялась еще и вертикальная ось (верх/низ) в качестве шестого направления. Причем направление обладающее трансфинитивностью:

*Вася сверху:*

*Сколько верст ушло в затылок,  
скоро в солнце стукнусь я  
разобьюсь горяч и пылок  
и погибнет жизнь моя.*<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Машкин убил Кошкина, 1931

<sup>28</sup> Я вам хочу рассказать одно происшествие, 1930

<sup>29</sup> Геркар Аннил (Герасимова А., Каррик Н.), К вопросу о значении чисел у Хармса- Шесть как естественный предел-  
<http://xarms.lipetsk.ru/texts/geras1.html>

<sup>30</sup> Полька затылки (срыв), 1926



Примером является и история о Дернятине, чье пространственно временное искажение жизни непосредственно связано с затылком

*Одна муха ударила в лоб бегущего мимо господина, прошла сквозь его голову и вышла из затылка. Господин, по фамилии Дернятин, был весьма удивлен: ему показалось, что в его мозгах что-то просвистело, а на затылке лопнула кожица и стало щекотно. Дернятин остановился и подумал: "Что бы это значло?..."*

*На голубой дорожке. Голубая дорожка была очень узенькая, и отс- кочить в сторону от автомобиля было довольно трудно. Потому она считалась опасным путем. Осторожные люди всегда ходили по голубой дорожке с опаской, чтобы не умереть. Тут смерть поджидала пешехода на каждом шагу...*

*А автомобиль уже уехал. Уже. Дернятин понял, что он умер. Смерть в виде. автомобиля миновала его. Он встал, почистил рукавом свой костюм, поплюявил пальцы и пошел по голубой дорожке нагонять время. Времяна девять с половиной минут убежало вперед, и Дернятин шел, нагоняя минуты<sup>31</sup>.*

Подобная символика наблюдается и в истории о семье Рундадаров, вернее с игуменом Миринос II:

*Вдруг из дома вылетела муха, покружилась и ударила игумена в лоб. Ударила в лоб и прошла насквозь головы, и вышла из затылка, и улетела опять в дом.<sup>32</sup>*

---

<sup>31</sup> Случай 81, 1929-1930

<sup>32</sup> Там же

Муха, появляющаяся и в одном и во втором случае – символ универсальный, их связывали с демонами, они стали христианским символом морального и физического разложения. В Египте существовала угроза - «Я войду в твое тело как муха и увижу твое тело изнутри».

Вообще – повреждение физического тела: сломленные руки, ноги, хромота, отсеченные уши, голова - не просто знаки физической деформации, но также символизирует необходимость смерти индивидуальности перед реинтеграцией и возрождением в другом, дуальном виде<sup>33</sup>. Означает единство, уступающее разделению, умножению и дезинтеграции в творении; множество, возникающее из единого. Расчленение тесно связано с жертвой. Расчлененные, поверженные, раздробленные боги, такие как Озирис, Загреус и Дионис, олицетворяют множественность мира явлений в творении, окончательное восстановление изначального единства. Расчленение было предварительным условием для воскрешения убитого, так же как и для распускания цветка из его погибшего стебля (трупа). Например, стихотворение «Полет в небеса», имеющее упоминание о физической деформации:

*Мать:*

*На одной ноге скакала  
и плясала я кругом...<sup>34</sup>*

И Вася - улетел и слеп и хром (хромота, кстати, символ кастрации, читай – одиночества)- не

---

<sup>33</sup> Как упомянутая уже здесь свадьба. Или гермафродит как единство двух сущей.

<sup>34</sup> Полет в небеса, 1929

ограничивается этим, а обилует сличными символами, которые в фольклористике связанчв с расчленением – метла, которой подметают мусор<sup>35</sup>, молот<sup>36</sup> и ладья<sup>37</sup> –.. *молоток его ладья*<sup>38</sup>.

И не случайно:

*Убежали стрехи с плеч*

*Суним плечи хоть бы в печь...*

И дальше...

*Смутно вижу образ подметальщицы*

*ока с венником ходит меня волнуя*

*я вижу ты собираешься уходить.*

*Как жаль, что я не могу*

*пойти с тобой.*

*На метле теперь несусь над Карпатами.*

*Деревяшка лесная к земле пригнулась*

*Хромая старуха бежит за цыпленком( от б Карпатами горбатыми)<sup>39</sup>*

В истории «Операция» Василию Антоновичу вместо горба отрезают – затылок.

*Но самое неприятное -- это то, что профессор Мамаев второпях забыл снять с пациента простыню и отрезал ему вместо горба что-то другое,-- кажется затылок. А горб только потыкал хирургическим инструментом. Придя домой, Василий*

---

<sup>35</sup> с мусором связано много табу, касающихся именно расчленения, нельзя убирать крошки в праздники, посвященне мертвым и т.д.),

<sup>36</sup> символ и орудие ритуального убийства старцев

<sup>37</sup> покойников хоронили так, что в ладье спускали по течению реки

<sup>38</sup> Полет в небеса, 1929

<sup>39</sup> Там же

*Антонович до тех пор не мог успокоиться, пока в дом не ворвались испанцы и не отрубили затылок кухарке Андрюшке<sup>40</sup>.*

Причем образ Андрюшки соединяет в себе и мужские и женские черты, т.е. откровенно гермафродитен/ универсален.

В «Охотниках», когда Окнов говорит:

*Мало того, что я тебя сейчас этим камнем по затылку ударил, я тебе еще оторву ногу.<sup>41</sup> ..*

он имеет ввиду не просто смерть, а расчленение, одиночество онтологическое, нарушающее гармонию:

*Иголка сквозь полотно летела.*

*День приходил*

*Где я потерял руку?*

*Она была, но отлетела*

*я в рукаве наблюдаю скуку*

*Это верно. Мы двуруки*

*равновесие храним.<sup>42</sup>*

Или

*Человек с одной рукой не комната с одним окном<sup>43</sup>.*

Две ноги, две руки, два плеча, два бедра – все создает мужчину и женщину, на уровне бытовом,

---

<sup>40</sup> Операция, 1931

<sup>41</sup> Охотники, 1939

<sup>42</sup> Где я потерял руку?, 1930

<sup>43</sup> Я вам хочу рассказать одно происшествие, 1930

затылок-пятки- создают мужчину и женщины на уровне сакральном/универсальном.

Как мы видим, существует глубокая асимметрия в принципе описания и критериев оценки мужчин и женщин в произведениях Хармса, которая опирается на двойственность последовательно-одновременного характера. Такая двойственная в текстах Хармса представляет синтез универсальных понятий и конкретных выражений, в частности телесного характера, причем универсальность означает, что ни одно явление «не может представлять законченной реальности, а лишь одну ее половину. Каждая форма имеет дополняющее ее соответствие – объединяемое совокупной реальностью.<sup>44</sup>»

---

<sup>44</sup> А. Лосев, История античной эстетики, том IV, М.: "Искусство", 1975

## ***Птицы: в творчестве Введенского***

Тексты Введенского принадлежат редко встречающейся группе герметических текстов прочтение которых требует нетривиальных усилий<sup>45</sup>: перегруппировки частей вплоть до микро- (слоги, буквы в случае анаграмм и пр.), перекодирования, заполнения лакун, etc. Но, прежде всего, данные тексты можно считать герметичными, поскольку они и по цели и по функции полисемантически – ориентированы на загадку, предназначены для круга посвященных или для нового читателя, владеющего новым языком. Несомненно, что толкование мотивов и символов в таком тексте не только опирается на основную массу *культурных* символических текстов, репрезентирующих знание (мифы, сказки, легенды), а включает в себя и дополнительную *культовую*, более ограниченную и аутичную символическую систему, чья символика понятна только посвященному и таким образом является иллюстрацией позиции автора. Автор в этом случае не только или не столько опирается на традиционную смысловую грань текста, и даже не перетолковывает символ на новый лад, а скорее традиционное значение использует как «маску», которая призвана скрыть «истинный» смысл символа.

---

<sup>45</sup> в теории кибертекста подобные тексты носят название – ergodic texts

Подобный метод уничтожает стереотипный смысл, что в результате приводит к противоречию, создает *reductio ad absurdum*. Ту абсурдность, которая и является ядром произведений Введенского, и которая отличается от «традиционной» абсурдности тем, что переходит границы традиционной метафоры, никогда не выходящей за пределы парадигмы какого-либо устойчивого образа.<sup>46</sup> Традиционный фольклорный текст обладает способностью раскладываться на отдельные мыслеформы, каждая из которых обладает неограниченной валентностью и может быть использована в качестве материала для построения художественных произведений, практически несоотнесимых со своим первообразом (+ детализация, + остранение). Герметический же текст Введенского обладает абсурдностью высшего уровня.<sup>47</sup>

Традиционный фольклорный абсурд (зеркально противоположный<sup>48</sup>) меняется на пост-традиционный (абсолютно невозможный, чистый), где символы заменяет слово, которое не обозначает Свет, а само по себе являет «трехлистный свет» – знак, символ, символ символа (ейдос-форму)<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> В фольклористике традиционно существуют только две метафоры, обозначающие коня – «конь-ветер» и «конь-мысль». Так Афанасьев приводит в качестве иллюстрации к своим теориям фрагмент сказки, когда конь спрашивает красавицу, как она хочет, чтобы он летел: как ветер или как мысль? Другого варианта быть не может: все находится в рамках устойчивой образности.

<sup>47</sup> Об абсурде подобного типа см. Ольга Черноризкая, Трансформация тел и сюжетов: физиология перехода в поэтике абсурда, «Новое литературное обозрение» №56, 2002

<sup>48</sup> Наиболее яркая иллюстрация – «перевернутая» береза нижнего мира – «вниз ветвями, вверх корнями»

<sup>49</sup> «**кричат певуны** птички». Галушка, 1925 или же «Человек сидит на ветке и **воркует как сова**»

Для фольклора немислимо: человек – сова – нормально, но ворковать сова не может, как и певчие птицы не кричат.

Разрывания смысла нет, разрывание аналогично ритуальному акту, который не знак деструкции, а созидания.

Исследование одного отдельного мотива лишь подтверждает данные рассуждения, позволяя найти смысл одного символа, из-под другого, не отбрасывая первоначальный, не размывая его, а включая в систему, которая лишь в этом случае оказывается работающей. Так птицы, в творчестве Введенского<sup>50</sup>, наряду с традиционной семантикой являющейся «маской», посвященному открывают еще один смысловой пласт, который использует понятийный аппарат науки, основанной на символах «другой» реальности - алхимии. Недаром,

*потом появился отец  
хотел он законы рожать  
и химии тусклый птенец  
начал над ними жуужжать<sup>51</sup>*

В наше время об алхимии можно рассуждать весьма осторожно и гадательно: мы понятия не имеем о ее целях и вообще не знаем, что в средние века разумели под словом "цель". Говорить об алхимии как о "детстве" современной химии тоже несерьезно - несравненно больше для этой науки сделали фармацевты, парфюмеры, изготовители цветных стекол и поддельных драгоценных камней.

---

<sup>50</sup> Мотив, настолько характерен для Введенского, что Владимир Эрль одно из своих портретных стихотворений назвал А.Введенский(птица)Стихотворения Владимира Эрля.СПб.: Новый город, 1995.

<sup>51</sup> Птицы,1928



Химическая наука в произведениях александрийских авторов начала нашей эры предстающая как Священное Искусство (Agia Technē), алхимия была частью эзотерических традиций Египта, Греции, Малой Азии, Аравии, Индии, Тибета. Китая. Что же касается слова *chmeia*, то его часто этимологизируют от автохтонного названия Египта - Кеми (Chkmi) и истолковывают как тайное египетское учение о совершенствовании металлов и минералов. Судя по древнейшим алхимическим папирусам, дошедшим до нас в виде фрагментов, золочение и серебрение металлов, а также окрашивание драгоценных камней воспринимались в те времена как священнодействие и совершались в тайных лабораториях при храмах. Это происходило, например, в Дендера и Эдфу - прославленных мистериальных центрах эллинистического Египта, в не менее знаменитом мемфисском храме бога Птаха. Алхимическое понятие *сгущения духа*, т.е. перевод чисто духовной реальности в плотное состояние, прямо соответствует тому, что в древнегреческой традиции именовалось *иерофанией* (от *иерос* - святость, *фанос* - явление). В других традициях *иерофания* приобрела ярко выраженный субъектный характер - как *теофания*, богоявление.

В алхимии сочетался экспериментальный опыт с точным анализом проблемы, в котором реализовывался принцип неделимости материи. Этот принцип- *Solve el Coagula*- полагал «преобразование металлов», как возможность природы, в которой для различения тел достаточно рассмотреть их отличную друг от друга внешность, раскрыть «маску», через абсурдное действие получить другое тело. Алхимические символы, поэтому были не просто символами, указывающими на то, что можно было бы

назвать философским состоянием материи, но и воплощением видимой реальности, посредством которой все определяется и может быть разграничено. В алхимических текстах мы встречаем, многообразие животных символов – «животных желаний в мире много»<sup>52</sup>- красных львов, белых орлов, оленей, единорогов, крылатых драконов и змей. Но именно птицы являются основными символическими фигурами, на которые опирается процесс трансформации. Алхимики использовали традиционные для мифологии образы птиц в качестве символов для описания алхимического преобразования, поскольку птицы представляют собой переход от физического (земля) к метафизическому (небо). Птицей алхимик обозначал душу, устремляющуюся вверх, освобождающуюся от плена тела, взыскующую небесного света, душу, которая, тем не менее, должна вернуться в земное сознание по завершению медитативного опыта. Символизируя переход между физическим и духовным мирами, птицы, выражают определенный архетипический опыт, с которым сталкивается душа, проходя этапы алхимического преображения-от нематериального к материальному

*как видно появилась ночь  
и слово племя тяжелеет  
и превращается в предмет*<sup>53</sup>

Эти символы использовались двояко. Во-первых, для описания в тексте одного из аспектов алхимического становления. Во-вторых, символы птиц становятся объектами для созерцания и, посредством

---

<sup>52</sup> Полотёра<sup>м</sup> или онан<sup>ист.а.м</sup>, <1924>

<sup>53</sup> Две птички, горе, лев и ночь, 1929

внутреннего создания такого символа, осуществляется связь души с сущностным опытом определенной стадии алхимического становления. Такой же двоякий подход наблюдаем и у Введенского. Особенно в его произведениях «Птицы», «Начало поэмы», «Две птички, горе, лев и ночь».

Итак,  
*и всё ж бегущего орла*  
*не удалось нам уследить*  
*из пушек темного жерла*  
*ворон свободных колотить*<sup>54</sup>

Первая стадия называется *Черный Ворон*, где ворон, не теряя своей традициональной амбивалентной символики, означающей одновременно солнечное добро и мрак зла, является и алхимическим символом начала *Великого Делания*. Указывая тем самым на первую стадию встречи алхимика с внутренним космосом, происходящую посредством удаления от внешнего чувственного мира с помощью медитации и вхождения в то, что первоначально представляется темным внутренним миром души. Эта стадия часто описывается в алхимических текстах как погружение во тьму, опыт *Nigredo* или *L'Oeuvre noire* (Творение в чёрном), и нередко представляется смертью - через образ *caput mortuum*, мертвой головы, или, как мы видим на некоторых алхимических изображениях, алхимика, умирающего внутри колбы. Иногда ее называют *calcinatio*, поскольку заключается она в "смерти мирского", т.е. в отрешении от всех жизненных интересов и внешнего мира. В творчестве Введенского данный образ соединяется с образом бегущего орла.

---

<sup>54</sup> Птицы, 1928

Именно так, «*бегущий орел*» называют второй, после ворона-смерти, шаг алхимической трансформации, который означает парение- стремление покинуть телесное бремя. Заставить орла полететь, на языке герметики означает помочь свету выйти из могил на поверхность," – пишет Фульканелли<sup>55</sup>.

Кроме, того орел у Введенского не просто орел, а орел-феникс (кстати, именно так символ орла воспринимали масоны<sup>56</sup>, а и еще Геродот и Плиний отмечали большое сходство в форме между фениксом и орлом<sup>57</sup>), символ возрождения перехода к новому состоянию-«где орлы тяжёлые ворота»<sup>58</sup> и знак последней стадии алхимического процесса *Феникс*, которым завершает процесс развития души. Именно в данной стадии алхимик обретает Философский Камень, духовный центр своего бытия. Но у Введенского бегущего орла не в состоянии заполучить человек, вынужденный лишь вертеться в зачарованном круге первого процесса умирания, освобождения смерти (эпитет *свободная* скорее напоминает свободные радикалы в химии, их множественности и неуправляемость) без возможности перейти на ступень выше, на уровень дальше.

В стихотворении «Мне жалко что я не зверь...» рефреном проходит мысль о невозможности достигнуть последнего алхимического уровня –

---

<sup>55</sup> "Золотой трактат о философском камне".Цитируется по "Столпотворение", научно-художественное приложение к журналу СПР "Мир перевода", выпуск 4/5. М.: "Вагриус", 2000. С. 50 – 68

<sup>56</sup> Мэнли П. Холл ("Энциклопедическое изложение...", т. 1, сс. 319-321.В «Физиологе» ,стареющий орёл взлетает к солнцу и, окунувшись там в волшебный источник, обретает молодость и здоровье.

<sup>57</sup> там же, стр.321

<sup>58</sup> В ленинградское отделение Всероссийского союза поэтов 10 стихов александроведенского, <1924>

*Мне жалко что я не орёл,  
перелетающий вершины и вершины,  
которому на ум взбрёл  
человек, наблюдающий аришины.*

*Мне страшно что я неизвестность,  
мне жалко что я не огонь.<sup>59</sup>*

Алхимия работает в системе четырех модусов первоmaterии - первоэлементов греческой натурфилософии: воздуха, земли, воды и огня. Четвертый модус по Введенскому достичь нельзя. Симптоматично и то, что в конце стихотворения орел, так и остающийся недостижимым, как, впрочем и Философский камень, сравнивается с волом:

*и бегал вол  
и цвел  
и будто время брел  
но не был он орел<sup>60</sup>*

Данное сравнение интересно выбором возможностей, существующих между быком и волом. Бык – более приземленное символическое начало, хтонное животное, непосредственно связанное с аграрными культурами. Вол же в широком смысле является символом космических сил, с одной стороны, а с другой – как жертва, альтернатива жертвенном агнцу. Именно вол как прирученная (кастрированная) противоположность дикого быка, является образом терпеливого служения и миролюбивой силы и поэтому достоин присутствовать в Божьих яслях.

---

<sup>59</sup>Мне жалко что я не зверь...» <1934>

<sup>60</sup> Птицы, 1928

Вол - метафора той духовной вершины, которой может достигнуть человек, пройдя путь духовной алхимии. Но вершина все равно земная, а не небесная. Вол не бык, но и не орел-феникс.

*Белый Лебедь* или *solutio* или *L'Oeuvre au blanc* (Творение в белом) – следующая фазы алхимического процесса, где алхимик сознательно соприкасается с «тонким» миром, причем, по сравнению с опытом физических чувств, этот опыт настолько ошеломляет, что предстает в виде яркого белого света. Лебедь - птица, которую редко можно увидеть в полете, чаще - плывущей по озеру или реке, изящно скользящей по водной глади, а говоря символически - по *поверхности души*, тонкой оболочке между собственно душой и физическим миром. В творчестве Введенского встречается в виде лебязьей/куриной косточки, причем лебедь сближается с курицей.

Данное сближение идет на уровне сближения богов второго порядка (куриный божок- ненастоящая смерть, как бы смерть), и означает лишь прикосновения, а не проникновение. Уже не профанное, но и не совсем сакральное знание/действие. Кость напоминает и часть обряда погребения, который от основного цикла, как правило годового, отделяется сравнительно большим временным промежутком – «перемывание костей» - когда покойника выкапывали, перемывали кости до белизны, красили в красный цвет, украшали лентами и т.д. , череп переносили и закапывали /вкапывали в порог дома, а кости хоронили повторно.

Данное действие меняло статус покойника на статус предка-защитника<sup>61</sup>. В данном случае

---

<sup>61</sup> В научной литературе ведутся обширные дискуссии о веродостоинности подобного обряда в глубоком прошлом, но в обденной жизни существует

первоначальный процесс кальцинации, соответствующей черному цвету - угасанию желаний; который сопровождается гниением, которое отделяет кальцинированные элементы меняется на процесс растворения, соответствующий белому цвету - символу перехода вещества в другое состояние:

*куриной косточкой* брату письмо пишет:

*ЗДРАВСТВУЙ фрер мой аркаша*

*онкль*

*бинокль*

*это АКУШЕРКИН шаг?*<sup>62</sup>

Смерть и рождение (кость и акушерка) замыкаются в уроборосе, являющимся путем от Альфы к Омеге- от Быка и Вола, от Ворона к Орлу (в этом же стихотворении -Армия *ворон* прилетела на Бронислава<sup>63</sup>, (он же Ростислав).

Или же как в стихотворении «Воспитание души» «горсточка с Петром» (камнем) при помощи лебязьей<sup>64</sup> косточки превращается в «ясных ангелов»:

*но в ту же осень провожает горсточку*

*их было восемьдесят нет с петром*

*кружит волгу ласточку*

*лилейный патрон*

*сосет лебязью косточку*

*на мутной тропинке*

---

верование, что подобный обряд был, что доказывается поговоркой «перемывать кости» - сплетничать.

<sup>62</sup> ОСРИЖЕН скопом Ростислав, 1926

<sup>63</sup> Бронь разбивает Рост, витальность побеждает самую твердую материю.

<sup>64</sup> кстати отсюда и интересная метафора в Кончине моря – «накинулись...врачи как лебеди». Там где умирание, кости, переход ...

*встречает ясных ангелов  
и молча спит болото.*<sup>65</sup>

Тем же символом является гусь или гусенок, несущий в себе преображение, а значит и означающий смерть

гибко вышел белый гусь  
говорит ему Гертруда  
я тебя остерегусь  
ты меня не тронь не рань...<sup>66</sup>

Поэтому он (гусь) обладает черепом, носит эпитет – мрачный, пьет туманный нашатырь (эфир), о себе говорит- я не жив и не пловец, и видит другой мир, где этого(реального) мира нет.

Далее описание в «Птицах» алхимического «процесса производства» легко узнаваем

*она упала птицей  
как мокрый ураган  
ударилась косицей  
о каменный курган  
приходит кладбищенский внук  
как некий железный каблук  
и всё рассыпается в прах  
и всё рассыпается в трах*<sup>67</sup>

процесс измельчения и растирания в ступе (каменный курган) , при помощи пестика (железный каблук). Причем полностью исполнены условия – не соединения

---

<sup>65</sup> Воспитание души, 1926

<sup>66</sup> ответ богов

<sup>67</sup> Птицы, 1928



металла с металлом в процессе работы – дерево, металл, камень – лишь последовательно.

Следующий символ наиболее интересен именно в интерпретации Введенского. Алхимик должен установить своего рода жертвенные отношения со своей внутренней сущностью. Собственными душевными силами он должен вскармливать развивающийся внутри духовный эмбрион. Образ самого себя должен быть изменен, трансформирован, принесен в жертву развитию *духовного "Я"*. Этот опыт практически неизбежно глубоко болезнен, он проверяет внутренние ресурсы человека. Из него, в конечном счете, рождается духовное "Я", преобразованное опытом *Пеликана*. Первые алхимиками использовали символ Пеликана как емкий образ пути Христа.<sup>68</sup> Данное действие или междустадия называется *distillatio* и представляет собой "дождь" очищенной материи, т. е. элементов спасения, разделенных в предыдущих действиях. У Введенского данный символ появляется в образе трех видах –

#### А) аиста/цапли/журавля

*пред нами пучина*  
*пред нами причина*  
*где корень <....>*  
*где аист вещей*<sup>69</sup>.

Аист и цапля - птицы, очищавшие земные воды после сотворения мира, сходная роль масок Аиста и журавля в рождественской обрядности, где он иногда выступает как сам бог.

---

<sup>68</sup> Так же толковали данный символ и розенкрейцеры

<sup>69</sup> Птицы, 1928

*и все смешливо озираясь  
лепечут это мира аист  
он одинок  
и членист он ог  
он сена стог  
он бог<sup>70</sup>*

Б) филина/совы. Причем филин как и орел-Феникс одновременно и пеликан<sup>71</sup>:

*я вижу разных птичек русских  
вот это зяблик это ворон  
вот соловей с берёзы сорван  
вот потрясающий как филин  
сидит на дереве Томилин  
и думает что он сова  
и составляет он слова<sup>72</sup>*

Сова/пеликан у Введенского значителен сам по себе, но не символ мудрости, а лишь ее глупая форма-«ты сова копилка птица глупая»<sup>73</sup>, лишь один из этапов подготовки к качественно новому преобразованию – от составления о значению. В данном контексте уместно напомнить, что в еврейской традиции сова символизирует слепоту и является отрицательным подобием феникса.

В) утки

---

<sup>70</sup> Птицы,1928

<sup>71</sup> "Я уподобился пеликану в пустыне; я стал как филин на развалинах" (Псал. 101, 7). С этого стиха начинается глава "О ночном вороне" в "Физиологе", II - IV вв.

<sup>72</sup> Зеркало и музыкант, 1929

<sup>73</sup> Птицы,1928

*на морской гладкой как верёвка грудь  
необозримая моя равнина воды  
летят нестреляные УТКИ.*<sup>74</sup>

Утки именно нестреляные, пока еще, но уже готовые к жертве как и «ягненок, съедаемый без пеленок» («Птицы»)

Примечание: Утята же, появляющиеся в строфе-

*утята шли задом, казаки боком шли  
зима была им адом, и Богом костью*

скорее всего французы. Утята – название, указывающее на принадлежность к масонству. Подобное сравнение встречаем Оруэлла в «Скотном дворе»<sup>75</sup>.) Темное место. В любом случае указание на масонов.

Следующая стадия -соединение символизировало объединение противоположностей coincidentia oppositorum или opus transformationis - rubedo или *L'Oeuvre au rouge* ("Творение в красном"), отождествляемое Юнгом с тесным союзом в человеке мужского принципа сознания с женским принципом бессознательного. Такая внутренняя трансмутация, целью которой является получение "золотого эликсира"

---

<sup>74</sup> Полотёра<sup>м</sup> или онан<sup>ст,а,м</sup>, <1924>

<sup>75</sup> «Наполеона теперь называли не просто Наполеоном, а лишь сугубо официально — нашим вождем товарищем Наполеоном, и свиньи старались перещеголять одна другую, изобретая для него все новые титулы: Отец Животных Всего Мира, Гроза Рода Человеческого, Мудрый Пастырь, Лучший Друг Утят и тому подобные». Это прозвище сейчас активно использует современный философ и писатель Д.Галковский.

и очищенной киновари, основывалась на принципе Ян-Инь и сообразовывалась с учением о числах:

*а в мыслях будто кости в мясе чувства  
и многие понятия у вас  
а я пирующие птицы  
летающие так и сяк  
не понимаю слова много  
не понимаю вещи нуль<sup>76</sup>.*

Оппозиции между *много* и *ноль* – нет. Ноль в алхимии не пустота, а - Космическое Яйцо, первичный андрогин, полноту. И тем самым идентично понятию *много*.

Интересно появление числа 15-

*мы с числом пятнадцать споря  
будем бегать и сгорать<sup>77</sup>*

или числ, которые в сумме дают 15-

*число 87 спина  
унесла меня семья  
говорит на спи  
стало всё зачаточным  
и воздух сгнил<sup>78</sup>*

Число 14 среднем веке считалось числом «помощников». Человек XIV века, до смертельного страха измученный бесконечными войнами,

---

<sup>76</sup> Две птички, горе, лев и ночь, 1929,

<sup>77</sup> Значенье моря, 1930

<sup>78</sup> ОСРИЖЕН скопом Ростислав, 1926

эпидемиями и неурожаями, вдруг взял и "выдумал" себе Четырнадцать святых, которых назвал своими "помощниками в беде". Начавшись в Бамбергской и Регенсбургской епархиях, культ этих святых очень быстро распространился по всем германским землям, а также в Италии и в Венгрии. При этом люди, избравшие и почитавшие этих святых, конечно, не отдавали себе отчета в том, что вернулись к очередной древней структуре, к архетипам, известным еще древним вавилонянам. В древнем Вавилоне число 14 тоже связывалось с "помощниками". Это были четырнадцать суток-помощников, "помогавших" богу Нергалу взойти на свой трон. Все, что после 14 – опасно, вызов и искушение, знак нестабильности, хаоса. 15 карта в Таро обозначает дьявола. Поэтому у Введенского после появления числа 87 появляется мертвый тапир, под чью музыку мы пляшем. У Введенского дьявол олицетворяется как и в виде дятла, который в средневековье символизировал ересь:

*И я полетел как дятел,  
воображая что я лечу.  
Прохожий подумал: он спятил,  
он богоподобен сычу.<sup>79</sup>*

Дьявол не бог, лишь стремление быть богоподобным<sup>80</sup> Именно дятел означает ограничение времени, которое не должно бы иметь ограничений, и поэтому несет смерть как физическое последствие ограничения:

*здесь времени стало два года*

---

<sup>79</sup> Приглашение меня подумать

<sup>80</sup> Причем и сыч/сова – ме мудрость , а форма мудрости.

*и дятел на дерево сел*<sup>81</sup>

В геральдике упомянутая алхимическая стадия соединения изображается в виде бескрылого существа(вола), схваченного крылатым существом (орлом). На данной стадии появляется философское затверждение, то есть неразрывное соединение принципов сгущенности и летучести: мужское начало (в отличие от женского) "сохраняет" принцип изменяемости .

У Введенского появляется интересный образ девицы-синицы:

*летевшую синицу  
глухую как кровать  
на небе как ресницу  
пришлось нам оборвать*<sup>82</sup>

Интересно, что в данном случае потеря, связанная с органом зрения влияет на слух. Отсутствие слуха и зрения не является символом незнания, а скорее презрения к внешнему миру, поскольку обладает собственным слухозрением.<sup>83</sup>

Синица- девица, в данном частом повторении существует тесная привязка на гендер, на половой признак:

---

<sup>81</sup> Птицы,1928

<sup>82</sup> Птицы,1928

<sup>83</sup> В стихотворении «На смерть теософки» также соединены чувство слуха и зрения -и я лежал немой как соня и я глядел в окно смешное. Соня, с закрытыми глазами, но немой, но глядит в окно, причем смешное, следовательно другое.Следовательно и зрение – другое. О таком же подходе у Хармса писал И.Лоцилов, Принцип "словесной машины" в поэтике Даниила Хармса.Эстетический дискурс: Семио-эстетические исследования в области литературы: Межвузовский сборник научных трудов. - Новосибирск: Изд. НГПИ

*Нас кругом трепещут птицы,  
и ходят синие девицы.*<sup>84</sup>

Также как воробей-воробушек (частый мотив у Введенского) несомненно мужского пола и являет собой стал символ самого скромного, самого низжайшего по положению человека, который, тем не менее, находится под покровительством Бога Отца, ибо даже воробей пришел в наш мир только по воле Божьей и питается тем, что Бог дает ему:

*скоро сядет на холму воробышек  
голубой как утка пиротехник*<sup>85</sup>

Он как и синица – синий, цвет, который наиболее часто рассматривается как символ всего духовного. Но, это и знак особенности, духовного аристократизма.

Так, существующая в средние века клятва «кровью Бога», где эвфемизмом «Бога» было слово «голубой», породила выражение «un sang-bleu» («голубая кровь»). Голубой здесь и небесный и невинный, и ... особый. Более приближенный золоту. А именно на сближении синего и золотого в целом и основана алхимическая картина мира. Солнце в полноте своей силы и блеска, конечно же, соответствовало золоту. Зимой, когда слабое и больное Солнце еле поднимается над горизонтом, его свет становится серовато-голубоватым, "свинцовым". Вот откуда взялась знаменитая алхимическая аксиома: свинец по своей глубинной сути и есть золото.

---

<sup>85</sup> Начало поэмы, 1928

Трансформация низшего в высшее, свинца в золото, которую Солнце ежегодно демонстрировало людям, не могла не побудить алхимиков попытаться повторить то же в своих лабораториях. Именно синица-девица и воробей, мужское и женское начало являются алхимическими Королем и Королевой, Серой и Ртутью<sup>86</sup>.

Четыре модуса первоматерии в алхимии соединялись в сочетании с тремя философским элементами: соли, серы и ртути:

*о птичка медная*

*сказало горе*

*игрушка бледная*

*при разговоре*

*теряет смысл и бытиё*

*и всё становится несносное питьё*

*о молодая соль*

*значения и слова*

*но птичка говорит позволь*

*и вдруг летает безголова*

*тогда вторая половинка*

*сквозная будто шелковинка*

*порхает в облаке пустом*<sup>87</sup>

Ртуть {Меркурий) иногда Медь - пассивное женское (инь) - представляет первую очистку и являет собой чувство, воображение. Сера выступает как активное мужское начало (аналогия ян в китайской алхимии) - более тонкая очистка: разум, интуиция. Великое Делание, или преобразование - это киноварь -

---

<sup>86</sup> Никола Фламель. Алхимия.,СПб.: Азбука; Петербургское Востоковедение, 2001.

<sup>87</sup> Две птички, горе, лев и ночь 1929



алхимический андрогин, гармоническое сочетание мужского и женского (инь и ян): «Тот, кому не удастся «стать двумя в одном теле», станет двумя в одном духе<sup>88</sup>» - алхимический брак. -

*две птички как одна сова  
летели над широким морем<sup>89</sup>*

Киноварь как форма соединения серы и ртути (синоним эликсира бессмертия) является знаком постижения закона вечных превращений, знаком единства и гармонии космических сил. Она же обозначает цвет ритуальных служб для подземных божеств. Не кровь- вещество, а кровь – функцию. Поэтому этот алхимический период еще называют *L'Oeuvre au rouge* ("Творение в красном") Это и есть "химическая свадьба" Короля и Королевы, называемая также инцестом, - великое таинство, рождающее коронованного бессмертием андрогина, соединяющего в себе Солнце и Луну". Вообще все это стихотворение-детальное описание алхимического процесса , здесь же встречаем:

*и на небе был Меркурий<sup>90</sup>  
и вертелся как волчок  
и медведь в пушистой шкуре  
грел под кустиком бочок.*

В алхимии медведь соответствует nigredo первоматерии ворону и таким образом относится ко

---

<sup>88</sup> де Оливье Цитируется по: Рабинович В. Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. — М.: Наука, 1979

<sup>89</sup> Две птички, горе, лев и ночь, 1929

<sup>90</sup> (ртуть!)

всем начальным этапам и к инстинктам, поэтому и отдыхает – данный этап прошел.

К.Юнг как междустидию выделял сублимацию, которая символизировала страдание, являющееся результатом мифического отъединения от мира и посвящения духовным устремлениям. У Введенского, как мы уже сказали, все заканчивается этой стадией. Процесс философского затвердения, материализации духовного невозможен – или – или.

*Киты хранят во рту кусок шерсти (соединение по принципу- рыбы- звери)  
коровы хранят во рту кусок зелени  
рыбы хранят во рту кусок соли,  
птицы хранят во рту кусок хлеба.<sup>91</sup>*

Вол не орел, осетр не камень, брак не состоялся, но возможна сублимация (птицы хранят во рту кусок хлеба<sup>92</sup>), единственное средство, позволяющее соединить Пространство+Время, превратив его из двухмерного движения теней из волшебного фонаря в «трехлистный свет<sup>93</sup>» - «вол время брел». Тем самым стирая грань между землей и небом. Вол и Феникс становятся идентичными в процессе сублимации (звери коршуны святых<sup>94</sup>), поэтому заключительный процесс не просто невозможен, поскольку что и Бог - птица,

---

<sup>91</sup> Полотёра<sup>м</sup> или онан<sup>ист</sup>а<sup>м</sup>, <1924>

<sup>92</sup> Жизнь, пища для тела и души, видимая и посюсторонняя жизнь. Кроме того, это символ единства, так как в одной субстанции содержится множество зерен и, когда люди его делят между собой, он символизирует общую жизнь, общую долю

<sup>93</sup> однажды человек приходит в сей трёхлистный свет

словно птичка в поле бродит Седьмое стихотворение,

<sup>94</sup> Снег лежит, Январь 1930>

ухваченная в клетку и соседствующая с тоскливыми орлами

*там томился в клетке Бог  
без очей без рук без ног  
так девица вся в слезах  
видит это в небесах  
видит разные орлы  
появляются из мглы  
и тоскливые летят  
и беззвучные блестят<sup>95</sup>.*

А и сама птица, становиться не птицей – мотив на котором основана вся философия *Святого и его подчинённых*, где повторяется упорно -

*Боже дайте мне напиться, это зяблик он не птица<sup>96</sup>*

Обычные птицы, не алхимические – часть земного света и им также недоступен свет орла – феникса, поэтому, в творчестве Введенского птицы и звери равны, птицы не летают – ходят : «птицы ходят по траве будто сны на голове<sup>97</sup>»и где вопрос: «Но кто ты ласточка небес, ты зверь или ты лес» полностью на месте, поскольку в мире Введенского летают лишь алхимические птицы – птицы – символы, видимые другим чувством –слухозрением, другие – земные или человеческие- нет:

*И ты орёл аэроплан  
сверкнёшь стрелой в океан*

---

<sup>95</sup> Снег лежит, Январь 1930>

<sup>96</sup> Святой и его подчинённые, Март 1930

<sup>97</sup> Кончина моря

*или коптящей свечкой  
рухнешь в речку.*<sup>98</sup>

На фронтисписе рукописи XII века Павла Орозиуса альфа и омега изображены в виде птицы и рыбы, т. е. верхней и нижней бездны. Альфа – земная птица и alerph – вол не летают. В мире Введенского человек может освободит Бога из клетке-

*а кругом ходили люди  
и носили рыб на блюде*<sup>99</sup>

тогда, когда рыба, превращенная в камень и «Проваренный осетром за что не зовут Петром»- снова превратиться в рыбу, придет к идее спасения, к идее духовного совершенствования.

Камень (Петр), частый мотив у Введенского и появляется неслучайно. В данном случае чувствуется влияние масонской традиции, где камень символизирует душу человека. По масонской фразеологии "обтесывать свой камень" означает самосовершенствоваться, стать целостным, в гармонии с собой и Богом – альфой и омегой в том смысле как его употреблял Христос «Я семь Альфа и Омега»<sup>100</sup>.

Исследование творчества Введенского в данном ключе можно продолжить, не только птичьи символы, но и символы животного мира в творчестве Введенского можно рассматривать наложением на систему символов алхимии и древнейших масонских символов, а особое

---

<sup>98</sup> (Олейников 1982: 82).

<sup>99</sup> Снег лежит, Январь 1930>

<sup>100</sup> Откровение Иоанна Богослова

искушение представляет анализ драм Введенского как алхимических мистерий, поскольку даже на первый взгляд много точек соприкосновения между театром Введенского и понятием алхимического театра в том виде как его интерпретировал Юнг<sup>101</sup>.

---

<sup>101</sup>. Юнг, К. Г. Психология и алхимия, Москва, 1997.

## ***Предмет: авангард и кукла***

Авангард - явление социокультурное, поэтому предельно противоречивое, даже в чем-то принципиально антиномическое явление. Тем не менее поэтика русского литературного авангарда обладает определённой целостностью и типологической общностью на что указывают многие современные исследователи русского авангарда. Однако объединяющего авангардную традицию научно-исследовательского контекста до сих пор не существует, и прежде всего потому, что авангард часто рассматривают как эволютивное звено в развивающейся культурной системе, а это, в свою очередь, приводит к тому, что сам человек - носитель определенного типа поведения и деятельности - трактуется как "марионетка культуры"<sup>102</sup>. Его роль как творца культуры учитывается слабо. Если же рассматривать авангард как реакцию художественно-эстетического сознания на определенные процессы, то в этом случае авангард будет представлен как результат изменяющихся, сознательно конструируемых и переконструируемых в ходе интерпретацией ситуации (на основе символов, системы значений и смыслов), а также интроспекции и анализа контекстуальных значений - знаковых конструкций.

---

<sup>102</sup> Щербина В. В. Социальные теории организации: Словарь. — М.: ИНФРА, 2000

Именно поэтому Павел Флоренский прозорливо определял авангард как "магическую технику", "магические машины".<sup>103</sup>

Авангард, прежде всего, реакция художественно-эстетического сознания (иногда довольно жесткая: вспомним что Моравиа определял авангард как "терроризм в культуре") на глобальный перелом в культурно-цивилизационных процессах. И как культура, возникшая в результате этого процесса, он должен быть рассмотрен в виде:

- 1) системы символических посредников, направляющих и ограничивающих ее активность.
- 2) совокупности базовых представлений, которые служат средством внутренней регуляции на символическом уровне<sup>104</sup>

Такая культура опирается на нечто, что часто определяется как "шаблон", "структура", "принцип", "модель". По отношению к авангарду уместнее будет пока еще не привычное в филологии слово "паттерн". В данном случае паттерн коллективных базовых представлений. Из-за применения этого слова в различных западных дисциплинах и технологиях в русскоязычную среду оно проникло как специфический термин сразу в нескольких сферах деятельности. Для филологии слово имело бы значение "узор". Те есть, тканевая основа текста должна изучаться как на уровне символических посредников направляющих развитие (прокламируемых), так и на уровне ограничивающих развитие (неосознанных базовых представления).

В качестве примера мы выбрали символического посредника *куклу*, которая нас привлекла тем, что она

---

<sup>103</sup> П.А.Флоренский. *Сочинения*. ФН. т.131, стр. 156

<sup>104</sup> Щербина В. В. Социальные теории организации: Словарь. — М.: ИНФРА, 2000

всегда воспринимается как существо *иное* для любого уровня сознания: и для сознания "архаического", воспринимающего куклу как одухотворенный объект, и сознания "просвещенного", "оживляющего" куклу лишь в аспекте эстетическом.

Кукла как подобие человека- мотив частый как ранее, так и в начале XX века. Образ куклы-марionетки особенно любим был символистами и импрессионистами. Считается, что первая художественная кукла была создана во Франции в 1881 году знаменитым художником Эдгаром Дега. Это была восковая статуэтка "Petite Danseuse", одетая в тканевое платье и представленная широкой публике на выставке импрессионистов в Париже. Истоки пристального внимания к марионетке в русской традиции идут, конечно же от итальянской традиции - дель Арте и немецкого романтизма. Русский треугольник Арлекино, Коломбина, Пьеро всегда по-гоффмановски мистичен<sup>105</sup>.

В начале XX века слово "кукла" стало самым распространенным в словаре эстетов. Кукольность органично вошла в эстетические концепции многих крупных писателей и драматургов. Специфика театра марионеток характерна так же для киноязыков целого ряда мастеров, особенно потому, что немое монохромное кино требовало повышенной экспрессии и выработало собственные визуальные элементы киноязыка. Динамизм действий, контрасты света/тени, деформация предметов, использование утрированной жестикуляции, гротескная мимика актеров, создание предельно напряженного ирреального пространства и

---

<sup>105</sup> И.Уварова недаром в статье о Мейерхольде говорит о его одержимости ИДЕЕЙ куклы. Он даже имя себе присвоил Доктор Дапертутто.См. И.Уварова *Кукла Мейерхольда*, TSQ 9.



т.п.- все это достаточно удачно сочеталось с эстетикой марионетки. Актеры немодного кино- «движущиеся» куклы разыгрывали свою драму или же представляли фантастически-мистических или зловещих "кукол"-оживающие творения рук человеческих (именно поэтому Голем, Гомункулус, вампир Носферату занимают значительное место в этике кино)<sup>106</sup>.

Оживающая статуя и марионетка - вот что привлекало модернистов, но именно авангард изменил стереотипность мотива и сделал онтологию куклы более глубокой, вернув ей древнюю очень сложную функциональность. Любимый образ куклы на вервочках- барбочная марионетка- меняется на перчаточную балаганную куклу. Традиции марионеточные подменяются скоморошьим балаганным весельем. Бледного Пьерро меняет разухабистый Пертушка.

*"Я дарю вам стихи, веселые, как би-ба-бо, и острые и нужные, как зубочистки!"*<sup>107</sup> - провозгласил Маяковский.

И Би-ба-бо - кукла, надеваемая на руку (перчаточная и пальчиковая) пришла на смену веревочной кукле<sup>108</sup>.

---

<sup>106</sup> Режиссеры Р.Райнерт, П.Вегенер, Ф.В.Мурнау, Р.Вине и др.

<sup>107</sup> Владимир Маяковский цитируется по: *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*, ГИХЛ, М., 1955.

<sup>108</sup> Само название перчаточной и пальчиковой куклы - би-ба-бо (примитивнейшие слоги, которые произносит ребенок, когда учится говорить) свидетельствуют о ее архаичной природе. Интересен в этом плане и тот факт на который указал А. Лурия, что невозможность произнесения группы согласных -би-ба-бо- говорит о серьезных нарушениях кинестезической основы речевого акта, что ведет к дебилизму, выражаемому в отсутствии фонематического слуха.

Эстетика перчаточной куклы несколько иная нежели веревочной марионетки, которая, в каком-то смысле, отрицает эстетику уличного Петрушки. Недаром английский Панч прошел противоположный путь от марионетки (середина XVII века) к кукле перчаточной, и превратился в народного любимца именно в этом виде. Перчаточный балаганный Петрушка требует и специфичного звучания, отличающего его от других кукол. В кукольных театрах всего мира для Петрушки (Панча, Ганса Вурста, и других его близнецов) используется особый инструмент- пищик. Звук его голоса- более резкий, иной.

Кроме того, перчаточная кукла способностью к импровизации: имеет право выбора не только вариантов текста, ни и право "придумывать" слова, задорно творя конструкции, похожие на заумь. Недаром авангард, создавший свою концепцию слова, тянулся к традиции перчаточного театра: "Итак, слово - звуковая кукла, словарь - собрание игрушек. Но язык естественно развивался из немногих основных единиц азбуки; согласные и гласные звуки были струнами этой игры в звуковые куклы. А если брать сочетания этих звуков в вольном порядке, например: бобэоби или дыр бул шел, или манч! манч! чи брео зо! - то такие слова не принадлежат ни к какому языку, но в то же время что-то говорят, что-то неуловимое, но все-таки существующее"<sup>109</sup>.

Поэтическая система Хлебникова слишком многосложна для того, чтобы войти в рамки этой статьи, но позвольте процитировать еще немного. В исследовании "О простых именах языка" (1916), Хлебников пишет: " К начинает слова около смерти:

---

<sup>109</sup> Цитируется по Артур Лурье. Наш марш. В кн.: *Русский футуризм: теория, практика, воспоминания.* // М., Наследие, 1999г.

колоть, (по) койник, койка, конец, кукла (безжизненный как кукла)..."<sup>110</sup> и тем самым определяет основное направления развития образа, из которого авангардисты сплетут свой узор. Дело в том, что они, радикально изменив эстетику куклы (традицию долгую несколько веков), также радикально изменяют подход к тому, что можно назвать ее эстетической прагматикой, т.е. функцией, которую она играет в эстетическом плане.

В. Даль давая определение куклы замечал: "Кукла - сделанная из тряпья, битой бумаги, дерева и пр. имитация человека, а иногда и животного. Кукла - слово переводное, сбивчивое и лишнее".<sup>111</sup>

Самым интересным в этом определении представляется слово "имитация". Кукла - это всегда имитация - стоит вспомнить хотя бы, что пачка фальшивых денег в уголовном мире также называется "куклой". Но всегда ли имитация человека становится произведением искусства? Искусно сделанный манекен не превратиться в скульптуру только потому, что манекен - это кукла- имитация человека, сделанная с чисто прагматической целью.

Прагматика кукол весьма различна от группы к группе внутри авангарда, но общая структура функциональности тем не менее остается достаточно отличной от присущей всем предыдущим литнаправлениям, где кукла повторяет близнецовый миф, являясь подобием человека (внешним, и внутренним).

Кукла у авангардистов обладает той особой прагматикой, которая характера для архаичных форм искусства.

---

<sup>110</sup> Там же.

<sup>111</sup> Даль В.И. *Словарь Живаго Великорусского Языка*. Т. 1. СПб.: М., 1881.

О влиянии на русский авангард архаических, "варварских" форм искусства, примитива, самодеятельности, детского творчества также писали многие. Екатерина Бобринская<sup>112</sup> считает архаичные формы искусства своеобразным "раем архетипов" для авангардистов.

Манифестация резко отрицательного отношения ко всему, бывшему до них, искусству у футуристов, дадаистов и конструктивистов касалась, прежде всего, общих консервативно-формалистических и натуралистическо-реалистических тенденций, но исключало примитивны виды искусств. В этой связи уместно вспомнить высказывание В.С. Библера по поводу специфики культуры XX в.: "Будь ли это "конкретная музыка" или "абстрактная живопись"<sup>113</sup>, или необработанный камень в скульптуре, или звуковая и смысловая заумь в стихе - везде и всегда докультурный хаос оказывается особенно значимым." Помещенный в структуру произведения, этот хаос не растворяется, но "сохраняется в своей до- и внекультурности."

Архаичная прагматика кукол, возникшая в период когда у человека появились зачатки осознания себя на уровне тела (первой такой куклой историки театра считают так называемую "куклу из Брно" - маленькую человеческую фигурку из мамонтовой кости с подвижными сочленениями, найденную в захоронении в Чехословакии) оказалась необыкновенно близка авангардистам, которые тоже начали "осознавать" тело на новом психологическом витке. Архаичные куклы изображали те части тела, которые человек лучше всего

---

<sup>112</sup> Екатерина Бобринская, Русский авангард. Границы искусства, М., 2006

<sup>113</sup> Библер В.С. От наукоучения - к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век. - М., 1991.

видел - руки и ноги. Именно такие куклы играли для человека того времени наиболее существенную роль. Человек получал возможность посредством "куклы-руки" и "куклы-ноги" исследовать и изучать собственные конечности, являющиеся инструментами для взаимодействия с внешним миром.

Так, в телесно-ориентированной психотерапии: вся рука - взаимодействие с миром, кисть - взаимодействие с другими, ноги - опора и способность приближаться к объекту<sup>114</sup>. Искусство авангарда начинает исследовать «художественные» границы тела, причем «телесность» проходит период своей «невзаправдашности», «кукольности».

У оберигутов- Введенского, а особенно Хармса образ получает законченность. Кукла - это имитация человека, обладающая мобильностью манекена: есть части, котрые можно монтировать, убирать или пришивать. Причем важно наличие как раз элементов тела (руки, ноги) или головы( нос, уши), но сама кукла, чаще всего, по древний традиции - без лица. Ведь традиционная тряпичная кукла безлика. Лицо, как правило, не обозначалось, оставалось белым. Кукла без лица считалась предметом неодушевленным, недоступным для вселения в него злых, недобрых сил, а значит, и безвредным для ребенка (впрочем у Хлебникова встречается и только лицо - без тела.

*Так на холсте каких-то соответствий  
Вне протяжения жило Лицо<sup>115</sup>.*

---

<sup>114</sup> У сибирских шаманов до сих пор существуют куклы, называемые "Дух ног" и "Дух рук".

<sup>115</sup> Велимир Хлебников. *Библиотека поэзии*. Санкт-Петербург, Диамант.,1998 Обращает на себя внимание и то, что Хлебников начнает свое стихотворение примитивной группой гласных в сочетании с б, что по аналогии нас ведет к перчаточной би-ба-бо.

Такое Лицо Хлебникова не человеческое лицо, а его имитация. Не просто барочная марионеточная маска, а более древняя (и более прагматическая) кукольная Личина. Не Лицо, не Лик, определяющие специфику Личности, а набор "мобильных" элементов (уши, нос, рот, глаза), которые можно оторвать, пришить, лишиться без особых потерь, поскольку они не индивидуальны, а входят реестр человека-куклы:

Профессор Тартарелин сидел на полу, а жена профессора стояла перед ним на коленях и пришивала профессору ухо розовой шелковой ниточкой. Куда шьешь? Разве не видишь, что одно ухо выше другого получилось? - сказал сердито профессор. Жена отпоролла ухо и стала пришивать его заново<sup>116</sup>.

Причем авангардисты успешно "модифицируют" людей-кукол, которым достаточно лишь одного элемента из перечня:

*если б рот один, без глаз, без затылка –  
сразу могла б поместиться в рот  
целая фаршированная тыква<sup>117</sup>.*

Рыжий, который у Маяковского

*Вошел к парикмахеру, сказал - спокойный:  
"Будьте добры, причешите мне уши"<sup>118</sup>.*

---

<sup>116</sup> Хармс Даниил цитируется по: *Собрание произведений* /под редакцией Михаила Мейлаха и Владимира Эрля. - Bremen, K-Pressе, 1978-1980, 1988-. - Тт.1-4.

<sup>117</sup> См. Маяковский.

<sup>118</sup> См. Маяковский.

И голова, выдергивающаяся из толпы как старая редиска ничем не отличается от хармсовского рыжего:

*.... у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно. Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было. У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего не было! Так что не понятно, о ком идет речь. Уж лучше мы о нем не будем больше говорить*<sup>119</sup>.

Отсутствие перечня предметов в наборе под наименованием "Человек" делает существование человека невозможным. Принцип крайнего материализма становится крайне пугающим.

Лицо без тела и тело без лица, означают что и жизнь наша - игрушечная. Не жизнь а ее имитация, после которой герои не умрут, а их уберут в коробку для игрушек, а потом, пришив оторванные уши и руки-ноги, пустят в игру. Герои, созданные по образу куклы, умирают понарошку, но понарошку и живут, играя роли, мамы, папы, няньки, девочки 65 лет и т.д. Вот поэтому нет обряда похорон<sup>120</sup>, потому что смерть понарошку, а и жизнь - игрушечная:

*Андрей Семенович протянул руку Петру Павловичу, а Петр Павлович схватил руку Андрея Семеновича и так ее дернули, что Андрей Семенович остался без руки и с испугу кинулся бежать. Петр Павлович бежали за*

---

<sup>119</sup> См. Хармс

<sup>120</sup> Столетие Даниила Хармса. Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Даниила Хармса / научн. ред. А.Кобринский. - СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2005.

*Андреем Семеновичем и кричали: "Я тебе, мерзавцу руку оторвал, а вот обожди, догоню, так и голову оторву!"<sup>121</sup>*

Если же еще вспомнить, что две смежные стадии развития насекомого называют куколка и личинка, то станет более понятен "мир насекомых" Н.Олейникова или Д.Хармса.

Мир страдающих насекомых и мир людей, которые обладают бесчувственностью и неуничтожаемостью кукол - все это и делает эстетику обэриутов такой специфичной.

Неспроста фотохудожник Борис Смирнов, иллюстратор легендарных "Чижа" и "Ежа" (с Хармсом Смирнов учился в одной школе) создал серию "Кукла" которая была по-настоящему революционной: старая тряпичная кукла снята крупным планом в разных ракурсах. У нее вспорот живот, по которому ползет большой черный жук. Зрелище жуткое именно потому, что эстетика неодушевленного здесь максимально приближена к человеку и максимально от него далека-такое соединение пугает и обескураживает, а снимок куклы с тем же жуком на лбу, застывшей в пионерском салюте, выглядит по меньшей мере пародией на советскую символику. Воплощение сюрреалистической идеи деформации получило особое звучание в творчестве авангардистов, потому что деформация имитации выглядит страшнее, чем смерть оригинала. Она нас заставляет помнить, что откидывая Петрушке головы мы, прежде всего, намереемся свернуть пальцы перчаточнику.

Эстетика перчаточной куклы с ее архаикой и особой прагматикой не противоречит эстетике

---

<sup>121</sup> См.Хармс



технической игрушки, которая привлекала футуристов, конструктивистов, супрематистов, лучиистов и т.д. всех тех, которые в находили особую красоту в технике. "Техническая игрушка" просто повторяла эстетику следующей по хронологии ступеньки развития куклы - "куклу-сверток" или, как ее еще называют - "монтеспанский медведь". Самой большой и, по-видимому, главной частью куклы было туловище, к которому были присоединены словно бы усеченные ручки и ножки. "Недоразвитые" конечности были лишены подвижности, зато поворачивались голова и туловище.

Идея такой куклы - автомата характерна для футуризма, причем ее "идольность" не имеет отношения ни к бронзовому всаднику, ни к каменному гостю, поскольку прагматика куклы не скульптурная, а технологическая

*Две ноги - две колонны могучего торса;  
головой непреклонной в стратосферу уперся.  
И пошел он, шагая по белому свету,  
проводить на земле революцию эту.*<sup>122</sup>

Ритуальные скульптуры- тоже всего куклы, поскольку они -имитация человека и нужны не просто для того, чтобы на них смотрели или им поклонялись, а для проведения ритуала, где условие подобности является облигативным. Скульптура всегда изображает кого-то конкретного, является его олицетворением и даже лепится (высекается, отливается) почти всегда с натуры. Кукла же всего-

---

<sup>122</sup> Николай Асеев. *Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта.* Большая серия. Ленинград: Советский писатель, 1967.

навсего некий симулякр - имитация, не имеющее отношение ни к кому реально живущему.

В Индии до сих пор существуют огромные подвижные ритуальные скульптуры, а такими же были древнегреческие "невроспасты" - огромные ритуальные фигуры, управляемые канатами.

Наиболее характерной особенностью технической игрушки является ее способность к движению и даже к самодвижению. А самодвижущиеся механизмы -автоматы люди пытались создавать еще в античные времена. У Герона в книге "Пневматика" описаны несколько десятков таких автоматических механизмов . А в другом произведении его, которое называется "Театр автоматов", описано даже устройство целого театра, представление в котором разыгрывали фигурки-куклы, приводимые в движение с помощью системы зубчатых колес, блоков и рычагов.

Авангардистов механическая кукла привлекает, поскольку она более совершенна, чем человек. В 1909 Маринетти пишет пьесу "Электрические куклы" о бунте - искусственных механизмов против своего творца-инженера. И к автоматическим куклам он более снисходителен, чем людям. "Восстание масс" вызывало его презрение (в другой пьесе "Кутеж антиутопии" он показывает как масса, восстав против короля и победив, в силах лишь объесться до свинского состояния), "восстание машин" - нравилось, поскольку механические куклы служили идее, а не были рабами своей физиологии.

Подобные идеи воодушевляли и русских футуристов:

*Наши ноги –  
поездов молниеносные проходы.*

*Наши руки –  
пыль сдувающие веера полян.  
Наши плавники - пароходы.  
Наши крылья - аэроплан.....  
Мы тебя доконаем, мир-романтик!  
Вместо вер - в душе электричество!*<sup>123</sup>

Но русский футуризм механическую куклу отождествляет с человеком. Новым человеком, человеком нового времени, не лишенным даже способности любить (в ряде случаев, автор указывает на условность механичности такой куклы)

Так, в повести Юрия Олеши "Три толстяка" герой повести Тутти обладает "железным сердцем"<sup>124</sup>, что впрочем не мешает ему любить, страдать и быть человечнее людей из свиты трех толстяков. Условна и кукла из рассказа А. Грина "Серый автомобиль": "Ее сердце могло перейти от простых маленьких рычагов к полному, лесистому пульсу, оно могло полюбить меня...", а человек (главный герой) более похож на испорченный механизм :

*"Я полумертв сам, движусь и живу, как машина;  
механизм уже растет, скрежещет внутри меня..."*<sup>125</sup>

Таким образом уже появляется тенденция, которая превратится в особенность эстетики советского периода, когда неживые предметы получают совершенно новую трактовку своего образа. Героями становятся Рубанок, Паровоз, Аэроплан, причем антропоморфность им не нужна, поскольку они

---

<sup>123</sup> См. Маяковский

<sup>124</sup> Ю. Олеша. *Три толстяка*. М. - Л. Детгиздат. 1940.

<sup>125</sup> *Русская готическая проза в 2 томах*, т. 2, М. 2006.

обладают набором элементов(колеса, крылья, руль), которые также условны, как и набор элементов, составляющих человека (ноги, уши, руки)<sup>126</sup> их также можно убрать, поправить или взаимозаменить на "сердца пламенный мотор":

*По морям, играя, носится с миноносцем миноносица*<sup>127</sup>.

И пока Есенин *целует морды лошадям*<sup>128</sup>, то Маяковский :

*..истомившимися по ласке губами тысячью поцелуев  
Покрою умную морду трамвая*<sup>129</sup>.

Потому что "*... машины нашего времени в большей степени живы, чем люди, построившие их*"<sup>130</sup>

Недаром Богданович, в работе, посвященной агитации в детской литературе, пишет:

"Фабрики, заводы, железные дороги строились и раньше, но никогда в создании материальных ценностей не вкладывалось волнующего ощущения созидания новой жизни"<sup>131</sup>.

Кукла перчаточная, рукодельная и кукла механическая суть явления совсем иной эстетики, нежели кукла марионетка, поскольку обладали

---

<sup>126</sup> Одинаково безликими были были и обязательная игрушка девочки - кукла и обязательная игрушка мальчика- грузовик.

<sup>127</sup> См.Маяковский

<sup>128</sup> Сергей Есенин. *Стихотворения и поэмы*. Библиотека советской поэзии Художественная литература. Москва 1957.

<sup>129</sup> См.Маяковский

<sup>130</sup> См.Маяковский

<sup>131</sup> Топорков А. Технологическая и художественная форма. //Искусство в производстве. М. 1921.

Богданович Т. *Агитация в детской литературе*.//Детская Литература: Критический очерк. М., 1931 С.43.

атавическими признаками архаической прагматики, которую она в себе несла как куклы ритуальная. Поэтому она в авангардных текстах представлена в виде паттерна, особого символического посредника. Узор, составленный ими как посредниками, основан на несколько иных базовых представлениях и программирует на символическом уровне принципиально новые образы, где сакрализуется механизм и фиксируется дегуманизация бытия.

Все это и составляет процесс деантропоморфизации, который обладает такой глубиной, что затрагивает даже абсолютно антропоморфные на первый взгляд феномены: человек в авангарде не творение, а имитация. Десакрализации человека означает возникновения понятия витруальность жизни, которая начинает также восприниматься в виде грубой имитации. Происходит замена понятия Рок, как силы которая управляет этим миром, дергая его за веревочки на Рока- испорченного ребенка, которому ничего не стоит свернуть к кукле голову. Все это в дальнейшем приведет к инженерам человеческих душ, которые как деревообделочники "..голов людских обделывают дубы"<sup>132</sup> и к рядам безликих целлюлоидных кукол, заменивших фарфоровых малышей Bebe Jumeau и немецких пупсов фабрик Armand Marseille, Кёппельсдорф, Зоннеберг и Нойхаус, которые обладали каждый свим индивидуальным слепком, по которому делалось лицо.

---

<sup>132</sup> См. Маяковский

## **Физика мира: в творчестве Введенского**

Попыток анализа 'трехлистного света'<sup>133</sup> Введенского было несколько и все они так или иначе делали упор на символы-маркеры на которых держится его поэзия, предполагая, что дешифровка символов объяснит структуру созданного мира и механизм его создания.

Мы пытались побороть искушение – исследовать символику чисел, используя доступные нам нумерологические системы в рамках цивилизационной культуры: объясняя, например, семерку через разнообразие представленных нам в мифологических системах возможностей, или выводя тройку на уровень понятной нам триады.

Дело в том, числа у Введенского не подчиняются правилам игры и анализ в рамках стереотипных культурологических систем ведет к результатам или ошибочным, или нарочитым, следовательно, вымышленным.

Трехлистный мир Введенского специфичен: он покоится на собственных правилах точности и использует свои законы мерности.

---

<sup>133</sup> *Однажды человек приходит в сей трехлистный свет.* Цитата из стихотворения: Мне жалко что я не зверь. Цитируется здесь и далее : Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. - М.: Гилея, 1993.

В стихотворении *Мне жалко что я не зверь, бегаящий по синей дорожке*, автор дает описание своего мира, где отсутствие точности тесно связано с понятием смерти

*Мне не нравится что я смертен,  
мне жалко что я неточен.*<sup>134</sup>

Причиной отсутствия точности в мире по мнению Введенского является, то что стереотипно воспринимается как символ точности: понятие минуты

*Мне трудно что я с минутами,  
они меня страшно запутали*<sup>135</sup>.

Поэтому он в качестве иной мерной единицы предлагается аршин: *человек, наблюдающий аршины*<sup>136</sup>.

Здесь сразу обращает на себя внимание то, что минута, как мерная единица выражаемая числом-единица абстрактная, а аршин- мерный инструмент, измеряет часть чего-то реального. Таким образом минута и аршин по-разному измеряют бытие.

Кроме этих понятий в поэзии Введенского есть еще одна мерная единица: частица- которая противопоставляется неточности и смертности, как явление точное и, следовательно, бессмертное –

*Многим многим лучше, поверьте,  
частица дня единица ночи*<sup>137</sup>.

---

<sup>134</sup> Мне жалко что я не зверь

<sup>135</sup> Там же

<sup>136</sup> Там же

<sup>137</sup> Там же

Итак, трехлистный свет Введенского основан на:

- числе или математике, оперирующей абстрактными понятиями;
- аршине или геометрии- науке о реальном делении реальных отрезков
- частице или физике – соединяющей в себе бессмертие и точность- философский подход и анализ.

Математика воспримается Введенским как феномен, оперирующий крайне неточными данными и этот его подход совпадает с позицией Эйнштейна, которую он высказал в статье “Геометрия и опыт” : “Математика верна, поскольку она не относится к действительности и она неверна, поскольку относится к ней..так как положения математики покоятся не на реальных объектах, а исключительно на объектах нашего воображения.”<sup>138</sup>

Математика у Введенского не в состоянии отобразить Природу, поскольку в его понимании мир – собрание объектов существующих и абстрактных, воображаемых, связанных временем и пространством. Для ее отображения недостаточно операции с абстрактными цифрами, в качестве инструмента для исследования, изучения существующего мира математика, в принципе, не годится, а необходим аршин-некоторая материальная мера. Использовать абстрактные воображаемые образы в виде цифр – значит исказить природу реальности, поскольку реальные образ заменяются фиктивными, но и использовать аршин (весло) – материальную меру – значит быть приблизительным (видеть только хвостики

---

<sup>138</sup> Эйнштейн А., Геометрия и опыт, “Собрание научных трудов”, “Наука”, Москва, 1966г.т.2.с.83.



вещей), быть в неточных рамках математической геометрии:

*то видят численность они  
простую как весло  
и численность лежит как дни  
от страха ноги им светло  
то видят хвостики вещей  
то может быть события  
что будто лев рукой своей  
пришёл сюда убить её  
убить родить бедняжку  
ничтожную бумажку.<sup>139</sup>*

Введенский понимал, что абстрактные образы в виде цифр заведомо лишают математику точности, поскольку во Вселенной не существует совершенно одинаковых объектов, а математика заменяет реальные сущности абстрактными, и, следовательно, фиктивными образами. Введенский знал это, поэтому

*Мне страшно что я при взгляде  
на две одинаковые вещи  
не замечаю что они различны,  
что каждая живет однажды.  
Мне страшно что я при взгляде  
на две одинаковые вещи  
не вижу что они усердно  
стараятся быть похожими.<sup>140</sup>*

---

<sup>139</sup> Пять или шесть. А 'ничтожная бумажка' – попытка объяснить мир при помощи отдельной схемы

<sup>140</sup> Мне страшно, что я не зверь

Неестественность уподобления абстрактных числовых обозначений, т.е. обозначение одним и тем же символом разных сущностей для Введенского ясна – нет двух подобных листьев.

Недаром в своей поэзии он так упорно будет передавать жизнь в образе дерева, а множественность мира – в виде листьев (так же довольно распространенные образы растущего цветка и множественность в виде травы)- *прошли два года как листва.*<sup>141</sup>

Данная позиция поэта близка мировоззрению нашего предка, который долго не мог свести воедино в языке человека и человека и обозначить их как два человека, но и после этого ему длительное время не приходило в голову, что можно свести воедино человека и весло, например, как предмет материального мира в одно абстрактное число:

*кто сказал морское дно  
и моя нога одно..*<sup>142</sup>

Лишь много позже, для облегчения процесса счета, количественная оценка оторвалась от качественной<sup>143</sup>.. Возникли просто один, два, пять ... без указания на считаемые сущности, свойства того, что считается: люди, весла и т.п. Этот процесс отделения собственно числовой характеристики - большая революция в сознании, поскольку число и предмет - сущности разные:

---

<sup>141</sup> На смерть теософки

<sup>142</sup> Значенье моря

<sup>143</sup> Георгий Черников, Блистательная царица пустоты,  
<http://314159.ru/mathematics.htm>

*Дурак-логик.*

*Но верблюд сказал: дурак,  
ведь не в этом сходство тел,  
в речке тихо плавал рак,  
от воды он пропотел,  
но однако потный рак  
не похож на плотный фрак пропотевший после бала.*<sup>144</sup>

Мир же Введенского не признает автомномной числовой характеристики. Он ее или отрицает :

*Ты или я или он, мы прошли волосок,  
мы и не успели посмотреть минуту эту,  
а смотрите Бог, рыба и небо, исчез тот кусок  
навсегда, очевидно, с нашего света.  
Мы сказали - да это очевидно,  
часа назад нам не видно.*<sup>145</sup>

*мы подумав будто трупы  
показали небу крупы  
море время сон одно  
скажем падая на дно  
захватили инструменты  
души ноги порошки  
и расставив монументы  
засветив свои горшки  
мы на дне глубоком моря  
мы утопленников рать  
мы с числом пятнадцать споря  
будем бегать и сгорать  
но однако или года  
шел туман и ерунда.*<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> Мир

<sup>145</sup> Приглашение меня подумать

или ее искажает, пародирует (появление монашки в произведениях обязательно связано с числом, так обыгрывается при помощи квазиэтимологизации слово монах с понятием моно)<sup>147</sup>:

*смотрит на приятный Рим  
и с монашкой говорим  
ты монашка я пятнашка  
но услыша пули звук  
он упал холодной шашкой  
весь рыдая на траву<sup>148</sup>*

*тогда на ветке в русских сапогах  
стоит сердечнейший монах  
в пяти шагах<sup>149</sup>*

*и я лежал немой как соня  
и я глядел в окно смешное  
и в трех шагах  
гулял один иеромонах<sup>150</sup>*

*я выхожу из кабака  
там мертвый труп везут пока  
интересуюсь я спросить  
кто приказал нам долго жить  
кто именно лежит в коробке  
подобно гвоздику иль кнопке  
и слышу голос с небеси*

---

<sup>146</sup> Значенье моря

<sup>147</sup> У Блаватской, кстати - основа вселенной –точка монада, монашка

<sup>148</sup> Седьмое стихотворение

<sup>149</sup> На смерть теософки

<sup>150</sup> Там же

*мона... монашенку спроси*<sup>151</sup>

*монашка всхлинула немного  
и ускакала как минога*<sup>152</sup>

Введенский понимает, что математика позволяет создать в процессе познания, исследования Вселенной некоторую ее копию. Но копия эта никогда не станет идентичной оригиналу, как бы математики не улучшали методы отображения познаваемого. Копия эта всегда будет радикально отличаться друг от друга, как реальность от ее мысленного образа. И здесь в качестве поддержки Введенский обращается к геометрии.

И здесь следует более внимательно рассмотреть к понятие нуля (как начала начал). Причем обращает на себя внимание то, что ноль у Введенского<sup>153</sup> не число, и даже не просто геометрическая точка отсчета в современной геометрии. Геометрия у Введенского не идет дальше постулатов Евклида и у него, как в евклидовой геометрии точка - основной “кирпичик”, определяемый как “то, что не имеет частей”. Это “ничто” - предельно маленькая сущность, которую невозможно поделить на части. Во времена Евклида такой точкой мог быть только атом - “неделимый”, который по тогдашним представлениям был минимально возможной реальностью. Геометрия как мы видим, была скорее началом физики, а не математики<sup>154</sup>.

---

<sup>151</sup> Все.. (игра со словами мона!-хния и минога – множественность)

<sup>152</sup> Мне жалко что я не зверь

<sup>153</sup> А и в творчестве Олейникова – см.геометрию прорастания цветка или его же бублик и нолик.

<sup>154</sup> Георгий Черников, Блистательная царица пустоты,  
<http://314159.ru/mathematics.htm>

Сейчас мы говорим об ошибочности Евклида и знаем, что атом сложнейшая система из множества других сущностей, тоже составных. Но Евклид, атом не воспринимает как мы сегодняшние, он скорее считает атомом некое твердое тело, которое невозможно разделить. Такой атом ничтожно мал, но не равен нулю, и из таких атомов-точек, имеющих материальную сущность, составляются линии, формируются плоскости. Геометрия на таких постулатах подходит для описания как макро, так и микромиров, вплоть до квантовых явлений.

Причем при таком понимании точки квантовая механика состояла бы не из вероятностей, а из точек - "цирпунктумов", те, без которых невозможна геометрия как наука. Платон, тоже считавший такую точку предельно малой, но неравной нулю, утверждал: "Геометрия есть познание всего сущего" (имея ввиду живущее).

Он же, желая показать связь чисел с Пространством как живой субстанцией, говорил: "Бог все время геометризует"<sup>155</sup>.

Такой же подход близок Введенскому и обэриутам. В трактате "О круге" Хармс говорит о бесконечной прямой, состоящей из бесконечного числа бесконечно малых точек:»Каждая точка заключает в себе весь мир; по сути, точка - это тот же круг, образованный одновременным сломом прямой во всех ее точках. Точка настолько мала, что неподвластна времени, и задача поэта состоит в том, чтобы прожить каждую такую точку как автономную, независимую от других единицу. Только тогда становится возможным достижение бесконечности, которая предстает отныне

---

<sup>155</sup> Цитируется по: Георгий Черников, Блистательная царица пустоты, <http://314159.ru/mathematics.htm>

не как бесконечный временной поток, а как атемпоральный покой, в котором нет движения. Прообраз такой бесконечно малой и одновременно бесконечно большой точки - Бог, еще не успевший сотворить мир.»<sup>156</sup>

Поэзия Введенского не может принять мир чисел, нулей и бесконечностей, считавших, что существует изобилие одинаковых сущностей, из которых можно составить много разнообразных, однородных множеств, скорее ей ближе геометрия Евклида, опирающейся на вполне реальные, хотя и очень маленькие, сущности. И она протестует, что материальный компонент точки приравнивали нулю.

*М о р с к о й д е м о н  
и море ничего не значит  
и море тоже круглый нуль  
и человек напрасно скачет  
в пучину от ножа и пуль  
и в море так же ходят рыбки  
собаки бегают играют скрипки  
и водоросли спят как тётки  
и будто блохи скачут лодки  
и в море так же мало смысла  
оно покорно тем же числам оно пустынно и темно*<sup>157</sup>

**Нечто** стало **ничто** человек, наблюдающий аршины, стал человеком, которому

*Мне трудно что я с минутами,они меня страшно запутали*<sup>158</sup>.

---

<sup>156</sup>Токарев Д.В. Рисунок как слово в творчестве Даниила Хармса "Русская литература", 2003, №3

<sup>157</sup> Кончина моря

Человек – измеритель земли, геометр и тучность, как объем, а и обилие приобретая цифровое выражение – становятся однозвучными, монотонными (одно, моно.. цифровыми), а несет в себе смерть в цифровом выражении у Введенского червяк, разрушитель тела земли и тела человеческого

*Мне жалко что я семя,  
мне страшно что я не тучность  
Червяк ползет за всеми,  
он несет однозвучность*<sup>159</sup>.

Изменения подхода к начальной точке с *нечто* на *ничто*, с реального кирпичика на абстрактную пустоту, привело к тому, что человек начал оперировать бестелесными образами и сразу же изменились все производные когда-то существующего “кирпичика”: сечения линий, толщины плоскостей тоже оказались несуществующими. Все геометрические построения: треугольники, кривые различных порядков, кубы, сферы и т.д. лишились реальных границ в виде линий, плоскостей, поверхностей. Так геометрия стала расчетным приемом для изучения пространственных отношений (была подтянута к математике)<sup>160</sup>. Что привело к возникновению неточности времени и искажению реальности:

*все звери покидают норы  
минорные заводят разговоры  
и на своём животном языке*

---

<sup>158</sup> Мне жалко что я не зверь

<sup>159</sup> Там же

<sup>160</sup> Георгий Черников, Блистательная царица пустоты,  
<http://314159.ru/mathematics.htm>



*ругают Бога сидя на песке:  
ты Бог наш плох  
ты шар наш худ  
от толстых блох  
свирепый зуд  
и в человеческих тяжёлых нравах  
представим все отсутствие земли  
представим вновь отсутствие всех тел  
тогда войдут бездушные нули  
в сей человеческий отдел  
побледнеет как ланита  
минеральная планета  
вверх покатится источник  
и заплачет загрохочет  
скажет голосом песочник  
что он сыпаться не хочет  
что он больше не песок  
всадник мира и кусок  
странно это всё у вас  
на столе пылает квас  
все сомненья разобьём  
в мире царствует объём  
окончательный закон  
встал над вами как балкон  
между тем пасутся мысли  
с математикой вдвоём  
мы физически прокисли  
давит нас большой объём  
а они и там и тут  
бессловесные растут<sup>161</sup>*

С введением точки-нуля, определение геометрии, как ее толковал Платон, потеряло смысл. Остались

---

<sup>161</sup> Зеркало и музыкант

“просто числа”- абстрактные обобщения любых, самых разных сущностей.

*а я как десять без изъяна  
я как число достойна смеха  
я вся из времени и меха<sup>162</sup>*

Введенский понимает, что такой подход отражает Вселенную лишь приблизительно. Действительно, “из ничего, даже волей богов, ничего не творится” учил Гераклит и из несуществующих образов, мысленных предположений можно сотворить только воображаемые конструкции.

Но самая большая проблема таких воображаемых конструкций, по мнению Введенского – искажение привычных измерений. Дело в том, что точка Евклида – “то, что не имеет частей” – была, пусть ничтожной, но не числом, не мерой, а частицей нашего мира, земли, т.е. она имела, как и все во Вселенной, три измерения. Трехлистный мир Введенского трехмерен по своей сути, для него понятие времени чужеродно, вносит хаос и несет в себе элемент конечности существования материи, трансформируя ее из жизни-реальности в не-жизнь – в абстракцию.

*Деревья как крыльями взмахнули [с]воими руками. Они обдумали, что могли, и ответили:*

*Ты нас посещал. Зрите,  
он умер и все умрите.  
Он нас принимал за минуты,  
потертый, помятый, погнутый.  
Скитающийся без ума  
как ледяная зима.<sup>163</sup>*

---

<sup>162</sup> Две птички, горе, лев и ночь

<sup>163</sup> Где.Когда.

*Рыбы и дубы подарили ему виноградную кисть и небольшое количество последней радости.*

*Дубы сказали: — Мы растем.*

*Рыбы сказали: — Мы плывем.*

*Дубы спросили: — Который час.*

*Рыбы сказали: — Помилуй и нас.*

*Когда он приотворил распухшие свои глаза, он глаза свои приоткрыл. Он припомнил всё как есть наизусть. Я забыл попрощаться с прочим, т. е. он забыл попрощаться с прочим. Тут он вспомнил, он припомнил весь миг своей смерти. Все эти шестерки, пятерки. Всю ту — суету.<sup>164</sup>*

*Не разглядеть нам мир подробно,  
ничтожно всё и дробно.*

*Так значит нет уверенности в часе,  
и час не есть подробность места.<sup>165</sup>*

Мир Введенского совпадает с представлениями древних геометров, которые воспринимали мир только точки зрения трехмерности тел, состоящих, в конечном счете, из трехмерных Евклидовых точек. Точка, которая стала нулем, т.е. восприниматься стала как элемент нулевого измерения, лишилась своей трехмерности, лишилась толщины и высоты, т.е. сечения и превратилась в элемент первого измерения; плоскость с уничтоженной толщиной стала элементом второго измерения, куб - телом третьего измерения, далее шли тела четвертого, пятого, и так до бесконечного измерения. И все стало фантазией, фантомом, абстракцией

---

<sup>164</sup> Четыре описания

<sup>165</sup> Там же

И все стало фантазией, абстракцией, а это в конечном итоге приводит к тому, что все эти воображаемые миры превратились в ноль, в **НИЧТО**:

*снег лежит  
земля бежит  
кувыркаются светила  
мир летает по вселенной  
возле белых жарких звезд  
вьется птицею нетленной  
ищет крова ищет гнезд  
нету крова нету дна  
и вселенная одна  
может изредка пройдет  
время бедное как ночь  
или сонная умрет<sup>166</sup>*

Такой мир приблизителен и неточен по определению:

*наши лошади бежали  
как колёса по пыли  
воробьи кругом жужжали  
райски птички топали  
что же они топали  
может время штопали  
тут локоны вдруг бежали  
тут локоны вдруг стоят  
Коллега безусловно прав.  
Что собственно мы имеем пять или шесть лошадей  
говорю  
намеренно приблизительно, потому что ничего точного  
всё равно*

---

<sup>166</sup> Снег лежит

*никогда не скажешь. Четыре одежды*<sup>167</sup>.

Обратимся теперь к понятию частицы у Введенского. Она вырастает непосредственно из геометрической точки Евклида как и физика из его атома (который и не совсем атом, а философско-физическая единица). Такая, частица как понятие в творчестве Введенского не просто начальная единица, но элемент, предполагающий наличие движения какой-то материальной сущности, а не пустоты..

А для того, чтобы что –то двигалось, оно должно обладать массой .

*Я сидел и я пошел  
как растение на стол,  
как понятие неживое,  
как пушинка  
или жук,  
на собранье мировое  
насекомых и наук,  
гор и леса,  
скал и беса,  
птиц и ночи,  
слов и дня.*<sup>168</sup>

*Я забыл существованье,  
я созерцал  
вновь  
расстоянье..*<sup>169</sup>

---

<sup>167</sup> Пять или шесть

<sup>168</sup> Мне жалко что я не зверь

<sup>169</sup> Гость на коне

Необходимо напомнить, что ..»пустое пространство в классической механике считается однородным и изотропным, но Вселенная заполнена всевозможными силовыми полями, в том числе и гравитационными, которые неизбежно действуют на любые материальные объекты»<sup>170</sup>.

Введенский понимал, что движение не может быть передаваемо абстрактным нулем, а в классической механике простейшей системой отсчета считается движущаяся материальная точка.

В отличие от математических безразмерных, воображаемых, геометрических точек) материальная точка или частица, имеет массу, размер, инерцию и никак не может быть нулем, тем более, что абсолютная пустота во Вселенной невозможна, поскольку все заполнено разнообразными полями, в том числе и гравитационными. Пустая Вселенная – не Вселенная, а **ничто**:

*снег лежит  
земля бежит  
но ответил Бог играй  
и вошла девица в рай  
там вертелись вкось и вкривь  
числа дома и моря  
в несущественном открыв  
существующее зря  
там томился в клетке Бог  
без очей без рук без ног<sup>171</sup>*

---

<sup>170</sup> Георгий Черников, Блистательная царица пустоты,  
<http://314159.ru/mathematics.htm>

<sup>171</sup> Снег лежит

Поэтому траектория его частицы непрямолинейна, а скорость не может быть равномерной

*а я пирующие птицы  
летающие так и сяк  
не понимаю слова много  
не понимаю вещи нуль<sup>172</sup>*

В данном случае Введенский логически соединяет точку Евклида с линией пифагорейцев, а в Пифагорейской школе цифры, преимущественно, выражались в геометрических фигурах и за единицу они принимали не точку, а линию - точку в движении.

*он среди земных плевел  
видит ленточку косую  
эта ленточка столбы  
это Леночка судьбы<sup>173</sup>*

Следовательно мир, созданный Введенским трехмерен, множествен, обладает объемом и понятием движения, реален, поскольку, “не понимает вещи нуль”, не признает наличие принципа относительности, который действителен только для мысленных построений. Введение абстрактного нуля в материальный мир, ведет к тому, что реальный мир, становится строго детерминированным и получает транфинитивность, становится конечным, смертным.

Поэзия Введенского передает двойную природу материи, кроме того в его мире вполне возможно схлопывание волновой функции – аршин/ весло и мы сначала попадаем в квантово–механическую

---

<sup>172</sup> Две птички, горе, лев и ночь

<sup>173</sup> Снег лежит

суперпозицию, а затем переходим в  
детерминированный мир классической физики:<sup>174</sup>.

*человек весёлый Франц  
сохранял протуберанц  
от начала до конца  
не спускался он с крыльца  
мерял звёзды звал цветы  
думал он что я есть ты  
вечно время измеряя  
вечно песни повторяя  
он и умер и погиб  
как двустволка и полип  
звёзды праздные толпятся  
люди скучные дымятся  
мысли бегают отдельно  
всё печально и бесцельно  
Боже что за торжество  
прямо смерти рождество  
по заливам ходят куры  
в зале прыгают амуры  
а железный паровоз  
созерцает весь навоз<sup>175</sup>*

*хорошо скажу я мысль  
ты взлети и поднимись  
над балканами небес  
где лишь Бог живёт да бес  
как ты сможешь это сделать  
если ты в плену  
и поднявшись до предела*

---

<sup>174</sup> Как нам кажется, отдельной и очень интересной темой было бы понятие бесконечности у Введенского и обэриутов, которое имело конечность в виде числа 6

<sup>175</sup> Человек весёлый Франц



*сядешь на луну  
человек на коне  
появляется в окне  
я сижу на седле  
ты глядишь на метле  
он поёт он в петле  
мы живём на числе  
вы несётесь на осле  
они тоскуют на весле* <sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> Святой и его подчинённые

## ФОЛЬКЛОР

### **Современная городская легенда: в системе постфольклора**

Тематические исследования городского фольклора не обходятся без анализа традиционных бинарных оппозиций – внешнее/внутреннее, центр/периферия, повседневное/сакральное, и т.д. Бинарность лежит в основе музыкальной структуры города. Эш Амин и Найгель Трифт в статье “Внятность повседневного города”<sup>177</sup> вносят понятие ритманализа, отсылая читателя к Лефевру, утверждавшему, что город держится на отношениях непосредственности — на особой “музыке города”, которую можно “раскрыть в процессе рефлексии”.

Бинарности подчинено и наиболее частое жанровое деление на городскую легенду (проза) и городские песни (поэзия). Да и сама фольклорная нарратология со времени своего формирования делится на два энтитета, которые наукой изучались не сколько неравномерно, столько различно. Одну группу составляют - *сказки*, то есть рассказы в которые люди не верят и не должны изначально верить, поскольку в их

---

<sup>177</sup> Эш Амин, Найгель Трифт, “Внятность повседневного города” «Логос» 2002, №3-4

основе, матрице лежит *метафора*. А другая представлена несказочной прозой- то есть устными историями, в которые люди изначально должны верить. В их основе, в матрице лежит *случай* как специфично понимаемая категория<sup>178</sup>. В науке данный жанр несказочной прозы–рассказа обозначается и как *легенда, предание, быличка, бывальщина, сказ, слух, история, сплетня и толк*. Все эти понятия равноправно используются для определения того нарративного множества, которое включает в себя - случаи, страшные и смешные истории, семейные предания, байки о знакомых и знаменитостях, рассказы о необъяснимых происшествиях, пересказы и толкования снов, чудеса, слухи, толки и даже сплетни.<sup>179</sup>

В существующей системе постфольклора такой несказочный рассказ приобрел устойчивое определение – *городской*. Причем это не значит, что не существует современный сельский несказочный рассказ (и горожане, и негорожане активно используют в повседневном общении стереотипные повествовательные шаблоны), просто исторически сложилось так, что долгое время фольклористика как наука базировалась на изучении крестьянской традиции и городские нарративы оказывались как бы оппозицией, причем не понятию *сельский или деревенский* нарратив, а понятию – *традиционный или классический*, автоматически символизируя некий

---

<sup>178</sup> Сравни с понятием случая в прозе Л. Петрушевской– “Был такой случай...”.

<sup>179</sup> В зарубежной фольклористике продуктивными жанровыми комплексами считаются contemporary legend и personal experience story. Впервые общие структурные закономерности устных нарративов были определены американскими социолингвистами В. Лабовым и Дж. Валетски на материале личных рассказов (personal experience story) а, некоторые закономерности структуры мифологических рассказов были замечены В.П. Зиновьевым.

новый и тем самым “более правильный, более современный” и жанр, и подход одновременно.

Однако считать данное явление в постфольклоре, выраженное в выделении именно *городской* легенды лишь рефлексией на некогда навязываемый (идеологически обусловленный) стереотип в противопоставлении города и деревни, элитарной и простонародной части общества, их форм общения и качества потребляемой информации, было бы неверно.

Городской нарратив не ультрасовременный жанр – он возник и развивается наравне с городом, как организмом, несколько тысяч лет, признавая город как место мобильности, как поток и повседневные практики, и специфика городского нарратива позволяет нам различать города по их повторяющимся феноменологическим образцам, взглянуть на город не только сверху или изнутри, но и заглянуть между поверхностями города, который всегда осознавал себя центром цивилизации, создавал свою культуру, утверждал свою роль и идеалы<sup>180</sup>.

Попытки исследовать фольклор, являющийся его порождением делались еще в начале XX века, но именно сегодня проблема стала актуальной, поскольку...перестала быть только проблемой *города*, вырвалась из очерченного пространства городских стен.

На сегодняшний момент, городская среда – это контекст в котором оперирует наше мышление. Город становится не символом, а особой структурой, где понятие восприятия (чувственного-архитектурного, материального) становится соотносимо с понятием

---

<sup>180</sup> “Город и только город создал характерный феномен искусства-истории”, — заявил в 1923 г. социолог Макс Вебер. “Любая развитая культура есть городская культура”, — повторял вслед за ним в 1946 году швейцарский историк Александер Рюстов, автор обширного обзора истории культуры.

идеи<sup>181</sup>. Город–идея и восприятие проник во все поры общества, поэтому в последнее время наблюдается тенденция всеобухватного исследования понятия город, которое бы дало пропуск для понятия сегодняшнего состояния духа.<sup>182</sup>

Так что само название “городской” – в некотором роде условно<sup>183</sup> и предполагает скорее, “нетрадициональный” т.е. постмодернистский подход к изучению фольклорного материала. Причем, данная “абсурдность” определения – где эпитет не означает описание, а способ, помогает нам более понять суть самого явления–городского нарратива, отрицающего традиционную “черно-белую» бинарность.

В уже упомянутой статье Трифта и Амина дается другой эпитет, как нам кажется более отвечающей самой специфике предмета – *повседневный*. Хотя и он логически некорректно употреблен в этом случае – «повседневный город». Повседневность как особенность города и не имеет бинарной пары («неповседневности»), хотя может иметь выход в понятие «исторический». Что опять же ведет нас к поджанровому делению внутри городского нарратива на «легенду» (неповседневный жанр) и «случай»

---

<sup>181</sup> Давид Юм в «Трактате о человеческой природе» говорит, что видит Париж, но не может составить его идеи, тогда как у него есть идея Небесного Иерусалима, но нет восприятия.

<sup>182</sup> Как понять город, чтобы через него понять все? См.: А. Иваненко, Город, [www.Toros.ru](http://www.Toros.ru)

<sup>183</sup> Развитие современных технологий, проникновение «городских» слухов в самые удаленные села сводят на нет их «городской» характер, особенно потому, что причем механизм создания легенды в матрице своей почти одинаков, традиционен, что приводит к появлению, абсурдного лишь на первый взгляд, понятия- “письменный” фольклор - “Городская легенда передается из уст в уста (из факса в факс, из мейла в мейл)...” Подробнее о специфике “письменного фольклора” см. исследование И.С. Веселовой Жанры современного городского фольклора: повествовательные традиции: Автореф. дисс. канд. филол. наук. М., 2000.

(повседневный жанр), о чем мы будем говорить позже. Так что само изучение городского дискурса (в прямом смысле – города как явления или уже – конкретного города)<sup>184</sup> лишь часть обширного исследования мифологии повседневности.<sup>185</sup>

В последнее время проблема городского нарратива подразумевает исследования по многим направлениям: исследователи заинтересовались вопросами отбора, состава, функционирования, причинами его культивирования. Изучение городского нарратива, таким образом, начинает занимать определенное место в парадигме современного гуманитарного знания, однако пока в отечественной науке процесс сбора и описания материала преобладает над теоретическими разработками. Хотя сделаны многочисленные попытки анализа проблемы как в диахроническом аспекте (типология и генезис отдельных жанров несказочной прозы<sup>186</sup>, сюжетов и мотивов<sup>187</sup>, взаимосвязь фольклорных сюжетов и массовой культуры<sup>188</sup>), так и в синхронном (гендерная специфика рассказывания<sup>189</sup>, сюжеты и мотивы несказочной прозы отдельных субкультур<sup>190</sup>, структура

---

<sup>184</sup> В.Топоров ввел в научную литературу понятие *городского текста*, где анализируются все три аспекта: мифопоэтический, культурный (в смысле культурной идентичности) и риторико-текстуальный.

<sup>185</sup> В последнее время все чаще употребляют синтагму – «фольклор городских субкультур», что опять же вызывает определенные трудности, поскольку прежде чем говорить о «городской субкультуре» необходимо определиться с термином «городская культура», а на поверку оказывается, что данные два термина слабо дифференцированы.

<sup>186</sup> Работы S. Stahl; G. Bennet.

<sup>187</sup> Работы V. Campion-Vincent; E. Kalmre.

<sup>188</sup> Работы M. Macluhan, А.И. Рейтблата, Н.М. Зоркой.

<sup>189</sup> Работы G. Bennet, Е.А. Белоусовой, И.С. Веселовой.

<sup>190</sup> Работы А.В. Тарабукина, Е.В. Кулешова, Т.Б. Щепанской, Э.К. Шумова, Е.В. Левкиевской

и матрицы рассказов<sup>191</sup>, социальные функции устных рассказов и прагматические установки текста<sup>192</sup>). Но, и до сих пор существуют сложности в детерминации самого явления несказачного рассказа, поскольку не только отсутствует единая и сколько-нибудь адекватная материалу система описания, анализа и классификации, но и нет и единого подхода, а единственный подход, подразумевающий традиционную идентичность понятий фольклорное/филологическое, не в состоянии разрешить проблему городского нарратива.

В настоящее время исследования городского нарратива по правилу *филологические*, т.е. тяготеют к изучению особенностей механизма коммуникации, выраженном в языке (к изучению семантической составляющей текста), но не и в традиции. Между тем, в современном городе в модифицированном виде практикуются все известные способы трансляции общего знания: ритуальные (индивидуальные и общественные), обрядовые, вербальные. А именно несказочный устный рассказ представляет собой, прежде всего, вербальную форму трансляции общего знания, т.е. первоначально *фольклорное* по своей природе высказывание. Лишь с учетом этого компонента мелкая жанровая россыпь городского фольклора, которую мы перечислили в начале работы, составит картину одной “большой вещи”- городского нарратива, чье определение поэтому и проблематично, что расплывается, ускользает в чистой “филологичности”, теряя фольклорное начало как первооснову – причину и фундамент.<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> Работы W. Labov, J. Waletzky

<sup>192</sup> Работы G. Bennet, ван Дейк, И. А. Разумовой, И.В. Утехина

<sup>193</sup> И.С. Веселова, Жанры современного городского фольклора: повествовательные традиции: Автореф. дисс. канд. филол. наук. М., 2000

С “фольклорностью” как основополагающей категорией городской нарратив, наконец-то начинает восприниматься не только как материальный объект - вербальный текст, имеющий начало и конец, внутреннюю структуру, выраженную в повторяемости<sup>194</sup>, вариативности<sup>195</sup> и анонимности, не только как акт межличностного общения (рассказчик и слушатель со своими целями и задачами), а прежде всего как информация (знание), транслируемая собеседнику и, что значительно для фольклориста – способ, при помощи которого эта информация переносится.

Рассматривая городской нарратив как вербальную форму трансляции общего знания, и исследуя способ (способы), при помощи которого эта информация переносится, получим возможность не просто констатировать несколько раз подтвержденный факт, что семантика устного рассказа характеризуется превалированием общего над частным, стереотипа над информацией, а и рассмотреть механизм появления, продвигаясь постепенно от филологического (семантическая составляющая текста) к фольклорному (сюжетообразующему и жанроопределяющему) компонентам, т.е к истокам. Условно “достоверный” текст создается в результате рефлексии над жизненными наблюдениями. А сам процесс возникновения сюжета можно схематично представить следующим образом: от неделимого жизненного

---

<sup>194</sup> Как правило городские рассказы отличает наличие преамбулы, являющейся своеобразной отсылкой к его регулярному воспроизведению: "Мне мама рассказывал...", "Соседка рассказывала ...", " Моей подруге рассказывала ее знакомая..." и т.д

<sup>195</sup> В виде субъективных дополнений, оформленных как в “украшательстве”, так и комментариях морализаторского или эмоционального толка.



континуума - к выделению и отбору событий (фабула) к связыванию и экзегезе событий (сюжет) - к материализации в конкретно данной нарративной форме (собственно текст городского нарратива). Как мы видим фольклорные компоненты циклично закрывают круг, являя причину и следствие без исследования которых срединная филологическая связь “провисает” или функционирует ограничено,

Данный механизм дает нам возможность новой стратификации городского нарратива, которая, в отличие от классических (тематическое, мотивационное, гендерное и т.д. деление) не опирается только на семантическую составляющую текста, а являет более сложный, комплексный энтитет, основу которого составляет *случай*.<sup>196</sup> Само стремление рассказать случай объясняется тем, что *случайное* нарушает равновесие микромира, восстановить которое можно лишь объяснив его, т.е. придав случаю статус закономерности.<sup>197</sup>

Специфика городского нарратива в том, что он принципиально не разграничивает события жизни и события текста, поэтому текст присвоил себе право называть условно реальное событие действительным событием, в которое люди изначально должны верить. Именно эта особенность запускает механизм создания городской легенды и событие получает идентификацию лишь тогда, когда оно оформленно словесно, вербализовано. Причем способ идентификации тесно связан с нормой, он социален и зависит от того, каков характер нормы социума, что значит, что селекция событий из жизненного континуума ведется в

---

<sup>196</sup> Лотман Ю.М., Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992.

<sup>197</sup> То есть и городской нарратив, как миф обладает этиологичностью, только, в данном случае речь идет о этиологии повседневного.

соответствии с мировоззрением человека, который впоследствии излагает эти события. Поскольку мировоззрение формируется под воздействием коллектива, то отбор событий есть факт причастности коллективу, т.е. общему знанию. И эта специфическая особенность городского нарратива соотносится с постмодернизмом или с особым способом мышлению, где бинарность – реальный/ нереальный не прямая, а циклическая: реальное (случай) становится нереальным (нарративный текст), причем преподносится как реальное способами, которые нас должны поколебать в его реальности, но мы его воспринимаем как реальное, делая поправки на его нереальность.<sup>198</sup>

Данный сложный процесс обеспечивают особые приемы передачи информации - для доказательства “реальности” события используется применение дискурсивных слов-импрессивов (типа *кажется, видимо, создающих эффект “сомнения”* в перцептуальной информации) и слов-квотативов (типа *говорят, слышал, будто, создающих “сомнение”* в источнике информации)<sup>199</sup> и ответственность за интерпретацию передается некоему индивидууму (*друг моих друзей, соседка, тетя, сестра моей подруги*) или

---

<sup>198</sup> Обращает на себя внимание близость данного механизма верификации с понятием Другой - "otherness"). («бытие-с» у Хайдеггера соприкасающееся с его же “Das Man” , «бытие-друг-с-другом» у Бинсвангера, «отношение Я — Ты вместо Я — Оно» у Бубера, «преодоление отчаяния благодаря данности Ты» у О.Ф.Большова, «малый кайрос» Тиллиха ит.д) и с высказыванием Гегеля о «своем ином», ключевом для современного понятия After-postmodernism. Причем не традиционное свой/чужой, а Другой(sic!).

<sup>199</sup> Исследуя эту особенность О.В.Овчинникова на примере актуализации традиционных представлений и верований в современных культурных моделях выделяет понятия прямой цитации, негативной цитации - негации, ослабленной негации, и цитации с рациональной мотивировкой - рационализации.

обществу ( *говорят, в автобусе слышал, в магазине говорили*)<sup>200</sup>.

Все же главным будет то, что эти приемы отражают не только отношение говорящего к тексту, но и к слушателю, для которого этот текст произносится<sup>201</sup>, а сам текст зависит как от продолжительности коммуникации собеседников (время совместного пребывания в поезде, больнице, тюрьме, походе, на службе и др.) так и от фактора активного/продолжающегося или пассивного/"законсервированного" общения собеседников (продолжающаяся активная дружба и временный случайный контакт).

Особенность, которую можно определить как социальное взаимодействие связана и с особенностями внетекстовой реальности, которая присуща городским нарративам. Речь идет о так называемых "внутритекстовых показателях иллокутивных намерений рассказчика", которые выражены в вводных словах, междометиях и пр. Иллокутивные намерения обязательно сопровождается перлокутивный эффект рассказа, который выражен в реакции собеседника и сопровождается ответной репликой, рассказом, воспроизведении прослушанного или в действии, совершенном в результате принятой и разделенной presupпозиции текста. Обязательность данного компонента - общее правило, соблюдаемое даже там, где условия для этого ограничены ( например, сайт

---

<sup>200</sup> Своеобразный метарассказ.

<sup>201</sup> О достоверности истории (оценка слушателя, а не говорящего) можно судить, например, по реакции на стимулы-названия нарративных форм, представленным в "Русском ассоциативном словаре". По материалам словаря анекдот, байки, сплетни ассоциируются в речевой практике носителей языка с враками, пустым, брехней, в то время как стимулы история, случай, сон, рассказ не вызывают таких реакций.

www.anekdot.ru наряду с рубрикой **истории**, представляющей непосредственный образец городского нарратива ввел и рубрику **комментарии**, которая и представляет собой образец прелокутивности, то есть налицо создание "коммуникативного коридора" (термин С.Б. Адоньевой), который необходимое условие институции общего знания.

Интересно, что близкая интертекстуальная связь городского нарратива с литературным наследием (например, "Медный всадник" Пушкина и легенда о духе Петра Великого<sup>202</sup>, концовка "Шинели" и "Портрет" Гоголя, сюжет "двенадцати стульев" Ильфа и Петрова и т.д.) в последнее время становится настолько непосредственной, что писатель не делает попытки "олитературить" текст, а интергрирует его в ткань произведения<sup>203</sup> или же делает его сеткой- моделью произведения<sup>204</sup>, поскольку отношения к реальности, эклектика и благосклонность к двусмысленностям, цезурам, соскальзываниям, фрагментация, коллаж, деканонизация, перформанс и соучастие характерны как для литературный текст, так и для городского нарратива<sup>205</sup>.

Понимание этого решает вопрос о витальности и широком разнообразии форм городского нарратива на постсоветском пространстве. Харвей, например,

---

<sup>202</sup> Легенда, обогащена поэтическим дополнением, рассказывающим о том, что Петр выехал на коне к берегу Невы и сказал: "Все - Божье и мое!" И перепрыгнул реку. Повторил: "Все - Божье и мое!" И снова перелетел на другой берег. Но тут возгордился и сказал так: "Все - Мое и Божье!" И в наказание окаменел.

<sup>203</sup> Д.Донцова обильно включает в ткань своих произведений "истории", взятые на сайте [www.anekdot.ru](http://www.anekdot.ru), без попытки замаскировать их

<sup>204</sup> «Милицейские байки» Н.Федорова, произведения М. Веллера, «Случай» Л.Петрушевской, «Женский декамерон» З. Воскресенской и т.д.

<sup>205</sup> «Постмодернизм предполагает эlegantный урбанизм»- А.Дугин, «Пост-Модерн», [www.voina.ru](http://www.voina.ru)

поставил вопрос о связи постмодернизма с "повседневной" жизнью общества, говоря, что постмодернизм на Западе - чисто культурное явление, "изыск", прихотливый извив культуры. Наличие же активного городского нарратива в постсоветском пространстве делает постмодернизм не только частью культуры определенного периода развития общества, а "...взглядом на жизнь", поворотом зрения, позволяющим вместить в голову и устроить там фрагменты разных реальностей, существующих одновременно и, казалось бы, не стыкующихся друг с другом. Вопрос о связи постмодернизма с повседневной жизнью потому нас занимать не должен, что он и есть повседневная жизнь. Мы легко принимаем действительность, может быть потому, что интуитивно чувствуем: ничто реально не существует"<sup>206</sup>

Даже «филологическое» исследование пространственно-временных координат, хронотопа, выступающего как способ доказательства "реальности" события – указание точного времени, места, погоды и др., ускользает в "фольклорность" поскольку они не просто определяют "маркируют" материальное окружение, среду, но и социум.<sup>207</sup>

---

<sup>206</sup> И.Бусыгина, Постмодернизм в Москве, Сборник Института Европы РАН, 1995, 6

<sup>207</sup> Поэт Дмитрий Сухарев, создал стихотворение, чья поэтика основана не сколько на названиях улиц и районов Москвы, но и на «запрещенности» этих названий в предыдущий период, что им придало определенную социально-личностную маркировку:

Манеж, Воздвиженка, Арбат,  
Неопалимовский, Лубянка,  
Труба, Ваганьково, Таганка,  
Охотный Ряд, Нескучный сад...  
Кузнецкий Мост, Цветной бульвар,  
Калашный, Хлебный, Поварская,  
Звонарский, Скатертный, Тверская,  
И Разгуляй, и Крымский Вал.

Данный хронотоп включается в тексты транслирующие систему ценности сообщества через маркировку значимых мест (*самый... святой, старый, высокий, низкий, страшный, красивый, удивительный, отвратительный* и т.д.). Причем и весь город может быть “значимым” местом, как правило негативным<sup>208</sup>, которому грозят катаклизмы или он сам угрожает катаклизмами<sup>209</sup>.

Причем оппозиция центр/периферия в городской нарратологии также предстает в нетрадиционном виде: «Контекст города настолько широк, что место рубежа у него занимает периферия, за которой не иное города, но иной *город*»<sup>210</sup>, поскольку *городской* не столько эпитет,

---

У старика своя скамья,  
У кулика свое болото.  
Привет, Никитские Ворота,  
Садово-Сухаревская!

<sup>208</sup> Интересна данная дистопия выражена в тексте культного фильма А. Балабанова «Брат»- «Город - это злая сила. Сильный приезжает, становится слабым. Город забирает силу... Вот и ты пропал...» или же «-Хм, город!.. Город - страшная сила. А чем больше город, тем он сильнее. Он засасывает!.. Только сильный может... выкарабкаться. Да и то...». Причем город персонафицируется, воспринимается как личность-соперник

<sup>209</sup> А. Мазуркевич, автор одного из крупнейших православных сайтов на тему Апокалипсиса, заявляет, что семь голов зверя, на котором сидит вавилонская блудница (ср. с Откр. 17. 3), суть семь холмов Москвы. Пророчества из православной среды предрекают разрушение Москве и Петербургу, иногда Казани – традиционно, Москва проваливается под землю, а Петербург тонет (традиция предсказания гибели Петербурга от наводнения существует уже с XVIII века . События 11 сентября повлекли за собой серию о проклятии индейцами Нью –Йорка, особенно места где были воздвигнуты башни Всемирного торгового центра. По Сети ходило стихотворение, приписываемое Нострадамусу: “Великий гром прогремит в Городе Бога, Хаос разорвет в клочья двух братьев, Когда крепость падет, Явится великий лидер, Третья большая война начнется, Когда город будет гореть.” На поверку это стихотворение оказалось плодом творчества студента по имени Нейл Маршалл из канадской провинции Онтарио, пожелавшего продемонстрировать, как легко подражать пророчествам - и как легко им верить.

<sup>210</sup> А. Иваненко, Город, [www.Topos.ru](http://www.Topos.ru)

как мы уже упомянули, сколько метод, причем постмодернистский, где “центр” не предполагает “периферию”, а являет собой симулякр, т.е. зеркально повторяющуюся цепочку “центров”.

В данную схему включены и места социально различные (тюрьма, больница, музей, театр) – определенная “социальная периферия”, причем и здесь смысловое деление на центр и периферию не выдерживает критики, ибо все они основаны на одинаковом стереотипе- “мифе”, находящемся в соответствии с актуальным представлением носителей культурного императива (С.Адоньева). Хотя имеет смысл деление жанровое - на две условные поджанровые группы – легенду и случай.<sup>211</sup>

В качестве доказательства приведем тот факт, что “центру” тяготеет легенда, которая, в отличие от случая, более конкретна пространственно (склонна номинации локации) – московская и петербургская городская легенда включает в себя, например, конкретные места появления призраков.<sup>212</sup> Той же особенностью обладает и сельский нарратив (где “центром” будет село, а ”периферией” - окрестности<sup>213</sup> а и легенды, связанные с так называемой “социальной периферией” тюрьмой, больницей, музеем, театром,

---

<sup>211</sup> Чьи определения основаны на упомянутой выше «мифологии повседневности» и «мифологии историчности».

<sup>212</sup> В Москве: Черный монах - Алешкинский лес, ст. метро «Планерная», Роковая мамаша-Никулинская улица, ст. метро «Юго-Западная», Лимузин Берия-Малая Никитская улица, ст. метро «Баррикадная», Старик Кусовников - улица Мясницкая, ст. метро «Чистые пруды», Кот Бегемот - Тверская улица, ст. метро «Пушкинская», Книговед Рубакин -Дом Пашкова, ст. метро «Библиотека им. Ленина», Безголовые Хованские - Ярославское шоссе и др. В Петербурге Дух Петра Великого –Сенатская площадь, Павел I - Инженерный замок, Моисей Урицкий - дворец Кшесинской, Тень в камзоле в Гатчинском дворце, и др.

<sup>213</sup> Призрак у Черной скалы, болотная нежить у Сгоревшей березы и др.

которые выступают в обобщенном виде лишь тогда, когда речь идет о случаях, а когда переходят в разряд легенды, тогда становятся “центром”, тяготеют к конкретике.<sup>214</sup> Все что не центр, не конкретно – не легенда, любая периферия (выраженная в языке или традиции) как правило *-случай*.

Анализ пространственно-временных отношений показывает, что точки пространства являются не только сюжетообразующими, но контактными для аудитории и рассказчика. Посредством указания или уточнения личных пространственных координат, приведения их к общему знаменателю организуется почва для взаимодействия во время рассказывания, то есть городской нарратив отличает дейктичный (определенно-личный) хронотоп. При этом нарратор (интерпретатор) не просто повествует (выполняет информативную или любую другую – фатическую, дидактическую, регулятивную, психотерапевтическую или же прогностическую функции), а и репрезентирует себя как личность (и призывает к социальному взаимодействию), проецируя, при помощи события-медиатора коллективные ценности и страхи общества, имеющие, как правило, глубокие корни в коллективном подсознании, которые не меняются, а лишь “освежаются”, технологизируются или со временем становятся лишь более экзотичными (например, легенда о крысах (крокодилах, мутантах, собаках)-людоедах в подземных (коридорах, каналах, метро) имеет вековую традицию).

Текст городского нарратив, при всей его узнаваемости поэтому тяжело кристаллизуется,

---

<sup>214</sup> Призрак женщины в Бутырке, Серая женщина в Можайской женской колонии, Алиса Коонен в Камерном театре, князь Куракина в Ярославском художественном музее, и др.



поскольку находится в особом “движении”, похожем на известную апорию Зенона<sup>215</sup> Это “движение” subtilнее и неуловимее вариативности традиционного фольклора, поскольку идет не сколько (и не только) от носителя- личности к носителю-личности, но от носителя-коллектива к носителю- коллективу<sup>216</sup>, представляя собой сеть неподвижных наложений разнообразных эволютивных и инволютивных цепей, то есть всего то, что близко соприкасается с определением “ризомы”, которое дает Делез. Данная особенность городского нарратива позволяет ему кодифицировать мысль, укреплять мораль и континуировать ее (постоянное движение в постоянном покое !), и, в конечном итоге санкционировать обряд как способ человеческих взаимоотношений.

Как мы видим, объяснить особенности городского нарратива в его социокультурной полицентричности, функциональной маргинальности, ориентации на литературные и культурные образцы и их фольклоризации можно лишь беря во одновременно внимание два основных аспекта – филологический и фольклорный.

В этом случае под городским нарративом будет пониматься не только тематическая или стилистическая общность текстов, а группу текстов, объединенная общими синтагматическими, семантическими и прагматическими характеристиками и обладающая особым механизмом коммуникации, выраженном в

---

<sup>215</sup> “Если в каждый момент времени полета стрелы можно четко указать ее координаты, то она покоится в каждой точке своей траектории. В таком случае, как происходит движение и как оно возможно?” В данном случае возникает некое итеративное, по выражению Ж.Деррида движение

<sup>216</sup> Причем носитель и «личность», и «коллектив» одновременно - имплицитный автор-нарратор и имплицитный слушатель.

традиции (транслирующем общее знание)<sup>217</sup> и специфически оформленном в виде художественного кода, который характерен для постмодернизма – «двойном кодировании», который к тому же, поскольку речь идет о народной культуре, «закодирован дважды», по выражению Т. Д'ана<sup>218</sup>, причем 2x2 не всегда четыре.

---

<sup>217</sup> Не традиция- «корень», а традиция – «ризома».

<sup>218</sup> Цитируется по: И. П. Ильин «Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм», Москва: Интрада, 1996.

## ***Дендротем: в системе славянской культуры***

Архетип Космического Дерева (Древа), олицетворяющего вечно возрождающуюся потенцию Вселенной, столь же древен, как и образ Космического Круга ( Колеса). Но если последнее только фиксирует повторяемость и цикличность вселенских событий, то образ Дерева раскрывает их во всем разнообразии и развитии<sup>219</sup>. Древо мировое не только axis mundi, но и imago mundi - омфала, сердце мира, а и prima materia (поэтому и Иосиф, и Иисус Христос-столяры<sup>220</sup> ). В.Демин несомненно прав, когда пишет: “Заведомо неполная схема разделения начальных этапов развития общества по векам: Каменный, Бронзовый, Железный (а также легендарные - Золотой, Серебряный, Медный), вне всякого сомнения, должна быть дополнена и "Деревянным" ("Дендрическим") веком. К сожалению, дерево - материал недолговечный, поэтому вещественных памятников от той далекой эпохи сохранилось мало. Нетленными оказались лишь

---

<sup>219</sup> О значимости понятия дерева в психологии свидетельствует «тест Коха», который показывает, что на определенном этапе развития ребенка дерево доминирует в его сознании, что выражается в детских рисунках. Также К.Юнг открывает взаимосвязь между чертежами деревьев и анализом алхимических экспериментов, где корень дерева является символом бессознательного, ствол- реализацией сознательного, а крона представляет - «трансопозитивную» цель.

<sup>220</sup> Похожий мотив находим и в индуизме- Taitrija brahmana.

духовные памятники, закрепленные в памяти народа в форме кодированных текстов, передаваемые от поколения к поколению. Среди них и мифологема Космического древа.”<sup>221</sup>

Образ Мирового (Космического) древа проходит через историю всех древних цивилизаций, представляя яркий пример эманации, как коренного механизма создания древнейших религий. Представить эманацию наглядно чрезвычайно трудно, поскольку органы чувств фиксируют не сам процесс, а лишь некоторые его результаты. Схемы эти, как правило, представляют устойчивые и закодированные образы, которые универсальны (интернациональны) по своей сути, как, например, древо жизни.

В поэтической форме, смысл, закодированный в мифологеме Мирового древа, раскрыл Вячеслав Иванов:

*Так Древо тайное растет душой одной  
Из влажной Вечности глубокой,  
Одетое миров всечувственной весной,  
Вселенской листвою звездноокой:  
Се Древо Жизни так цветет душой одной.*<sup>222</sup>

М.Элиаде так суммировал некоторые общие моменты мифологемы Мирового древа, выражая их в:

- “1) мифологической тенденции сравнивать Космос и человека с Мировым деревом;
- 2) традиции связывать судьбу человека с жизнью дерева;
- 3) населению деревьев добрыми и злыми духами;
- 4) обычае наказывать преступников возле дерева.”<sup>223</sup>

---

<sup>221</sup> В. Демин, Тайны русского народа, М., 1995, 23

<sup>222</sup> Вяч. Иванов, Избранные стихотворения, М., 1991, 76

Он же утверждает что, представление о "жизни без смерти" в онтологическом смысле выступает заместителем "абсолютной реальности" и, таким образом, дерево становится символом абсолютного бытия, т.е., центра мира. Поскольку дерево обладает вытянутой вертикальной формой, символизм центра мира выражается в терминах мировой оси.<sup>224</sup> Символизм мировой оси (восходящий к донеолитическим временам) имеет и дальнейшие символические импликации: имеется в виду центральная точка космоса. Интересно отметить, что три мира древесного символизма отображают три основных составных структуры дерева: корни, ствол и крону.

Как и в большинстве символов, у мирового дерева есть знаки-синонимы, которые в известной мере замещают его в некоторых текстах или подчеркивают и развивают какое-то одно из значений или отдельное свойство дерева. Такими символами в сказках и обрядовых песнях является столб, мировая гора, дорога, церковь с тремя верхами, три терема, корабль, лестница, цепь, арка, город. Олицетворением мирового дерева является вежа — высокая палка с колесом на верхушке (колесо — символ солнца), купальске и майске деревья и тому подобное.

Эти атрибуты мирового дерева присутствуют почти в каждом из наибольших праздников календарного цикла, а также на свадьбе похоронных обрядах. В рамках общего значения дерева как мировой

---

<sup>223</sup> М. Элиаде, Священное и мирское, М., 1994, с.123

<sup>224</sup> Дерево, с его корнями, находящимися под землей, и с его ветвями, вздымающимися к небу, символизирует направленную вверх тенденцию, а посему соотносится с другими символами, такими, как лестница и гора, представляющими общие взаимосвязи между "тремя мирами" (нижний мир: преисподняя, ад; срединный мир: земля; горний мир: небо).

оси и как символа неистощимых жизненных процессов (роста и развития) различные мифологии и фольклоры выделяют несколько оттенков значений

На самом примитивном уровне есть "Древо Жизни" и "Древо Смерти" в отличие от Мирового Древа и Древа познания Добра и Зла, которые характерны для более поздних стадий; указанные два дерева, однако, попросту представляют собой две различные репрезентации одного и того же представления. *Arbor vitae* ("древо жизни") в разнообразных формах часто можно встретить в восточном искусстве. По всей очевидности, чисто декоративный мотив *horn* (центрального дерева), помещенного между двумя мифологическими существами либо двумя обращенными друг к другу животными, является темой месопотамского происхождения, занесенной на Запад и на Дальний Восток персами, арабами и ромеями .

В русском космическом мирозерцании древо жизни трансформировалось в фольклорный образ дуба, растущего на острове Буяне посреди Океана-моря: "На Море-Океане, на Острове Буяне (вариант: Кургане) стоит дуб зеленый (вариант: ни наг, ни одет)..." и т.д., причем остров Буян представляет один из вариантов загробного царства, а древо жизни, чаще всего находится в том месте. В апокрифической беседе Панагиота с Фрязином Азимитом космическое мировое древо описано следующим образом:

*"А посреди рая древо животное, еже есть божество, и приближается верх того древа до небес. Древо то златовидно в огненной красоте."*<sup>225</sup>

Представления о древе жизни и древе смерти отличаются друг от друга своеобразием представлений о «геометрии нижнего мира», где отличие древа смерти в его пространственно «неправильной» форме – оно перевернуто.<sup>226</sup>

В древнерусских памятниках 11—17 вв. сообщается о поклонении язычников “рощениям” и “древесам”, о молениях под ними (“рощением... жряху”). О существовании у славян в древности священных рощ упоминает в “Чешской хронике” Козьма Пражский; о священных рощах полабских славян сообщает немецкий хронист Гельмольд<sup>227</sup>.

Для мифопоэтического сознания славян характерно последовательное сближение дерева и храма как священных мест, где совершались обряды. Об этом свидетельствуют многочисленные предания, легенды и апокрифические рассказы о постройке церковей вблизи почитаемых деревьев, а также о деревьях, посаженных на месте прежней церкви. В прошлом церковные и

---

<sup>225</sup> Агапкина Т.А., Топорков А.Л. Материалы по славянскому язычеству (древнерусские свидетельства о почитании деревьев) // Литература Древней Руси: Источниковедение. Л., 1988

<sup>226</sup> У восточных славян это образ перевернутой березы- например, в Костромской области о умершем говорят “ в березки собрался”. На урнах с прахом умерших перевернутое дерево символизирует смерть. Древо Сефиротов часто изображается перевернутым. Перевернутое дерево, олицетворяющее в Упанишадах Вселенную,- символ мироздания, Бога. "Пусть его лучи коснутся нас!" - говорится в Риг-Веде. Декоративная тема очень распространена на Востоке, Древо Жизни фигурирует в огромном числе живописных изображений на индийском, исламском шелках и на коврах.

<sup>227</sup> Здесь и далее цитируется по: Джек Тресиддер, Словарь символов, М.,1999

светские источники постоянно отмечали неискоренимость культа деревьев: древопоклонники молились либо в священных рощах, либо "около куста", либо просто "дуплинам деревянным", либо перед особо почитаемыми деревьями, а ветки обвешивали платками и полотенцами, около них венчались, объезжая их три раза и исповедовались, или же их "завивали", украшали их лентами<sup>228</sup>. У южных славян многие обряды совершались у "записа"(священного дерева, обычно дуба, на котором вырезали крест)<sup>229</sup> -здесь приносили животных в жертву, жгли костры, водили хороводы, устраивали суды, давали клятвы и т.д.

Как мировая ось, дерево ассоциируется с горой и колонной, то есть со всем, что имеет осевую символику. Многочисленные мифы повествуют о гигантском дереве - связующем звене между небом и землей (как лестница или радуга), по которому некоторые персонажи поднимаются до уровня богов. В сказках встречается мотив «дерева к небу», забравшись на которое герой видит небесное божество и получает волшебные подарки. С образом дерева-посредника между мирами связан и обычай садить деревья или кусты на могилах<sup>230</sup>. Дерево являлось метафорой дороги, пути по которому можно достичь загробного мира, поэтому на дерево забрасывали или к нему относили вещи умерших с целью их "пересылки" хозяевам. Ветками деревьев обметали кладбища, чтобы покойникам "лучше виделось".

---

<sup>228</sup> В. Демин, Тайны русского народа, М., 1995

<sup>229</sup> Дејан Ајдачић, Чудесно дрво у народним песмама балканских Словена, Кодови словенских култура, Бильке, Београд, 1996; Љ.Милосављевић, С. Марковић-Крстић, Свето дрво у Запаљу и Топлици, Етно-културолошки зборник, Сврљиг, 1997

<sup>230</sup> Существует понятие — «дать дуба» (умереть).



Читая Библию, мы можем обнаружить следы культа деревьев: "И насадил Авраам при Вирсавии рощу и призвал там имя Господа, Бога вечного"<sup>231</sup>. Кости царя Саула и его сыновей были погребены под дубом в лесу Иависе<sup>232</sup>; под гранатовым деревом, на окраине Гивы, царь Саул готовился к решающей его судьбу битве<sup>233</sup>. Период культа деревьев закончился, но отзвуки его сказались во многих обычаях времени язычества и позже. Например, в Израиле было запрещено сажать и выращивать растения вблизи алтарей, посвященных единому богу Яхве, ибо это могло напомнить о служении Ваалу. Идолопоклонник - царь Ахаз приносил жертвы "под всяким тенистым деревом"<sup>234</sup>. Плиний Старший ("История Природы") утверждал, что именно деревья были первыми святынями, которым поклонялся человек<sup>235</sup>. Священные деревья отождествлялись с богами и чтились, как божества - причем, уже разделенные на добрых и злых.

Одновременно с творением в воображении первобытных людей образа мирового дерева возникла и разветвлённая система противопоставлений:

день — ночь

лето — зима

жизнь — смерть

правое — левое

прямое — кривое

верх — низ

---

<sup>231</sup> Бытие 21: 33

<sup>232</sup> Первая книга Царств 31: 13

<sup>233</sup> там же 14: 2

<sup>234</sup> Четвертая книга Царств 16: 4

<sup>235</sup> Токарев С.А., Филимонова Т.Д. Обряды и обычаи, связанные с растительностью // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Исторические корни и развитие обычаев. М., 1983

огонь — вода  
мужчина — женщина  
парное — непарное

Данное деление вызвало верование о близкой связи дерева и человека, о соотнесенности их судеб и жизненных этапов. "Блажен муж, который не ходит на совет нечестивых и не стоит на пути грешных, и не сидит в собрании развратителей; но в законе Господа воля его, и о законе Его размышляет он день и ночь! И будет он как дерево, посаженное при потоках вод, которое приносит плод свой во время свое, и лист которого не вянет; и во всем, что он ни делает, успеет"<sup>236</sup>. Дерево (как и растение вообще) соотносится с человеком по внешним признакам: ствол соответствует туловищу, ветки — рукам или "детям", сок — крови и т. п. В дерево могла перейти душа человека (белоруссы считают, что во всяком скрипучем дереве томится грешная душа или душа несправедливо убитого или мало жившего человека).

Верования связанные с деревьями иногда были амбивалентными- например, у восточных славян считалось обязательным сажать дерево при рождении ребенка, веруя, что ребенок будет расти также как развивается дерево<sup>237</sup>, а южные славяне считали, что рост дерева может вызвать истощение или смерть посадившего его человека (особенно лесной орех- считалось если его ствол сравнивается с шеей посадившего его человека, то тот умрет). В Западной Европе сохранились верования о происхождении людей

---

<sup>236</sup> Псалом 1: 1-3

<sup>237</sup> Обычай, близкий этим, сохранился также и у европейцев: в честь рождения мальчика в Германии сажали яблоню, а девочки - грушу и надеялись, что судьбы дерева и ребенка окажутся одинаковыми.

от деревьев и о том, что человек иногда мог поместить в дерево на хранение свою душу.

В германских рунах руна "ман" означает мужчину, человека, который поднял обе руки вверх, взывая к божественным силам. Противоположным знаком является руна "ир" - знак женского начала, а также символ хтонских сил. "Ир" означает тис, то есть одно из священных деревьев германских племен. В одном обрядовом заклинании руна "ир" понимается как "всеобъемлющая", в этом случае руна указывает нам на корни, на "бессознательное" знание, пришедшее к нам от предков. А вот объединение обеих рун дает нам дерево жизни, питающееся соками снизу и сверху и являющееся символом вечного существования<sup>238</sup>.

Единение Неба и Земли также можно передать через два дерева, соединенных одной веткой, на которой растет побег, символизирующий единство взаимодополняющих начал (мужского и женского, и т. п.) или андрогина. Два дерева, одно из которых является отражением другого, имеют эту же символику.

Скандинавская мифология повествует о богах Одине, Хоэнире и Лодуре, которые прогуливаясь по морскому берегу, увидели два дерева. Из одного они создали мужчину по имени Аскр, а из другого - женщину (имя не упоминается). Лодур дал им тела, Хоэнир - разум, а Один вдохнул в них жизнь. За это Рок сделал так, что Один был убит мечом и повешен на ветке Древа Мироздания - ясеня Иггдрасиля. Правда, девять дней спустя бог был помилован и воскрешен. Деревья с парами переплетающихся ветвей или с одной

---

<sup>238</sup> В германских рунах руна "ман" означает мужчину, человека, который поднял обе руки вверх, взывая к божественным силам. Противоположным знаком является руна "ир" - знак женского начала

общей ветвью символизируют пары противоположностей, инь и ян в едином Дао, а также мужское и жесткое начало.<sup>239</sup>

Весьма часто символическое дерево не принадлежит к какому-либо определенному роду (даже название дуб- часто означало не вид дерева, а само дерево *par excellence*. Первоначально слово *дуб* заключало в себе общее понятие дерева, что до сих пор слышится в производных *дубина, дубинка, дубец* — палка. Дубинка- русское название оружия из дерева не означает, что оно обязательно из дуба, а —из дерева вообще или название кельтских жрецов- друидов хоть и ведет этимологически происхождение от слова дуб, но обозначает дерево вообще.

Выбор же вида дерева, как защитника и символа означает собой следующий этап развития верований, связанных с понятием – дерево и являет собой родовую принадлежность, но не по семейным узам, а по объединению себя и своего рода-племени с каким-либо видом дерева. По существу тотемизм предполагал полную идентификацию с тотемом, включение их в систему "человек-тотем". В этой взаимосвязанной системе тотему отводилась роль оберега: он охранял, защищал человека, помогал ему в трудных ситуациях. Наиболее устойчивыми, сохраняющими свои регулятивные функции на протяжении веков и тысячелетий, оказываются клановые и племенные тотемы, их охранительная и объединительная семантика передается от поколения к поколению и на определенных стадиях общественного развития может закрепляться в форме геральдической символики, фиксировалась в вышивках, рисунках или преданиях.

---

<sup>239</sup> Королев К.М, Скандинавская мифология. Энциклопедия, Эксмо, М., 2007.

Брахма, согласно версии индуизма, превратился в дерево баньян, или в бенгальскую смоковницу, которые тоже считаются Древами Мира. Ясень (Иггдрасилл) чтится древними скандинавами; дуб и липа - германцами; бамбук - японцами; лиственница и береза чтились сибирскими народами и племенами, верба - в Китае; дуб считался священным у кельтов, а Иисус появляется у ивы. В греко-римской мифологии дуб изначально считался деревом небесного бога Зевса (Юпитера). Деревьями солнечного бога Аполлона считались пальма, лавр и олива. Артемиде были посвящены различные деревья: в Лаконии ее звали Каруатис и посвящали ореховое дерево; дерево Артемиды Сотеира из Бойи - мирт, из которого был рожден Адонис; Артемиде Эфесской посвящены вяз, дуб и кедр. Виноградная лоза посвящена Дионису (Бахусу), олива - Гераклу, платан - Елене Спартанской, лавр - Дафне. В шаманизме Древо Жизни - береза с семью ветвями. Иногда она может быть стилизована шестом с семью отметками, символизирующими семь планет и семь стадий восхождения к небесам, при этом ее ветви олицетворяют звездный свод. Пальма - Древо Жизни Вавилона, Финикии и Халдеи. Виноградная лоза посвящена вавилонскому Сидури и считается ассирийским Древом Жизни. Аккадская ива посвящена аккадскому Зевсу, а пальма, гранатовое дерево и кипарис - священные деревья семитов. У даосов Древо Бессмертия - персик. У тевтонов Древо Жизни - ель Водана, а позднее - липа.

Деревья-тотемы создавали пары. Филемон и Бавкида из древнегреческого мифа, которые приютил "Метаморфозы" Овидия и у себя Зевса и Гермеса, в благодарность за гостеприимство и в знак восхищения

их взаимной любовью, были превращены в дуб и липу, сплетшихся ветвями<sup>240</sup>. Есть “мужские” и “женские” деревья (ср. “береза” -- “березун”, “дубица” — “дуб”) и по форме (у “березы” ветки распускаются в сторону, у “березуна” — вверх).

Для славянских народов основным деревом является дуб. Но дендрические пары славянских народов – различны.

Для восточнославянских – дуб и береза.

Для западных славян- это клен и липа.

Для южнославянских – сосна и ель.

Дуб- “мужское” дерево, символ мощи и власти несомненно сближался с культом Перуна (по записям 1302 года встречается название села- Перунов Дуб)<sup>241</sup>. Регламент 1721 года констатировал что “попы с народом молебствуют пред дубом, и ветви онаго дуба поп народу раздает на благословение”.<sup>242</sup> Именно дуб являл собой объект и локус жертвоприношений. Именно он занимал первое место в ряду деревьев и соотносился с первыми элементами других символических рядов, а также с верхним миром. В сакральной практике именно Дуб выполнял ряд культовых функций, а в фольклоре и

---

<sup>240</sup> Овидий, Метаморфозы, М., 1983

<sup>241</sup> Дуб в верованиях многих индоевропейских народов считался деревом, которое находится под покровительством бури и грома; деревом, которое смело противостоит любым ветрам, пытавшимся вырвать его из земли. Кроме того, царило мнение, что дуб притягивает к себе молнии.

<sup>242</sup> На культовую роль дуба, как мужского “сильного” символа указывают и археологические находки: в 1975 году со дна Днепра подняли древний дуб в ствол которого были вставленно 9 кабаньих челюстей ( подобное дерево было поднято в 1910 году со дна Десны). Ивакин Г.Ю. Священный дуб языческих славян // Сов. этнография. М., 1979. № 2

практической магии<sup>243</sup> фигурировал в качестве мирового дерева<sup>244</sup>.

Дуб, как дерево-тотем восточнославянских народов последовательно выступает как мужской символ<sup>245</sup>. Воду после купания новорожденного мальчика выливают под дуб; когда невесту вводят в дом мужа, она первой входит туда и говорит про себя: «Около дома дубочки, а в дом — сыночки», если хочет, чтобы у нее рождались мальчики. на Витебщине повитуха обрезала мальчику пуповину на дубовой плахе, чтобы он вырос крепким. В Житомирской области в заговоре от детской бессонницы обращались к дубу, причем выбиралась именно ветка с желудями. Иногда на смену дубу в восточнославянской традиции приходит тополь.

Береза в представлениях славян дерево близко связанное с хтонскими женскими силами, созидающими и разрушающими одновременно. Эта амбивалентность сделала березу, с одной стороны, деревом благословенным (под березой ищут укрытие герои народных сказок, спасаясь от погони, под березой скрывалась Богородица с младенцем Христом спасаясь бегством в Египет<sup>246</sup>, под березой скрывалась св.Прасковья-Пятница от дьявола и т.д.), а с другой-негативным (ветвями березы хлестали Христа, если

---

<sup>243</sup> В заговорах Дуб наделяется именем собственным (например, Карколист, Дорофей)

<sup>244</sup> В Болгарии недалеко от Софии были три дуба, котогрые как бы охраняли окрестные поля от града, бурь и других бедствий.

<sup>245</sup> В кельтской паре дуб и омела, дуб также является символом мужского начала. А желудь обычно означал мужской половой орган (glans penis; у Освальда Кроллиуса, 1629: "Желудь весьма наглядно кажет головку уда мужеска")

<sup>246</sup> Похожий мотив является типичным для всех славян, только каждый считает свое дерево- укрытием для Богородицы. Причем укрытие предоставляет именно «еженское» дерево, что очень важно.

женатый мужчина посадит березу- умрет или он или кто- то из его семьи, нельзя строить дом на месте, где когда-то росли березы и т.д.) Целая семицкая обрядность, однозначно связанная с тотемом березы, восходит чуть ли не к эпохе матриархата, являясь эзотерическим женским праздником с сексуально-эротическим оттенком и подчеркнутой гадательно-предсказательной направленностью. Недаром береза и в загадках повляется в образе женщины- *Стоит Федосья, распустив волосья*<sup>247</sup>.

Или-

*На полянке девчонки:  
В белых рубашонках,  
В зеленых полушалках.*

Или:

*Стоит красавица на поляне:  
В белом сарафане, в зеленом полушалке.*

Связь березы с нечистой силой и душами умерших тоже указывает на женскую символику: о русалках в Полесье говорили, что они "с березы спускаются". Принадлежащим русалкам считались березы, чьи ветви спускаются до земли. Береза как женский символ плодородия активно использовалась в обрядах, связанных с плодородием (березовое полено закапывали под порогом новой конюшни, "чтобы велись кони"; ветки втыкались в поле, чтоб получить хороший урожай льна. В некоторых полесских селах на похоронах тело женщины покрывали березовыми

---

<sup>247</sup> Здесь и далее, где цитируются загадки: Сборник: В 3 тт: Загадки русского народа. Пословицы русского народа. Народные русские сказки, т.1



ветками, тело мужчины - ветками тополя. В сказках убитая деушка чаще всего превращается в березу. Если под растущую березу вылить воду, оставшуюся после купания больную девочку (мальчиков водили к дубу), то болезнь перейдет к дереву; надо только не забыть сказать заговор: "Брошу (название болезни) под березов куст, чтоб не болело, чтоб не щемило."

Кроме дендрической пары дуб/береза в эпической традиции восточных славян встречаются – ракита/калина. А в обрядах особое место занимают плодовые деревья (яблоня, вишня) и орехи.

Что касается западнославянской дендрической пары, то она представлена парой – клен/липа. Клен (явор) - в этиологических преданиях особенно западных, но и западных и восточных славян дерево, в которое превращен ("заклят") человек. По этой причине кленовое дерево не используют на дрова, ("явор от человека пошел"), не подкладывают листья клена под хлеб в печи (в листе клена видят ладонь с пятью пальцами), не делают из него гроб ("грешно гноить в земле живого человека") и т.д. Превращение человека в явор - один из популярных мотивов славянских баллад: мать "закляла" в явор непослушного сына или дочь; музыканты, идущие через рощу, где растет это дерево, срубают явор и делают из него скрипку, которая голосом сына (дочери) рассказывает о вине матери. В балладах о матери (или жене)-отравительнице явор вырастает на могиле убитого сына (мужа) или его сажают на этой могиле.

В похоронных причитаниях используется ритуальное обращение умершему сыну: "Ай мой сыночек, мой же ты яворочек".

В загадках клен предстает в образе убитого царя-

*На горе-горище лежит убит царище:  
Крови нет, одна ладошка.*

Что касается липы, то западные славяне ее культ унаследовали от германских племен, у которых липа посвящалась богине Фрейе<sup>248</sup>. Чехи считали, что у того, кто сломал ветку липы непременно заболит конь, но если человек вернет ветку на место, конь выздоровеет. Поляки остерегались срубить липы, полагая, что в противном случае умрет либо сам человек, срубивший дерево, либо кто-нибудь из его семьи. Рассказывали даже о «кровооточающих липах», истекавших кровью, которая не останавливалась до захода солнца. Липа — в качестве чудесного дерева — фигурирует также в сказках прибалтийских славян: в ней говорится о том, как мужик, который пытался срубить в лесу липу, был остановлен ее голосом; она просила не рубить ее, а взамен обещала выполнить любое его желание; по указу своей жены он вытребовал от нее богатство, но когда попросил сделать так, чтобы его с женой все боялись, тогда липа превратила их обоих в медведей. Именно липа (как у восточных славян береза) считалась деревом Богородицы; говорили, что на ней отдыхает Богородица, спускаясь с небес на землю. Высокий сакральный статус липы и связь с комплексом положительных значений определили ее использование в качестве универсального апотропея. Повсеместно считалось, что в Липу не бьет молния, поэтому ее сажали у домов и не боялись скрываться под ней во время грозы. Таким образом Липа, как женская защитная сила противопоставлялась мужской.

Кроме дендрической пары клен/липа в эпической традиции западных славян встречаются – тис/вяз и

---

<sup>248</sup> Ей был посвящен город Линдау на Боденском озере.

осина. А в обрядах особое место занимают плодовые деревья (яблоня) и растения с шипами( терн, малина, ежевика и др).

Клен (явор) является и родовым деревом у южных славян и эпическая (а и лирическая традиции) обилуют мотивами превращения героя в явор<sup>249</sup>, да и гусли обязательно делались из явора, что еще раз подчеркивало его магическую силу. Но тем не менее не клен/липа, а именно сосна/ель являются основной магической дендрической парой у южных славян, хотя в обрядах особое место, как и у всех славянских народов занимают плодовые деревья ( яблоня и груша) и лесной орех, а также вечнозеленые растения- кипарис, можжевельник.

Сосна несмотря на ее широкое распространение, в народных верованиях она не играет существенной роли, тем интереснее ее появление в качестве мужского дендрототема у южных славян, особенно у сербов. Впрочем символический круг, связанный с сосной является выразительно мужским, поскольку включает в себя- жизненную силу, плодovitость, молчание, а является фаллическим символом. Если прибавим к этому то, что будучи вечнозеленой она символизирует бессмертие, то мы столкнемся с мощным символом, олицетворяющим мужское начало. Традиция эта ведет происхождение из античных времен- шишка сосны как фаллический символ и символ плодородия была атрибутом Диониса и увенчивала его тирс<sup>250</sup>.

Символика сосны в античное время связана с богатым урожаем, высоким приплодом домашнего скота, например, в римских весенних обрядах в честь

---

<sup>249</sup> Мајка Јану њедељу плела, Двори самотворни, бр.13, стр. 21

<sup>250</sup> Сосновая шишка, вечнояющая колонну – эмблема мессопатамского бога Мардука ( иногда ошибочно представлена в виде плода ананаса)

Кибелы и Аттиса (именно символом Аттиса была сосна). То, что южные славяне тяготеют к вечнозеленым растениям можно объяснить их особой близостью к античной культуре.

Что касается ели, то для ее культурной семантики и символики существенны ее природные свойства как вечнозеленого, пахучего, колючего, «женского» и... бесплодного дерева. Может быть поэтому она как правило в южнославянской эпике представлена как молодая девушка (без женской плодотворной силы) и в образе сестры( самый ферквентный женский образ у южных славян):

*Два су бора напоредо расла, Међу њима танковрха  
јела<sup>251</sup>*

Ферквентность мотива сосна/ель доказывается и традицией номинации- Борко, Еловац, Елич/Боряна, Елка, Борка, Елица, Борика, Елика. Причем имена с основой сосна/ель авлялись и мужскими и женскими, не делились по гендерному признаку. Вероятно, именно с «женской» символикой ели связан запрет сажать и вообще иметь около дома ель, которая якобы «выживает» из дома мужчин. По верованиям сербов, если ель растет вблизи дома, в нем не будут рождаться мальчики. На русском Севере не сажали ель у дома, опасаясь, что в противном случае «мужики не будут жить, умирать будут, одни вдовицы будут». Запрет сажать ель у дома может объясняться принадлежностью ели к неплодовым деревьям (согласно легенде, ель «бесплодна», поскольку ее прокляла Богородица), но как правило запрет этот касался верований

---

<sup>251</sup> Вук Ст. Караџић, српске народне песме Београд, 1969, књ. 2, стр. 15-16.

восточнославянских народов<sup>252</sup>, но не для южных славян( для них ель- благословила Богородица, поскольку она ее спрятала с младенцем Иисусом, и поэтому она подарила ей вечную жизнь- вечнозеленая ель).

Ель —дерево, которое нашло широкое применение в похоронной и поминальной обрядности. У старообрядческого согласия бегунов принято было прямо в лесу подкапывать корни большой Ели, немного выворачивать ее из земли и в образовавшуюся яму класть тело умершего без гроба, а затем сажать ель на прежнее место, «яко будто век тут ничего не бывало».

Одна из сибирских загадок, записанных Афанасьевым звучит так:

*Этой бабке сто лет,  
Горба у нее нет,  
Высоконько торчит,  
Далеконько глядит,  
Придет смерть за старушкой,  
Станет бабка избушкой.*<sup>253</sup>

В сербских эпических песнях также существует мотив похорон под елью. У западных и южных, в меньшей степени у восточных славян ветви ели как вечно зеленого растения, гирлянды из нее и еловые венки — одно из самых распространенных украшений могилы. Срубленную ель (а также кипарис, сосну, можжевельник), часто украшенную цветами или

---

<sup>252</sup> В Белоруссии ель не сажали из опасения, что «в доме ничего не будет вестись», «ничего не будет родить ни в хлеву, ни дома». Особенно избегали держать ель у домов молодоженов, чтобы те не остались бездетными

<sup>253</sup> Сборник "Русский народ. Пословицы, загадки, сказки", М.2010

лентами, могли устанавливать или реже — сажать на могиле парня или девушки, умерших до брака.

Такой же дурной магической силой обладает другое частое у южных славян женское дерево- ива (верба)<sup>254</sup>. Именно это дерево символизировало языческого бога Ярилу. Венки, сплетенные из тонких ивовых ветвей, известны как приворотное средство. Девушки оставляли венки на дороге, по которой должен был пройти их избранник. Таким образом, пытались приворожить любимого. Ивовый прутик вшивали в шов одежды, чтобы удержать мужчину. Также распространенный способ удержать в семье мужа - оплести тонкими ветками ивы ножки супружеской кровати. Из ивовой коры делали ожерелья и браслеты. Она известна не только по своим защитным функциям и приворотной силой, но ее связывали с горем и потерей любви, с бесплодием, хотя последнее опять же для восточных славян. У южных славян она означает плодородие. Именно она доминирует в празднике Юрьева дня( через вербовый венок доят овец, венками украшают скотный двор, на крышу ставят столько веточек вербы, сколько членов в семье) и ею бьет себя хозяйка<sup>255</sup> призывая здоровье и плодородие(также вербой легонько бьют детей, а домашний скот, ожидая, что он будет расти быстро как верба и давать приплод). И ива связана с легендой о дереве, укрывающем Богородицу- отсюда и ее название – жалостна врба-сжалилась над Богородицей и укрыла ее своими ветвями)<sup>256</sup>.

---

<sup>254</sup> Из ивы, согласно "Старшей Эдде", была сделана первая женщина.

<sup>255</sup> Сретен Петровић, Митологија, магија, обичаје, Сврљиг, 1992, 366

<sup>256</sup> Марјана Илић, Називи биља мотовисане веровањем, Етно-културолошки зборник, Сврљиг, 1997-

Культурное наследие прошлого, накопленное сотнями предшествующих поколений, предстает перед нами в виде устойчивой сложившейся системы. Механизмы их передачи выработаны и закреплены на протяжении многотысячелетней истории человечества. Согласно концепции А.А.Ухтомского<sup>257</sup>, по которой лучшие доминанты, способствующие выживанию и прогрессу человеческого рода как такового, передаются от поколения к поколению посредством слова и быта, дендрические пары, представленные в каждом этносе можно рассматривать не только как явления тотемизма – анахронное явление, представляющее интерес только для узкого круга исследователя, но и как комплекс этико-психологический принцип, формирующий этнос. Учитывая все вышесказанное фольклор необходимо рассматривать как закодированную в устойчивых художественных образах и символах этноческую память, пытаясь найти в туманных символах вполне понятное и сегодня, семантическое ядро.

---

<sup>257</sup> Ухтомский А.А. Доминанта. - СПб.: 2002

## **Зоототем: символы в реалиях современных югославских войн**

Условные символические понятия и образы имеют широкое хождение, потому что опираются на ту общую особенность нашего сознания, которое стремится внешнюю реальность объяснить при помощи реальности высшего порядка, которая и определяет суть вещей. Эта общая ориентация сознания влияла на формирование такой важной области социальной жизни как война.

Знаки войны были зафиксированы в визуальных образах и приобретали особое трансцендентное символическое значение в качестве знаков государственности, т.е. инсигний. История, значимость инсигний и порядок наделения и присвоения рассматривались в культурологии и в социальном, и в ментальном контекстах.<sup>258</sup> Можно оспаривать знакам войны, в данном случае военным шевронам, право включения в понятие инсигнии, но несомненно что и они, как любой символ являют собой «..особую коммуникационную модель, где индивидуальные

---

<sup>258</sup> Бак Я. Магическая и династическая легитимация // Другие средние века. К 75-летию А.Я. Гуревича. М.,СПб., 2000



сознания совмещаются с единым смысловым пространством культуры».<sup>259</sup>

Для изучения символов военных реалий необходимо именно такое понимание символа, а ныне активно используемое в филологии понятие концепт вряд ли подойдет: рассматриваемый как модификация символа концепт на первый план выдвигает коллективную составляющую знака, тогда как, а маргинальные (местные, локальные) оттенки остаются на «периферии» и ускользают от изучения.

В исследовании зооморфных символов югославских войн нам понадобится понимание символа не только как некой универсальной категории, но и как знака, чье понимание возможно только лишь посредством раскрытия через сопоставление со смежными (местного, локального происхождения) категориями образа. Т.е. мы военные знаки зооморфной символики будем рассматривать и как образ, взятый в аспекте своей знаковости; и как знак, интегрированный в определенную коммуникативную систему; и как особый знак, наполненный местными, территориально ограниченными смыслами.

Коммуникативная система современной войны представляет собой уникальный момент, когда нарушаются все коммуникативные табу, причем привычнее смыслы поглощаются теми, которые в мирное время неактивны: используемый в войне знак, знак войны «мыслится воздвигнутым в гуще боя, на глазах у друзей и врагов, для воодушевления первых и для "ожесточения" вторых».<sup>260</sup>

---

<sup>259</sup> Аверинцев С. С. Символ // София-Логос. Словарь. 2-е, испр. изд. — К.: Дух і Літера, 2001, с. 155—161

<sup>260</sup> Роже Кайуа. Война и сакральное. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003, с. 276-291.

Появление знака войны прежде всего является простейшим маркером в опознавательной системе своей – чужой<sup>261</sup>, которая имеет универсальный характер и является неотъемлемой составляющей онтологических представлений о бинарной структуре мира. Когда же речь идет о социальной структуре, то наличие особой символики, расцениваемой как “своя”, уже говорит о создании собственного коммуникативного поля внутри некоторого социального образования. Такая коммуникация четко определяет границы между «своей» и «чужой» символики, читая легко представляемый знак как сообщение.

Во время югославских войн в качестве военного обозначения активно использовались изображения животных. Это не специфика именно этих войн.

Животные имеют большое значение в символике, а истоки этого традиционно рассматриваются в тесной связи с тотемизмом и поклонением животным: тотем позволяет связать человеческое сообщество с определенной территорией, и следовательно найти точку соприкосновения культурного и социального с природным, что позволяет объединить некое социальное явление общей системой норм поведения. Кроме того животное, в отличие от человека, классифицируется при помощи постоянных качеств, что позволяет их использовать в качестве символов. Не следует также упускать из вида то, что лично-индивидуальные формы тотемизма когда речь идет о войне заменены коллективными, а коллективные, в свою очередь трансформируются в лично-

---

<sup>261</sup> См исследования: Баранов 2003; Бахтин 1986; Бойко 2006; Водак 2006; Дейк Т. Ван 1989; Иссерс 1999; Кашкин 2004; Красных 2003; Маслова 2001; Гришаева 2003; Пеньковский 2004; Шейгал 2000; Вальденфельс 1995; Гумилев 2002; Каган 2001; Паин 2003; и др.

индивидуальные (люди начинают верить в исключительность знака-символа, считая его своим личным покровителем).

При анализе семиотической структуры зооморфного символа, используемого в качестве обозначения необходимо отчетливо представлять, что собой представляет подобный символ, т.е. необходимо определить из чего состоит базис сообщения. Визуальное сообщение, коим является обозначение на шевроне, по правилам своей дешифровки, наполнения знаков и символов значением и смыслом, близко к иероглифическому письму: составляющие содержание образы состоят из иконических (то есть имеющих внешнее сходство со своими прообразами) знаков. И смыслообразование такого визуального образа формируется определенным способом: т.е. знак/ символ являет собой соединение серии значений, которые несет в себе иконический знак- изображение, цвет, фактура, вектор. Но прежде всего важен сам образ. Само изображение животного и сам выбор определенного вида животного.

Как мы знаем, зооморфными маркерами в вертикальной структуре мира еще с палеолита обычно выступали птицы (верх), травоядные (середина) и пресмыкающиеся, рыбы (нижняя зона мира).

Чуть в стороне от этого трехчленно структурированного зооморфного кода отстоит образ хищного животного. И хотя древнее мифологическое сознание отдавало предпочтение образу травоядного животного, образ хищника в системе звериного стиля был не менее актуален, соотносясь как с нижним, хтоническим миром, зоной смерти и поэтому доминировал в период войны.

В символах, используемых в югославских войнах интерес вызывает активное использование нескольких (довольно немногочисленных) зооморфных символов.

А самая значительная группа представлена зоной верха: птицами.

И первым сюрпризом будет почти полный отказ от геральдического орла (символа государственности, активно употребляемого на Балканах с византийского периода).

Образ двуглавого орла доминирует в мирное время, являясь символом государства) и, следовательно, символом обороноспособности<sup>262</sup>, а в военное время заменяется символом милитаристских настроений, в данном случае парой хищников, которых представляют составляют сокол и коршун.

Орел использовался как изображение на шевронах сербской добровольческой гвардии в начале войны (и являл собой копию изображенного на гербе двуглавого орла), но очень быстро символ был заменен на изображение тигра.

Но самыми главными птичьими символами войны является пара – коршун и сокол.

В сербско-хорватских столкновениях, данные «птичьи» символы составляют оппозицию (впрочем довольно условную), которая проходит по оси восточная/западная традиция: восточный военный символ – сокол и западный военный символ – коршун (по-хорватски - *lunja*).

«Восточность» и «западность» символа, еще раз подчеркиваю, условны, но тем не менее, в то время сокол по правилу воспринимается как символ сербский, а с хорватской стороны - славонский (территория края

---

<sup>262</sup> Данте называет орла птицей Бога защищающего, а не нападающего. См. Голенищев-Кутузов И. Данте. М. Молодая гвардия, 1967

Славония) и олицетворял собой героизм и храбрость, представляя солдата как воина-героя, богатыря-юнака, что вполне в рамках славянских представлений о соколе как воине и соколах – как дружине, боевому отряду, вспомним известное: «Тогда пуцашеть (Боян) соколов на стадо лебедей»<sup>263</sup>: т.е. все совпадает с моделями, описанным Т. А. Бернштам<sup>264</sup>), а коршун - символ нападения, скорее присущий хорватам, чем сербам и также имеет свою традицию: еще в античности было замечено, что коршуны часто следовали за войсковыми передвижениями, отсюда коршун стал птицей, которая непосредственно связана с богом войны, но и все остальные боги в нужный для них момент могли принимать вид коршуна: в "Илиаде" Гомера Аполлон и Афина в виде коршунов сидят на дереве, наблюдая за битвой<sup>265</sup>. Но символ коршуна не характерен для византийской эмблематики, и встречается у хорватов как в качестве местного символа, который связан с территорией и, следовательно, коршун начинается идентифицироваться с территорией, которая нуждается в защите и маркируется как «своя», т.е. становится символом земли, которую нужно защищать и тотемом-защитником, который обеспечивает покровительство и поэтому выбирается и качестве маркера, но и оберега.

Особняком в последних югославских войнах стоит символ ястреба как молниеносного атакующего, несущего смерть. В данном случае он совпадает с тотемной птицей края, который так и называется – Ястребарско. Но ястреб редко выступает в роли

---

<sup>263</sup> Слово о полку Игореве / Вступит. статья и подготовка древнерус. текста Д. Лихачева; Сост. и коммент. Л. Дмитриева. — М.: Худож. лит., 1985

<sup>264</sup> Бернштам Т. А. Орнитоморфная символика у восточных славян // Советская этнография. 1982. № 1.

<sup>265</sup> «Иллиада» в переводе П. Шуйского, Свердловск: Уральский государственный университет им. А.М.Горького, 1948

милитаристского символа, а скорее, представлен как знак-защитник, оберег, поскольку изображается в позе не милитаризованной (не атакующей) .

Визуальные же изображения соколов и коршунов кроме того, что представляют собой знак-оберег, свидетельствуют и о том, что они активно использовались в качестве маркера в рамках оппозиции свой – чужой (причем использовались они и хорватами и сербами, с небольшой большей удельной ролью сокола у сербов, а коршуна – у хорватов), т.е. их изображения имеют нарочито выраженную агрессию, подчеркивается их нападающий атакующий характер.

Отдельно в югославских войнах стоит изображение лебедя. Уже само то, что этот шеврон принадлежит представителям мусульманских единиц в Боснии и Герцеговине является фактом крайне интересным, поскольку в исламе редко появляются изображения животных и людей (даже двуглавый орел на шевронах Армии освобождения Косово всего лишь повторение флага государства Албания, которое изображением двуглавого орла подчеркнула свое право на византийское наследство.

Лебедь весьма неоднозначный символ, особенно в балканской интерпретации, которая рассматривает его не только как водоплавающую птицу, связанную тем самым со стихией нижнего мира. В данном случае символика лебедя тесно связана со смертью<sup>266</sup> и его военный (агрессивный) характер выражен в способности объединяться (в стаю) и наводить ужас на

---

<sup>266</sup> Сходство с античностью, где лебедь имел двойную символику, поскольку как птица Аполлона был связан символически как со светом и искусством, так и со смертью: образ агрессивного, клюющего лебедя аналогичен древнему пониманию стрелы Аполлона как солнечного луча и удара. См. Л.Л. Селиванова, Аполлоновы лебеди, Человек и общество в античном мире. - М.: Наука, 1998

врагов воинственным кличем (клекотом)<sup>267</sup>. Члены отряда «Черные лебеди» в качестве специфики своего подразделения упоминали о «крике лебедей», говоря, о то, что их лебединый «Аллах акбар» внушает страх сильнее, чем волчий вой.<sup>268</sup> Кроме того, лебеди обитают в сакральных местах<sup>269</sup>. Черные лебеди боснийских легенд тоже обитают в особом месте. Там, где растут боснийские лилии.

В данном случае лебедь как знак войны соотносится еще и с народной интерпретацией боснийского герба, который на синем фоне украшен золотыми лилиями— это знак династии Котроманич, которая правила Боснией и которая золотые лилии получила в наследство от герцогов Анжуйских с которыми была в родстве. Но сами боснийцы считают не анжуйские лилии символом, а говорят, что на гербе расположены боснийские горные лилии, эндемические лилии -*Lilium bosniacum.*, растущие только на определенной локации в Боснии.

Эти лилии (золотистого цвета) предание связывает с лебедями, которые живут только там, где находятся эти лилии. Таким образом выстраивается символическая цепочка: лебеди защищают символ боснийской территории- лилии. Необходимо добавить, что самая высшая военная награда БиГ называется –

---

<sup>267</sup> Что опять же соотносится с античностью, поскольку понятие лебединая песнь включало в себя и понятие воинского клича: песнь лебеда прямо называется *куквитиς* (в смысле военного клича); а Макробий объяснял прозвище Аполлона *Ελελεύς* (бог воинского клича - *ελελευ*). Подобная специфика лебеда вполне согласуется с функцией Аполлона-воителя. Там же.

<sup>268</sup> Как мы видим, наблюдается противопоставление символа волка, о котором речь будет идти ниже, и лебеда.

<sup>269</sup> В античной мифологии только лебеди живут там, где остальные живые существа не допускаются: в местах входа - Авернское озеро, река Эридан, Стимфалийские болота и пр..

Золотая Лилия – Zlatni Liljan, и если на шевронах были черные лебеди, то на кокардах боснийских солдат были не лебеди, а находились золотые лилии.

Кроме того, выбор данного символа совпадает территориально с местом(т.е. территорией, которая включала в себя и нынешнюю Боснию), где по мнению Немировского, лебедь был тотемным животным, поскольку там обитали племена среди которых бытовали легенды о человеке- лебеде: "...Человек-лебедь был героем фракийско-иллирийских племен, занимавших ту же территорию, где, по всей видимости, проходил этногенез славянства"<sup>270</sup>

Древнейшее представление о связи жизни и смерти, смерти с рождением породило мифологему противопоставления белого и черного лебедя.

Интересно, что свой выбор лебеда именно черного цвета, командир отряда- Сенад Мехдин Ходжич, которому приписывается выбор символа, объяснял словами, которые продолжают цитату из самых известных средневековых книг о животных<sup>271</sup>, где указано, что если лебедь имеет белоснежное оперение, то мясо у него черное, а Ходжич говорил, что лебеди черные, значит суть(мясо) их светлое.

Кроме того, был распространен еще один шеврон, где почти повторяется легенда о Лебеде и Леде –причем как мы видим Лебедь черный а, дева – белая.( шеврон-иображающий половой акт, причем акт насилия лебедя над девицей).

---

<sup>270</sup> Немировский А.И. Каталог этрусских кораблей в "Энеиде" // ВДИ. 1978. № 1. С. 144, 146..

<sup>271</sup> См. бестиарий Филиппа Тауна, бестиарий Петра Пикардийца; бестиарий Вильяма Нормандского; De Animalibus ("О животных"), приписываемый Альберту Великому; "Книга бестий" Раймунда Луллия; "Бестиарий любви" Фурниваля.



В данном случае изображение сексуальной агрессии должно подчеркнуть мощь, силу, т.е. сопряжено с сакральным значением войны как полового акта (потенции), поражение в войне(импотенция), что совпадает с пониманием войны как особого маскулинного действия, спецификой которого является ритуальная непристойность.<sup>272</sup>

Следующая группа- представлена изображенными на шевронах хищниками.

Составляют ее как животные экзотические (тигры, пумы, пантеры), так и животные геральдические (львы), но самая большая группа- группа животных имеющих балканскую специфику (волк, рысь, куница)

Экзотические тигры, пантеры и пумы активно использовались всеми воюющими сторонами (и хоть больше всего известно о сербских тиграх командира Аркана,<sup>273</sup> но и хорватская сторона активно использовала этот символ, чье происхождение несомненно заимствованное. Причем в самом шевроне упор делался на визуализацию агрессии (клыки-, а когда их было мало, то и когти- и сама угрожающая позиция животного, приготовившегося к нападению)

Львы же чаще всего именно геральдические и являют собой не сколько символ агрессии, сколько знак государственной власти. Об этом свидетельствует нарочитая геральдичность их визуального выражения. Поэтому они как орлы редко задействованы в качестве военного знака.

Но чем сложнее была война, тем быстрее привнесенные символы заменялись местными. Так, если

---

<sup>272</sup> Киньяр П. Секс и страх: Эссе: Пер. с фр. - М.: Текст, 200, с. 36-50

<sup>273</sup> Желько Ражнятович, по прозвищу Аркан, командир Сербской добровольческой гвардии добровольного паравоенного формирования, существовавшего во время последних югославских войн.

тигры были все на одно лицо, то далее шевроны уже украшают символы, которые не столь показательно агрессивны, но несут в себе более четкую информацию уровня не только «свой» - «чужой», но и откуда, из каких краев «свой» или чужой. И поэтому позже единицы добровольцев Аркана (личный состав которых по большей мере набирался из добровольцев, чьи области не были захвачены войной) воспринимались в сербской среде в Боснии как «свои, но чужие», а местные единицы (состав которых был из населения, непосредственно защищающего именно свой регион, свой дом, село, область) имели свои местные шевроны с «своими», знакомыми жителям региона, животными. Для сербов это были волки, а для хорватов – рысь и куница.

Хорватские рысь, а тем более куница -животные, которые являются хорватским национальным символом. Сербы же их в качестве своего символа не воспринимают, более того, относятся к ним с определенной сдержанностью, с дистанцией. Во время же войны данные символы становятся откровенно враждебными для одной стороны – сербов, и маркируют другую сторону – хорватов.

Куница- это животное, которое символически представляло Хорватию и находилось в качестве символа семьи бана Елачича сначала на его гербе, а позже, когда он объединил Хорватию в Королевство (1848 – 1867 гг.) – на гербе Королевства, а затем и на гербе Королевства Хорватии, Славонии и Далмации (1867 – 1918 гг.). Символическая значимость куницы для национального самосознания хорватов видна и в том, что хорватская национальная денежная единица называется– kuna (куница).

Кроме того, куница считается тотемным животным Славонского региона, а поскольку именно он был захвачен войной, то куница стала символом страданий этой территории, которую следует освободить от захватчика. Т.о. куница как изображение на шевроне -и маркер, и оберег и символ государства (стремящейся к независимости Хорватии), но активными стали и другие смыслы, которые дополнительно усиливали этот знак: например, усилилось народное верование в то, что само изображение куницы может защитить от ранения, что дополнительно делало знак более значительным, когда речь идет о переводе из поля коллективного знака в поле персонального знака-защитника.

Само «сообщение», которое нес в себе знак приобретало и серию дополнительных смыслов: например, образ куницы как символа отваги, поскольку нападают на животных большего размера, чем они сами связан с понятием справедливой мести<sup>274</sup>, и, что особенно важно, с понятием множественности как идеи единства, массы, совместной силы, которая побеждает в единстве, которая сплочена общей великой целью (крайне важные для воюющей хорватской стороны мотивы).

В верованиях и легендах Славонии появляется рассказ о тысячах куниц, которые придут отомстить за смерть одной из них. Т.е. появление куницы – еще и сообщение о мести, которая достигнет всех врагов, сообщение о том, что каждый ее представитель – часть сообщества, которое будет мстить за смерть его членов. Данное восприятие куницы отличается от привычного

---

<sup>274</sup> Наблюдается сближение с античным верованием: древние греки считали, что богиня возмездия Немезида принимала образ куницы, когда добивалась справедливости

славянского, который всех кунных объединяет символ, связанный, народных представлениях с женской эротической символикой (ласка)<sup>275</sup>.

Как мы видим, кроме множественных других функций шеврон является текстом, который несет представление о «своем» сообществе (создает автостереотипы), и выстраивает оппозицию по отношению к «чужому» сообществу (создает гетеростереотипы). Во время войны же шеврон обладает и манипулирующей функцией, которая заключается в том, что при определенных условиях они могут выступать в качестве орудия ментального воздействия на массы в идеологических и политических целях<sup>276</sup>.

Но самым фреквентным является главный зооморфный балканский символ- волк. Культ волка, который является и тотемным животным, и обрядовым, и мифологическим- характерен для всего Балканского региона, но именно у сербов и черногорцев образ волка доминирует вплоть до того, что проникает в христианство даже несмотря на то, что христианство к образу волка относится отрицательно, потому что в средние века образ считался символом ереси<sup>277</sup>. Но в сербской христианской мифологии самый главный сербский святитель- Св.Сава именуется и далее «волчьим пастырем» и изображается пасущим волков и ухаживающим за ними.<sup>278</sup>

Волк на Балканах – животное, которое обожествляли, с которым пытались побратимиться,

---

<sup>275</sup> См. Peter Greif, Краткая энциклопедия символов;

[http://wiki.symbolarium.ru/index.php/Краткая\\_энциклопедия\\_символов](http://wiki.symbolarium.ru/index.php/Краткая_энциклопедия_символов)

<sup>276</sup> См. исследования Cala, Seidenspinner и др.

<sup>277</sup> В доминиканской живописи XIV века изображаются собаки -Domini canes (лат. - псы Господни), нападающие на волков

<sup>278</sup> V. Čajkanović: Studije iz srpske religije i folklor, Sabrana dela, SKZ, Bg, 1994

перед которым трепетали, которого боялись: именно на Балканах активен и образ трансформера-человеко-волка: человека с волчьей шерстью-вукодлака.<sup>279</sup>

Что касается использования образа волка в войне, то вплоть до нынешних войн наличие волчьего амулета (шапка из волчьей шерсти<sup>280</sup> или носки, вязанные с ниткой из волчьей шерсти, или просто вшитый в одежду кусок шкуры и пр.) являются оберегом. Само же изображение волка настолько сильно, что в качестве родового тотема (изображение волчьей головы) он украшал знамена и штандарты<sup>281</sup>. Это не только балканская специфика.

В качестве бога войны волк выступал, в частности, во многих индоевропейских мифологических традициях<sup>282</sup>. Соответственно и сами воины или члены племени представлялись в виде волков или именовались волками<sup>283</sup>.

Вообще, образ волка связан с определенным символическим рядом ассоциаций, повторяющимся в разные времена и у разных народов, в том числе и не имеющих общей праистории, о чем в научной литературе достаточно упоминалось.<sup>284</sup>

Волки в югославских войнах - символ преимущественно сербский (причем его активно

---

<sup>279</sup> V. Čajkanović: O vrhovnom bogu u staroj srpskoj religiji, Sabrana dela, SKZ, Bg, 1994

<sup>280</sup> кстати, ее носят многие эпические герои-богатыри, напр. Марко Кралевић

<sup>281</sup> V. Čajkanović: Studije iz srpske religije i folklor, Sabrana dela, SKZ, Bg, 1994

<sup>282</sup> напр. см. роль волка в культе Марса в Риме, или волки, сопровождавшие германского бога войны Одина

<sup>283</sup> в хеттской, иранской, греческой, германской и других индоевропейских традициях) и часто наряжались в волчьи шкуры (древние германцы, в частности готы

<sup>284</sup> Галина Бедненко, Греческая мифодрама: Деяния богов, М, 2008

использовали сербы из Боснии и Краины), хотя были и хорватские паравоенные единицы, которые использовали этот же символ<sup>285</sup>, но эти отряды были как правило из региона Лика, края, где силен волчий тотем.<sup>286</sup>

Интересна и визуализация образа волка. Чаше всего на первый план выдвигается не его агрессивность (не когти и оскал зубов), а положение волка в позиции воя. Именно волчий вой как военный клич<sup>287</sup> важен и считается более угрожающим, чем стереотипная демонстрация клыков. Также волк часто изображен в стае, что само по себе уже посыл другой воюющей стороне. (впрочем, это характерно и для других зооморфных символов, о которых мы уже упоминали – лебеди, соколы, куницы и пр.)

Кроме того волки делятся на черных и белых, опять же все зависит от доминанции тотемного животного на этой территории, но и от выбора понимания цвета цвета- черного как элитного, редкого и значит специфического или белого, тоже как элитного, редкого, специфического.

На многих шевронах волки изображены крылатыми, довольно часто изображение имеет черты дракона или некого волкогрифона. Крылья вообще делают любой символ полисемантическим, поскольку он тогда в состоянии подчинить себе все три стихии: воздух, огонь и землю. А символ волка, приобретая «крылатый» облик становится глубоко мифологичным, поскольку образ волка, который сочетает в себе все три стихии имеет глубокие корни в сербской традиции,

---

<sup>285</sup> 9 Гвардейская Бригада

<sup>286</sup> Бытовал и шеврон мусульманской стороны, изображающий черного волка

<sup>287</sup> Сравните с похожим мотивом, связанным с выбором символа лебедя.

достаточно вспомнить героя сербского эпоса - Змея Огненного волка, который родился от Огненного Змея, но имел с «волчьей шерстью» — приметой чудесного происхождения – «крыло орла» и «змеево коло- сферу» :

*Вучја шапа и орлово крило,  
И змајево коло под пазуом"...  
Кад заплаче чедо у бешици,  
Из зуба му жива ватра сипа*<sup>288</sup>

А также серию эпических героев, которые так или иначе связаны с волком и драконом, со стихиями воды, огня и земли: Марко Краљевић, Змай от Ястрепца, Милош Обилич, Банович Страхиња, Банович Секула, деспот Стефан Лазаревич, Реља Крилатица.<sup>289</sup>

Что касается нижней зоны мира, то рыбы представлены заимствованиями – в данном случае речь идет о хищниках- акулах, которые также как и тигры представляют заимствования, относящиеся к периоду начала войны. С развитием военных действий символ стал более местным, стал опираться на традицию. И в данном случае все воюющие страны активно использовали одинаковые символы: змеи, скорпионы, пауки

Иконология змеи весьма сложна: во многих архаичных культурах рассматривается как символ подземного мира и царства мертвых, но в качестве военного символа змея выступала не носителем агрессии, а прежде всего воспринималась как защитник

---

<sup>288</sup> Сабрана дела Вука Караџића, Српске народне пјесме, Просвета, Београд, 1988

<sup>289</sup> Пешикан-Љуштановић Љильана, Змајевита обележја епских јунака - од природе бића до метафоре, Зборник Матице српске за књижевност и језик, 2000, вол. 48, бр. 1, стр. 49-67

дома, поскольку именно на Балканах змеи являются хранительницами очага (даже специально подкармливают молоком змей, живущих вблизи дома). Такие змеи называются чуваркучи (хранители дома). Кроме того, что немаловажно, змеям приписывалась особая живучесть.

На шевронах змеи, хоть и защитницы, но изображаются в позе угрожающей, с жалом, с ядовитыми зубами. Причем выбирается или кобра или гадюка- самые опасные и агрессивные из традиционного понятия змей. Но в любом случае – змея та, которая зубами и жалом сообщает информацию- она защищает свою территорию.

К этому символу на Балканах примыкает и образ дракона – Лютого Змея (Љутог змаја)<sup>290</sup>

Он также как и образ крылатого волка соединяет в себе все стихии: воздух, огонь и землю. Балканский змей или дракон с крыльями, несколько отличается от традиционного европейского дракона: у него орлиные ноги и иногда – волчья шерсть<sup>291</sup>, а балканская символика Дракона амбивалентна, но он образ скорее положительный, нежели отрицательный: он и сила, мощь, знак сопротивления (орден Дракона основан на Балканах как орден борьбы против турок–*Draconistrarum* и его представителями были как Милош Обилич, так и отец Влада Цепеша, который получил прозвище Дракула и передал его сыну). Дракон – знак войны, но освободительной, поэтому как символ мощи и праведной битвы он изображался и на шевронах. А в балканских преданиях герои назывались еще и

---

<sup>290</sup> Кстати, латинское слово *draco* означает как дракона, так и змею, и потому оба они часто взаимозаменяемы

<sup>291</sup> См. выше о символе крылатого волка



змајоносци- те, кто был носят драконий знак, т.е. являются борцами за свободу и справедливость.

Что касается пауков, то этот образ активно использовался хорватской стороной (сербы его почти не использовали) связывают его с основателем единицы. Андрия Матияш по прозвищу Паук командир и создатель этой паравоенной единицы объяснял свой выбор тем, что пук мал, но плетет паутину, в которой как в силки попадают его враги.

В данном случае военный характер паука проистекает из трех значений:

1) созидательной мощи паука, что представлено в плетении им паутины; 2) самой паутины, которая представляет силки и 3) его агрессивности

Причем агрессивность паука выражена в его умении плести паутину (стратегическом таланте, умении выжидать), а не в его ядовитости.

В отличие от паука скорпионы и осы (шмели) - символ как нападающий (недаром в изображениях особенно подчеркивается наличие жала), так и обороняющий, это яд и отравы, с которым сопряжено и библейское понятие, включающее в себя элемент называемый справедливое наказание: сравните с библейским "... отец мой наказывал вас бичами, а я буду наказывать вас скорпионами"<sup>292</sup>. Как и все вредоносные насекомые они связываются с корнями мирового дерева, с нижним миром, а нередко и с повелителями низа: злыми божествами, духами, демонами и т. п., хотя у этих символов есть своя специфика, на Балканах она особенно жизненна- скорпионам и особенно осам приписывается высокий подвиг жертвенности: они защищают своей дом ценой своей

---

<sup>292</sup> Третья книга Царств 12: 14

гибели. Следовательно – один из посылов шеврона – гибели не боимся и стоим до последнего.

Наличие своей символики в данном случае в военное время создает возможность образования общности, поскольку обеспечивает средство коммуникации. Военный шеврон — оболочка, в которую упаковывается “своя” информация; в таком виде она отличима от чужой, но, кроме того, военный шеврон еще и информация, предназначенная для «чужих» и в этом качестве она даже важнее, чем маркер по которой определяют «своих».

Наличие особой символики с механизмами, которые отличны от привычных в мирное время дает возможность рассматривать военные формирования как особые субкультурные сообщества, которые имеют все признаки субкультурного сообщества: традицию, которая, что важно, базируется на устных механизмах передачи, общий сленг и символику, общие нормы и ценности, а также модели поведения и формы взаимоотношений. Присутствует и особое самосознание, которое выражается, в частности, в самоназваниях. Причем военное сообщество обладает способностью активировать древние мифологические символы, а также перенимать чужую символику и, перекодируя, включать ее в свой фонд. Т.е. можно говорить о наличии коммуникативных структур, ответственные за сохранение традиций, причем структуры эти обладают способностью к самовоспроизводству.

Таким образом, в исследовании феномена военного сообщества огромную роль играет исследование символа, поскольку тогда возможен процесс считывания культурных кодов, что в результате дает возможность описать его функционирование и

механизм воздействия на саму структуру, которая предстает перед нами как целостная и самоорганизующаяся система.

### **Считалки: имя вождя**

Мифологизация реально существующего образа - процесс довольно сложный и комплексный и включает в себя несколько этапов, каждый из которых предполагает трансформацию традиционного мифологического клише (понимаемого как цельная система, где заранее заданы образы-архетипы, отношения между ними, сюжетные линии и тип оценок)<sup>293</sup>. Сам конечный результат такой трансформации предполагает, что первоначальная мифологема изменится настолько, что будет упорядочиваться в собственной дискурсивной системе, в которой она займет центральное место. Подобная система сохранит и даже будет воспроизводить элементы старой системы, но при этом создаст «по образу и подобию» новую, но несомненно цельную, дискурсивную систему.<sup>294</sup>

Подобный процесс является попыткой заполнения разрывов (в том понимании как этот термин употреблял М.Фуко) в дискурсе, которые ведут к постоянной дискурсивных практик.

---

<sup>293</sup> А.Л. Баркова. Работы по общей мифологии, <http://mith.ru/alb/mith/suhov1.htm>

<sup>294</sup> Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977

Заполнения же формируют свою систему дискурса, которая в функционировании может приобрести статус мифа и позволяет создать комплекс взглядов, где новая мифологема будет иметь роль элементарной единицы в системе мифов, которая значимость приобретает под условием, что находится в компарации или корреляции со старой мифологемой (аналогично сосюрсовскому рассмотрению фонемы, приобретающей значимость лишь в системе других фонем<sup>295</sup>)

Особенно мощной мифологической энергией обладают нарративы, сформированные около одного имени и со временем получившие общенациональный характер, т.е. превратившиеся в артефакт.

Формирование мифологического клише около имени Тито создавалась по стереотипному механизму, где для создания образа использовались образы-архетипы метафорического характера<sup>296</sup>, вернее даже не образы, а схемы образов, создающие психологические предпосылки. Но содержательной характеристикой пробраз наполняется только, когда пройдет определенную трансформацию: проникнет в сознание и наполняется материалом нового сознательного опыта<sup>297</sup>. Процесс мифотворчества поэтому прежде всего - трансформация.

В этом случае реальная личность превращается в мифологему. Это – первый этап мифологизации.

---

<sup>295</sup> А. В. Смирнов, «Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Сборник в честь 90-летия профессора М.И. Шахновича. - СПб., 2001

<sup>296</sup> Тяжелое детство, олицетворенное в легенде о свиной голове, которую голодный мальчик должен был сварить, чтобы накормить ею братьев, верная дружба - в образе собаки Тигр, с которым он прошел всю войну и

Т.Д

<sup>297</sup> Аверинцев С. Архетипы. Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1980. - Т. 1.

Во втором случае, который мы и будем рассматривать, образ Тито-вождя, после его смерти проходит еще одну трансформацию, где одна дискурсивная формация метафорического характера, заменяется другой, причем мифологизация происходит около уже ранее мифологизированного ядра.

Например, после смерти Тито его имя стало появляться не только в быличках, легендах или частушках, обладавших широким диапазоном выражения отношения к образу (от трагедии или мелодрамы – до фарса)<sup>298</sup>, а в совсем неожиданном жанре- детских считалках:

*1,2,3,4,5,6,7,8,9,10  
Izasao bijeli mjesec  
na mjesecu krv i voda  
živio Tito i sloboda!*

(1,2,3,4,5,6,7,8,9,10  
...вышел белый месяц,  
На месяце – кровь и вода,  
Да здравствует Тито и свобода)<sup>299</sup>.

Данное четверостишие интересно прежде всего тем, что сохранено мифологическое клише первичной мифологемы – «Тито-борец за свободу», но он настолько интегрирован в ткань другого, более древнего и архаичного образа культурного героя-демиурга, что приходится говорить о диффузности образа, о особой его синкретичности<sup>300</sup>.

---

<sup>298</sup> Первый этап мифологизации

<sup>299</sup> Первод авторский

<sup>300</sup> Причем двойной. Поскольку соединена синкретичность архаичного фольклорного жанра – счета/счисления с более молодым жанром-частушки). Т.е. имеется своеобразная жанровая контаминация

*"Sta je gore?"*  
*"Nebo."*  
*"Sta je dole?"*  
*"Zemlja."*  
*"Sta je na zemlji?"*  
*"Sto."*  
*"Sta je na stolu."*  
*"Vino."*  
*"Ko ga pije?"*  
*"Ja i dragi Tito."*

(«Что это вверху?»  
«Небо».  
«Что это внизу?»  
«Земля».  
«Что это на земле?»  
«Стол».  
«Что это на столе?»  
«Вино»  
«Кто его пьет?»  
«Я и дорогой Тито»).

Интересно, что в этой архаичной считалке традиционное окончание звучит так-“*Ja i dragi Bogo.*” («Я и дорогой Бого»). Что может быть и вариантом имени и редкой, звательной формой существительного Бог, что «снижает» упрощает его носителя, приближая настолько, что с ним можно выпить вино. Сближение имен Бого и Тито и их вазимозамещение основывается именно на подобной прагматике, на коде «доступности» имени и на наращивании считалки на первичную мифологему.

---

В считалке, где в конце упоминается имя  
играющего-

*Širi, širi  
vezeni peškiri,  
Tito ja, Tito ti,  
okreni se, Petar<sup>301</sup>, ti!*

(“Постели, постели  
Вышитые полотенца,  
Тито- я, Тито – ты  
Повернись сейчас, Петр, ты!»)

-первоначальный вариант – bosa ja, bosa ti ( бос я, бос и ты) меняется на имя Тито, которое уже не воспринимается как имя собственное.

Сложность анализа детских считалок и подобных им фольклорных жанров в том, что все «...операции счисления ...могут обыгрываться как содержательно, так и функционально, указывать на то, о чем говорится и на то, как говорится, причем план содержания и план выражения могут в этих случаях в большей или меньшей степени соотноситься.»<sup>302</sup>

Счетные слова (названия чисел) у многих народов табуировались, что могло быть связано с верой в счастливые и несчастливые числа, а также вообще с загадкой числа. Табуированные счетные слова нарочно искажались или заменялись бессмысленными созвучиями, иногда заимствованными числительными, иногда совсем заумной абракадаброй. Нередко

---

<sup>301</sup> Петар – меняющееся имя играющего

<sup>302</sup> Богданов К.А., Счет как текст в фольклоре,  
<http://www.ruthenia.ru/folklore/bogdanov3.htm>



происходила контаминация разных слов и частей слов<sup>303</sup>.

Сложно исследовать содежательность считалки, которая активно использует заумь, но основанную не на традиционных символах, а на новых, разбивающих старое клише и формирующих новое :

*Olimpijada - titova brigada,  
secer cokolada,  
milicija - stop!*

(Олимпиада – Титова бригада , сахар-шоколад, милиция – стоп)

Или вариант:

*Olimpijada- titova parada,  
tamina pomada,  
milicija - stop!!*

(Олимпиада – Титов парад, мамин крем милиция – стоп)

Детская считалка создает и свою функциональность или, как это еще называют исследователи «акциональную прагматику текста»<sup>304</sup> поскольку «в акте своего "счетного" произнесения некую новую воображаемую реальность»<sup>305</sup> или новый же мифологический персонаж.

---

<sup>303</sup> Мечковская Н. Язык и религия. Лекции по филологии и истории религий.М., 1998

<sup>304</sup> Богданов К.А., Счет как текст в фольклоре, <http://www.ruthenia.ru/folklore/bogdanov3.htm>

<sup>305</sup> См. там же

Мифологема Тито не деидеологизируется, а реидеологизируется<sup>306</sup>, включается в другую систему, имеющую ярко выраженный ритуально-заговорный характер и свою специфическую функциональность.

Мифология уже не выступает как метод идеологического- воздействия на общественное сознание, а скорее перерабатывается бытовым сознанием, оформляя нарратив около нового маргинального фольклорного персонаж, который основан не на реалиях и даже не мистифицированных представлениях, а являет собой мифологизированный слепок оригинала. "Как пчелы делают свой мед из всех сиропов, которые коварно им предложены, так и дети смешивают в древней форме весь новый материал, которым они располагают"<sup>307</sup>, создавая образ-пастиш, заполняющий пустоты в дискурсе:

*Ide Tito preko Romanije  
i nosi vreću boranije.*

(Идет Тито через Романию  
И несет мешок с фасолью)

Тито /Романия<sup>308</sup> как реалии и сказочный мифологический -мешок с фасолью создают синкретический образ.

Нельзя забывать, что считалка является частью магического эффективного ритуала или включается

---

<sup>306</sup> Причем культурный герой- не превращается в трикстера, а становится своеобразным демиургом ( не прогрессором, а сигнификатором)

<sup>307</sup> Les Comptines de Langue Francaise. Editions SEGHERS, PARIS, 1961, 1970, Цитируется по Троицкая Т.С. Литературное образование младших школьников как коммуникативно-деятельностная система,Новосибирск, 2003

<sup>308</sup> Гора в Югославии, где велись партизанские борьбы

непосредственно в ритуал как текстовое дополнение. В качестве примера можно привести детскую игру в «резиночку», где дети (чаще всего девочки), перепрыгивают через две натянутые бельевые резинки, выполняя сложные фигуры- от простой до более сложной, еще сложнее и так далее, по возрастианию. Одна из фигур называется – Тито. Нужно прыгать, поторяя - Ти-то, Ти-то, делая из резинок – звездочку.<sup>309</sup>

Нельзя сбрасывать со счетов и определенную «суггестивность» считалки.

Появление же имени имени вождя ( не человека, а мифологемы) имеет природу, которую условно можно назвать ананказмом, т. е. действием действий, служащим мерой психологической защиты. Психиатры свидетельствуют, что счет является частью компульсивного акта, направленного на разрядку определенного психологического аффекта. В данном случае включение имени в считалку, снижает ее скральность, но не на уровень профанности, а скорее на уровень «низовой» мифологической сакральности.

Ритуальные ограничения и сакральность несомненно характерны для мифа, но миф остается мифом и в десакрализованном состоянии, правда диалог ведется не между культурой и мифом, а между культом и мифом.

Так лозунг из периода правления Тито-

*Druže Tito ljubičice bela*  
*Tebe voli omladina cela!*<sup>310</sup>

---

<sup>309</sup> Существует и вариант – Раде Кончар, где речь идет о хорватском коммунисте Раде Кончаре.

<sup>310</sup> Существует и вариант – Druze Tito jagodo iz rose /sa tobom se narodi ropose. ( Товарищ Тито – клубника в rose / тобой гордятся народы все)

(Товарищ Тито- белая фиалка  
Тебя любит вся молодежь!)

превращается в считалку с элементами фарса (т.е совсем иной дискурсивной практики):

*Druže Tito ti si komunista  
Volimo te ko Isusa Hrista.*

(Товарищ Тито – ты коммунист  
Мы тебя любим как Иисуса Христа)

В заключении хочется отметить, что новая метафора не возникает, а скорее «перелицовывается», меняя дискурс так, что он несет в себе несколько иной уровень бессознательного, выходящий за пределы первоначального коллективного бессознательного, т. е переводит его на на уровень повседневный, «низовой», но сохраняет при этом и первоначальный коллективный характер бессознательного.

Более того, образ начинает циркулировать из пространства сакрального в мир повседневного бытия и обратно. Перемещаясь он получает дополнительные формы, «обрастает» новыми характеристиками и в подчиняет себе новые формы фольклорного выражения, ранее недоступные.

***Ирина Антанасиевич***  
***Фольклор и авангард:***

Уредник  
Павле Деспотовић

За издавача  
Драгана Деспотовић

Припрема и прелом  
Љубиша Ивковић

Издавач  
Зограф Ниш

Штампа  
Зограф Плус Ниш

Тираж: 500

ISBN 978-86-7578-