Е.В. Пчелов

Символы и образы сна и бодрствования в русской культуре Нового времени: визуальный аспект

(некоторые заметки)

Впервые опубликовано в: Русская Антропологическая школа. Труды. Вып. 5. М., 2008. С. 239–252.

Историческая и культурная сомнология – интереснейшая область исследований, связанная, в том числе, и с символикой сна и его противоположности – бодрствования. Предлагаемые заметки не представляют собой какого-то цельного и всестороннего освещения этой темы – автор берёт на себя смелость предложить лишь некоторые, сугубо предварительные замечания в контексте символики и семантики сна применительно к визуальным аспектам русской культуры. Иными словами, интересно проследить, каким образом или какими средствами изображаются состояния сна и бодрствования и какие сюжеты, эмблемы и образы этому сопутствуют. Разумеется, речь не идёт о всех возможных изображениях (даже собрать которые весьма проблематично), но остановиться на некоторых особенно значимых, типичных, а порой и сугубо оригинальных вещах необходимо – возможно, эти локальные аспекты помогут в дальнейшем составить более обобщённое и детальное представление о визуальных образах сна и бодрствования в русской культуре (преимущественно дореволюционного времени).

Эмблематика сна и бодрствования в России в рассматриваемый период носила в основном заимствованный из европейской культуры характер. Первые эмблемы такого рода зафиксированы, по всей видимости, уже в конце XV в. и восходят к западноевропейским образцам. В Грановитой палате Московского Кремля центральное место занимает четырёхгранный столп, на каждой грани которого помещены рельефные изображения животных. Дошедшие до нас рельефы являются поздним новоделом, повторяющим, однако, контуры старых изображений, благодаря чему можно судить о первоначальном декоре столпа. Точность здесь не является абсолютной, но общий образ декора и отдельных изображений воссоздан – оригинальные рельефы, по-видимому, были сделаны около 1491 г. итальянскими зодчими, участвовавшими в строительстве великокняжеского дворца. Детальному разбору эмблематики рельефов столпа и её смысловой программы посвятила специальное исследование Ю.Н. Звездина[1]. По её мнению, присутствующие на рельефах изображения журавлей могли означать «благоразумие, мудрость, бдительность и осторожность». Замечу, что журавли изображены на столпе в движении: они подняли одну из лап и раскрыли крылья, как бы собираясь взлететь. В других случаях движение журавлей направлено вниз, они как бы нападают на кого-то – эти изображения резко контрастируют со статичными фигурами оленей и птиц также с поднятой одной из передних лап/ног. В фигурах статичных птиц Ю.Н. Звездина усматривает пеликанов. Впрочем, эта интерпретация не кажется очевидной, хотя и весьма вероятна. Сложно сказать, насколько журавли, помещённые на рельефах столпа, символизируют бдительность, бодрствование. Такое качество для правителя было, конечно, похвальным и необходимым. Но если это так, то в рельефах столпа зафиксировано первое в России изображение знаменитой эмблемы бдительности – журавля, держащего в одной из лап камень. Когда журавль засыпал, то камень падал и будил его. Журавли Грановитой палаты камни в лапах не держат, но изображения журавлей присутствуют и в каменном резном декоре Теремного дворца. Иными словами, эта орнитологическая эмблема (наряду с пеликаном и более поздним по времени появления попугаем) стала для дворцовой культуры допетровской эпохи вполне актуальной.

Легенда о журавле, держащем в лапе камень, была известна на Руси, по крайней мере, с XVII в. В переводе греческого произведения, приписываемого книжнику XVI в. Дамаскину Студиту, «Собрание от древних философов о неких собствах естества животных» так говорится о журавле: «Жаравль имать сицевый обычай… егда летают… носит кииждо в нозе камень по силе своей, да не подвижить его ветр от пути его… поставляют четыре жаравли старшыя окрест стада… и хранят всенощно прочих… да не проспят, возмет един камень во едину ногу… и аще случится уснути единому от них, падает камень от ногу его, и убуждается» (цит. по списку конца XVII в.)[2]. Существенно, что этот памятник является единственным примером собственно бестиария в славянской традиции. В иных сочинениях встречаются любопытные толкования данного образа. Так, по наблюдению О.В. Беловой, журавль, держащий камень в лапе, может символизировать человека, «ведущего праведную жизнь». В этом смысле образ журавля истолкован в сочинении второй половины XVII в., связанном со старообрядческой средой, «Слово о рассечении человеческого естества како сечет в различныя вещи»: «Сице убо и человек, аще живет сторожко и возьмет камень в ум свой, еже есть крепость Божию и стережется сторожко от диявола, и егда воздремлет, сиречь забудется, и уронит камень, сиречь крепость Божию, и паки да похватит ю и остерегаяся пройдет жизнь сию»[3]. Иными словами, человек должен остерегаться дьявола и бдительно сохранять «крепость Божию», пронеся её через всю жизнь. Символическое истолкование твёрдого камня в качестве твёрдости в вере, «крепости» выглядит вполне закономерным.

Другое толкование, отмечаемое О.В. Беловой, сопряжено с доверием. Такая интерпретация присутствует в произведении славянской книжности «Цветы дарованиям», представляющем собой переработку итальянского памятника XIV в. – в нём различные животные уподобляются человеческим порокам и добродетелям; о журавлях здесь говорится следующее: «И подобна есть простота и правость жеравлемь, иже имуть цара и послушають и в нощи, идеже седеть, поставляють его посреди и два стрещи поставляють на единои нозе, да не дремлють, а в друзеи нозе дръжить камень, да егда въздремлеть, испустить камень от ноги и творить шумь и таков си слышеть и все твореть оть многие простоты и веры к цару, еже имуть и к прочеи дружине» (цит. по сербскому списку XVII в.)[4]. Таким образом, журавли бдительны не просто в тех случаях, когда охраняют всю стаю, но, прежде всего, и тогда, когда охраняют своего вожака («царя»). Видимо, эта функция журавля, как охранителя государя, и могла быть отражена в изображениях журавлей на рельефе столпа Грановитой палаты. Журавль – символ бдительности, охраняющей высшую власть. Надо заметить, что ещё в античные времена именно журавли причислялись к животным «общественным». Так, Аристотель в своей «Истории животных» писал: «Общественны те животные, у которых все выполняют какое-нибудь единое и общее [для всех] дело, что происходит не у всех стадных. Такими являются человек, пчела, оса, муравей, журавль. И одни из общественных животных находятся под властью вождя, другие безначальны; например, журавль и род пчёл имеют вождей, а муравьи и бесчисленное множество других безначальны» (I, 12)[5]. Примечательно, что помимо тех общественных животных, которые считаются таковыми и сейчас (пчёлы, муравьи), Аристотель причисляет к этому «разряду» ещё и журавлей – единственных из птиц.

Представления о журавлях, держащих в лапах камни, относятся, по-видимому, к весьма древней традиции – во всяком случае, в «Истории животных» это мнение опровергается: «Из птиц журавли, как было сказано раньше, переселяются из одних крайних мест в другие крайние; летят они против ветра. А то, что рассказывают о камне – это ложь. Рассказывают, что у них есть камень герма *(т.е. камень для поддержания равновесия?)*, который пригоден для испытания золота, когда они его изблюют» (VIII, 81)[6]. По мнению комментаторов, последние две фразы (противоречащие друг другу) представляют собой позднейшую вставку[7], но они свидетельствуют, конечно, о том, что этот аспект воспринимался неоднозначно[8]. Тем не менее, символика журавля с камнем в лапе

оказалась довольно устойчивой. Получила она существенное распространение и в европейской эмблематической и геральдической традиции. В таком известном сборнике эмблем петровского времени, как «Символы и Емблемата» (основанном на европейских эмблематических сборниках) изображение журавля с камнем в лапе, конечно же, присутствовало. Вообще в этом издании эмблема журавля встречается дважды. Первый раз – это известное изображение «Журавль, держащий ногою камень» (№ 564) с толкованием: «Дабы кто внезапно на меня не напал. Трудно меня найти спящего»[9]. Второй журавль – «берёт своим носом много песку» (№ 569) с толкованием «Говори на своём месте и во своё время. Дабы от своего языка безвременно не погибнуть. Кстати и вовремя»[10]. Как показал А.Е. Махов, эта эмблема восходит к третьей книге эмблем Иоахима Камерария, где, в частности, обсуждается, и вопрос, для чего журавль берёт в клюв камень: «чтобы удержаться от крика; для балласта; чтобы по звуку, с каким падает камень, определять, суша внизу или вода»[11]. Журавль с камнем в лапе стал одним из польских гербов – «Тачала» (Taczała). А.Б. Лакиер так описывает его: «В золотом поле журавль, обращенный влево, стоит на одной ноге, а другою, поднятою, держит камень. Иногда в верхних углах щита в чёрном поле помещается по серебряной шестиугольной звезде. Герб этот из Богемии. Бдительность в тёмную ночь изображается этим знаменем. У нас такая эмблема встречается во многих гербах»[12]. И действительно, в русской дворянской геральдике изображение журавля с камнем в лапе можно увидеть в гербах Шишмарёвых (ОГ, VII, 129), коллежского советника Д.П. Позняка (ОГ, VI, 160), статского советника И.И. Богаевского (ОГ, VII, 175), ваппенрихтера Герольдии М.Ф. Ваганова (ОГ, VII, 176), графа Ф.П. Литке (ОГ, XII, 27), генерал-майора А.А. Жандра (ОГ, XIII, 82), в качестве щитодержателей – в гербе Коковцовых (ОГ, VI, 65), и т.д. В большинстве случаев журавль располагается в третьей или четвёртой частях щита, но иногда занимает центральное положение в гербе (гербы Литке, Жандра) – в каких-то случаях это очевидно связано с военной деятельностью владельца герба (как в случае с Жандром), но в основном такой закономерности не прослеживается. Видимо, эмблема журавля, символизирующая бдительность, была настолько «общим местом» в европейской геральдике, что не воспринималась чем-то «специфическим».

Типологическое сходство с геральдическим журавлём обнаруживает ещё один образ бодрствования, получивший яркое воплощение в русском искусстве. Речь идёт об известной скульптуре М.И. Козловского «Бдение Александра Македонского»[13]. Козловский создал её во второй половине 1780-х гг., возможно, по заказу Г.А. Потёмкина. В основе сюжета лежал рассказ из «Истории Александра Македонского» Квинта Курция Руфа о том, что «Александр в юных ещё летах, при царствовании отца своего Филиппа, желая снискать великие познания в науках, старался воздерживать себя от сна и всегда засыпал, имея в руке медный шар, который при глубоком его сне упадая в таз, разбужал его производимым стуком»[14]. Таким образом, скульптура носила аллегорический характер и должна была, по-видимому, через образ бодрствующего героя демонстрировать любовь к просвещению. Это, конечно, одна из совершеннейших русских скульптур эпохи классицизма – в искусствоведческой литературе неоднократно подчёркивалось удивительное мастерство Козловского, с которым он непревзойдённо передал состояние «бдения»: постепенного приближения дремоты, овладевающей обнажённым прекрасным телом юного Александра, готового в то же время очнуться в любой момент. В первоначальном терракотовом эскизе Козловский изобразил могучего воина в боевом шлеме, опирающегося на меч – это Александр-воин, готовый устремиться в бой, всё его тело напряжено… В мраморной статуе, напротив, мотив сна усилен: шлем лежит на ложе, к которому прислонён и щит, фигура представлена в более спокойном, расслабленном состоянии – это юноша, укрепляющий силу воли: то, что сюжет связан с молодостью Александра, подчёркивает композиция на щите, изображающая воспитание Ахиллеса кентавром (как известно, Александр сравнивал себя с героем Троянской войны). Показателен медный шар в руке Александра (аналогичный камню в лапе журавля): в

скульптуре-эскизе под ним расположена чаша, в мраморной статуе – это высокая урна, стоящая у ложа (что обусловлено новым композиционным решением). Сюжет скульптуры Козловского обрёл немалую популярность. В первой половине XIX в. даже отливались небольшие композиции на тот же сюжет, служившие настольными украшениями.

Однако «Бдение Александра Македонского» было не первым изображением сна в русской скульптуре. В 1779 г. Феод.Ф. Щедрин (1751–1825) создал статую «Спящий Эндимион», которая была преподнесена Екатерине II[15], а в 1782 г. И.П. Прокофьев (1758–1828) – статую «Морфей», за которую получил звание «назначенного» в академики Академии художеств[16]. Вероятно, идейным прообразом для них послужил знаменитый «Морфей» Ж.-А. Гудона (1777, Лувр; за эту статую автор удостоился звания академика Королевской Академии живописи и ваяния; показательно, что Щедрин выполнил своё произведение в Париже). Но трактовка образов оказалась совершенно различной. Прекрасный юный Эндимион ближе к крылатому Морфею Гудона, решённому в античном ключе и сопровождаемому гирляндой из хмеля и маков, чем «Морфей» Прокофьева, напоминающий скорее присевшего и случайно вздремнувшего молодого крестьянина. Однако обращает на себя внимание схожая композиция статуй Щедрина и Прокофьева – в отличие от гудоновского «Морфея» их герои полулежат в почти одинаковых позах, хотя фигура Эндимиона в силу своего положения кажется более расслабленной, чем фигура Морфея, исполненная Прокофьевым. Своего рода классический «античный» образ Морфея в русском искусстве создал в 1822 г. гр. Ф.П. Толстой (1783–1873), тонкий ценитель античной эстетики[17]. У него Морфей – бородатый мужчина средних лет со склонённой головой и закрытыми глазами. О том, что это – бог сна, свидетельствует только венок из цветов и в мраморном варианте бюста маленькие крылышки на голове (подобно головному убору Гермеса). Такие атрибуты Морфея – явный плод эстетических исканий и размышлений самого автора.

Иногда «спящая» скульптура могла украшать надгробные памятники, что связано, конечно, с хрестоматийным сопряжением сна со смертью (ср. античную традицию). Пожалуй, самое оригинальное изображение спящего в качестве надгробного монумента было выполнено в 1840 г. на Александровском чугунно-литейном заводе по проекту скульптора Августа Штрейхенберга. Это надгробие умершего в молодом возрасте майора лейб-гвардии Семёновского полка Карла-Иоганна-Христиана Рейсига (Райсига) (1806–1837). Памятник представляет собой саркофаг со статуей спящего офицера в военной форме, укрывшегося шинелью[18]. Столь оригинальная трактовка надгробия породила известную петербургскую легенду о том, что, якобы, однажды находившийся в охране императора Рейсиг заснул на посту. Проходивший мимо Николай I разбудил офицера, и тот, внезапно проснувшись и увидев государя, тут же скончался от разрыва сердца. Хотя эта история не имеет под собой реальных оснований, она пользуется популярностью и до сих пор: в 1930-х гг. надгробие Рейсига было перенесено с Волкова лютеранского кладбища в некрополь Лазаревского кладбища Александро-Невской лавры, где оно находится и сейчас, являясь одной из заметных достопримечательностей этого выдающегося пантеона русской истории.

Изображение сна в русской живописи первой половины XIX в. в основном находилось в рамках двух жанровых линий. С одной стороны, это античные сюжеты с подчёркнуто эротическим подтекстом. Таковы, например, «Пробуждение граций» Ф.А. Бруни (1827 г.) или «Диана, Эндимион и Сатир» К.П. Брюллова (1849 г.)[19]. С другой, это изображения спящих персонажей в картинах бытового или крестьянского жанра. Такие сюжеты входили даже в академическую программу. Яркий пример – картина Тимофея Соколова, учившегося в Академии художеств у С.С. Щукина. В 1811 г. он исполнил программу на «свободную» тему («изобразить играющее дитя, разбужающее спящего своего товарища»), написав картину «Мальчик будит пёрышком спящего товарища» (картина, находившаяся в коллекции Демидовых, долгое время считалась изображением братьев Петра и Павла Демидовых в детстве и работой самого Щукина)[20]. Действие картины

происходит на фоне декорационного пейзажа. Уснувший под деревом мальчик облокотился на раскрытую тетрадь. Рядом лежит опрокинутая корзина с высыпавшимися из неё цветами. Расположенная в глубине картины собака наблюдает за вторым мальчиком, который щекочет кончиком пера нос своего товарища. Судя по предметному «сопровождению», сюжет картины может носить назидательный характер, связанный с той же идеей активности в обучении, которая прослеживается и в статуе Козловского. В то же время сам мотив пробуждения подобным образом не оригинален для этой в сущности ученической работы. Итальянскому живописцу, работавшему, в том числе, и в России, графу П.-А. Ротари (1707–1762) принадлежит картина «Спящая девушка» (Старая пинакотека, Мюнхен). На ней изображена уснувшая с раскрытой книгой в руке девушка, которую будит молодой человек, щекоча её лицо колоском пшеницы. И раскрытая книга (тетрадь), и колосок (перо), как способ пробуждения, сюжетно сближают обе картины.

Изображение сна в русле крестьянского жанра можно видеть в картине французского художника Поля Барбье, также работавшего в России (в первой трети XIX в.), – «Уснувшая жница» (1807 г., ГТГ)[21]. Это овал, в который вписана фигура молодой девушки в крестьянском платье, мирно уснувшей на лоне природы. Её серп прислонён к камню, у дерева лежит прикрытая куском полотна крынка, а головной убор девушки скатился с её склонённой головы. Природа в этой картине также носит чисто условный, декорационный характер. Но, конечно, самым известным живописным произведением на сюжет спящих «пейзан» в русской культуре является знаменитый «Спящий пастушок» А.Г. Венецианова (между 1823 и 1826 гг., ГРМ). Спящий мальчик в крестьянской одежде сидит, прислонившись к берёзе, на фоне идиллически-умиротворённого пейзажа с речкой, полями, деревьями и крестьянскими избами – это уже не просто чисто условный пейзаж-декорация, но важная составляющая «часть» всего произведения. Гармония человека и природы, изображение естественного состояния покоя и в природе, и в человеке сближает этот шедевр Венецианова с традицией сентиментализма. Ясное небо с небольшими облачками, спокойный ландшафт, чистота и прозрачность красок, сама фигура мальчика – всё это создаёт впечатление чистоты и непосредственности, образцы которой можно найти только в природе и в мире детей. Так «пасторальная» тема (напомню, что мальчик – пастушок) в творчестве Венецианова обретает новое звучание, причём в «национальных» тонах – но эта «русскость» не кажется столь нарочитой, как у Барбье, а воспринимается так же органично, как естественно и изображение покоя и тишины в картине в целом. «Спящие дети» – это вообще особая тема в истории живописи, которая заслуживает отдельного рассмотрения. Из мировых шедевров лишь упомяну замечательное полотно Дж.Э. Миллеса «Моя вторая проповедь» (1864 г., Музей Виктории и Альберта), продолжающее «Проповедь первую», но, разумеется, совершенно отличное по содержанию от рассмотренных выше.

Следующим «шагом» в развитии темы спящих детей в «народном» ключе в русской живописи можно считать известную картину В.Г. Перова «Спящие дети» (1870 г., ГТГ)[22]. Эта картина показательна своим абсолютным реализмом. Кажется необычным ракурс взгляда художника – спящие мальчик и девочка изображены снизу вверх так, что на переднем плане оказываются босые ноги спящих и грубая дерюжка-подстилка, написанные с той же беспощадной реалистичностью. Для Перова это не было первым изображением спящих детей (можно вспомнить прислонившегося к стене и уснувшего на парижской улице савояра с сурком (1863–1864 гг.) или парижскую шарманщицу с уснувшей девочкой (1864 г.)[23]), и, вероятно, он намеревался «использовать» композицию этой картины в дальнейшем творчестве (ср. эскиз «Ночью в избе» конца 1870-х гг. из коллекции ГТГ[24]).

Говоря о русской живописи, нельзя пройти мимо ещё нескольких знаковых произведений. Для реализма второй половины XIX в. показательна и картина И.Е. Репина «Отдых» (1882 г., ГТГ), на которой изображена спящая жена художника Вера Алексеевна[25] (причём в ракурсе, несколько схожем со «Спящими детьми» Перова).

Уснувшая молодая женщина, сидящая в кресле, написана с таким замечательным мастерством, что это полотно, бесспорно, можно отнести к числу шедевров русского искусства. Образ уснувшей в кресле девушки сближает картину Репина с известной картиной Яна Вермеера «Спящая девушка» (1656–1657 гг., музей Метрополитен). У Вермеера также изображено кресло (на первом плане), и даже колорит обеих картин удивительно схож. Но, если Репин полностью сосредоточен на своей модели, то Вермеер вводит в картину натюрморт, помещённый на роскошной узорной скатерти, покрывающей стол, на который опирается спящая, а ряд других деталей (приоткрытая дверь и др.) придаёт его картине некоторую загадочность сюжета.

Другой титан русской живописи, В.М. Васнецов обращается к теме сна в картине «Спящая царевна» (1900–1926 гг., Дом-музей В.М. Васнецова в Москве). Это, конечно, чисто сказочный сюжет, но он входит в большой цикл картин, над которыми художник работал в последний период своей жизни и который сам же называл «Поэмой семи сказок». Помимо «Спящей царевны» в этот цикл входят также «Царевна-лягушка», «Царевна Несмеяна», «Кощей Бессмертный», «Баба Яга», «Сивка-Бурка» и «Ковёр-самолёт». Можно, наверно, попытаться увидеть за сюжетами этих картин какие-то реалии современной художнику жизни (примечательно, что над «Кощеем» и «Бабой Ягой» Васнецов начал работу в 1917 г.), тем более, что в некоторых своих работах Васнецов на эти реалии откликался («Архангел Михаил», написанный в годы Первой мировой войны). В этом ключе русская «Спящая царевна» вполне могла бы перекликаться с популярным в XIX – нач. XX в. образом «спящей России», в наибольшей степени характерном для революционно настроенной литературы (ср. «Россия вспрянет ото сна» из стихотворения Пушкина «К Чаадаеву», 1818 г.; «Но настанет пора и проснётся народ» из революционного текста «Дубинушки»; сказку «Богатырь» Салтыкова-Щедрина, 1886 г.; знаменитую метафору «Декабристы разбудили Герцена» из статьи Ленина «Памяти Герцена», 1912 г. и др.). Однако определённое единство всего сказочного цикла Васнецова заставляет усомниться в возможности столь прямолинейной трактовки.

В самом деле, если проанализировать весь цикл в целом, то можно заметить, что две картины – «Царевна-лягушка» и «Царевна Несмеяна» – связаны с темой веселья, только в первой картине эта тема является основной, а во второй – сопоставляется с темой грусти, выраженной в образе Несмеяны. То, что сближает обе картины – это весёлая пляска, можно сказать «динамичное веселье», игра на музыкальных инструментах, скоморохи, веселье народа, радость и смех. Ещё две картины – «Кощей Бессмертный» и «Баба Яга» – олицетворяют тёмные, отрицательные силы, несущие угрозу: Баба Яга схватила ребёнка-мальчика, Кощей похитил юную царевну. Наконец, ещё две картины связаны с темой любви, соединения влюблённых. Эта тема выражена через полёт – поцелуй царевны на скаку в картине «Сивка-Бурка» и идиллия любви в картине «Ковёр-самолёт». Таким образом, весь цикл как бы распадается на три части, по два произведения в каждой. Картина «Спящая царевна» такой пары не имеет. Она олицетворяет покой, полную тишину и умиротворение. Образ спящей принцессы, связанный с известной сказкой Ш. Перро «Спящая красавица» (послужившей основой для одноимённого балета Чайковского), уже присутствовал в европейской живописи. Наиболее заметный пример – картина Эдуарда Бёрн-Джонса (1833–1898) «Спящая принцесса», исполненная в стиле прерафаэлитов; здесь рядом с ложем принцессы изображены спящие служанки, а раскрытый драгоценный сундучок и лежащее зеркальце перекликаются с раскрывшимися цветками кустов, опутывающих пространство спальни. Подчёркнутая декоративность картины Бёрн-Джонса резко контрастирует со сказочным «реализмом» Васнецова. Конечно, «Спящая царевна» «решена» в традициях народного русского искусства, фольклора и сказки – так, как их воплотил в своём творчестве Васнецов. Эта картина как бы объединяет в себе темы и образы всего сказочного цикла и, более того, некоторые характерные мотивы изображения сна, которые упоминались ранее. Нет нужды говорить, что сам образ царевны является по сути сквозным для всей васнецовской «поэмы»: в

шести картинах из семи царевна выступает действующим лицом (олицетворением России?). В «Спящей царевне» есть и уснувшие служанки, расположившиеся на скамьях в левой части картины, и уснувшие скоморохи с медведем и гусляр, занимающие её правую часть (замечу, что такое расположение отвечает традиционному для русской культуры сопряжению правой стороны с мужским началом, а левой – с женским; сама царевна помещена в центр композиции). Веселье и музыка «Царевны-лягушки» и «Царевны Несмеяны» смолкли, пляска прервалась… Дворец царевны окружает сказочный лес, в котором спят и звери (заяц, лиса), и птицы. Показательно, что птицы изображены попарно – голуби, лебеди, снегири, павлины. Среди птиц – даже попугаи (трое и один, правда, разных видов – ара и какаду). Это и своеобразная отсылка к традиционным изображениям райского сада, и отражение темы любви, характерной для другой части сказочного цикла. Даже образ из третьей «части» (силы зла) можно усмотреть в «Спящей царевне» – это уснувшая старуха-«мамка» с котом на коленях, как бы перекликающаяся с Бабой Ягой. Но особенно трогателен образ маленькой девочки, уснувшей буквально на раскрытых страницах большой книги (Васнецов показывает все возрасты человеческой жизни – детство, юность, старость) – раскрытая книга, как мы видели, один из возможных атрибутов спящего. Это – «Голубиная книга», известные народные духовные стихи, повествующие о мироздании в православно-фольклорном ключе. Иными словами книга представляет систему мироустроения с точки зрения русской народной культуры – вводя изображение этого текста в картину, Васнецов показывает целый мир, объятый сном, застывший в своём разнообразии. Дворец царевны постепенно зарастает травой, но из-под пола пробиваются распустившиеся цветы. На первом плане картины – это маки, традиционный атрибут сна, введённый в полотно, конечно, не случайно. Вряд ли можно сомневаться, что именно «Спящая царевна» является центральным «звеном» всей сказочной «поэмы» Васнецова.

Наконец, завершая обзор дореволюционной живописи, нужно остановиться на произведениях К.А. Сомова (1869–1939), который создал ряд композиций со спящими дамами, большей частью однотипных (дама в одежде сидит или лежит на диване, склонив голову на его подлокотник и подложив под неё подушку и руку). Таковы «дамы» в синем (1903 г.) и чёрном (1909 г.) платьях из коллекции Третьяковской галереи, «дама» в чёрном платье (1909 г.) из собрания Ярославского художественного музея, «Спящая молодая женщина» (1922 г.) из Музея-квартиры И.И. Бродского в Петербурге. В некоторых случаях (особенно в последнем) усилен эротический подтекст, но в целом изломанные фигурки дам и их лица выглядят столь же кукольно-неестественно, как и вообще весь театрально-изысканный мир прошлого в творчестве Сомова. В первые годы после революции Сомов часто обращался к образам русской усадебной жизни первой половины XIX в. К этому кругу произведений принадлежит и «Спящая молодая женщина в парке» (1922 г., ГТГ)[26]. Дама лежит на траве, на берегу пруда, в тени дерева и держит в руке закрытую книгу. Рядом с ней сидит собачка, на переднем плане в траве лежит шляпка дамы. Фоном вдали служит изображение парка с цветущей сиренью и усадебного дома. На лоне природы идёт «обычная» усадебная жизнь: женщина гуляет с ребёнком, двое мужчин занимаются фехтованием (дуэль?). Чудесная природа, дневной отдых молодой женщины создают то ощущение гармонии и покоя, которое столь характерно для венециановского «Пастушка» (замечательно, что обе картины соотносятся примерно с одним временем – реальным временем создания «Пастушка» и эпохой, как бы изображаемой Сомовым, только социальные слои (а следовательно, и окружающая обстановка) «героев» различны). Но сомовская идиллия ещё менее реальна, чем умиротворённая гармония «Пастушка»: Сомов создавал свой образ ушедшей жизни, когда от неё уже не оставалось и следа.

© Русская антропологическая школа, 2009

[1] *Звездина Ю.Н.* Рельефы столпа в Грановитой палате Московского Кремля (попытка реконструкции смысловой программы) // Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры. Материалы научной конференции 1991 г. / ГИКМЗ «Московский Кремль». М., 2000. С. 77–89.
[2] *Белова О.В.* Славянский бестиарий. Словарь названий и символики. М., 2001. С. 117 (статья «Жаравль»).
[3] Там же. С. 117.
[4] Там же. С. 117–118.
[5] *Аристотель.* История животных. М., 1996. С. 74–75.
[6] Там же. С. 319.
[7] Там же. С. 488.
[8] Оставляю в стороне рассмотрение общей символики журавля в античную эпоху, олицетворявшего, в частности, создание письменности (Гермес, Паламед) и поэтическое вдохновение (Ивик) (Гигин. Мифы, 277; Марциал. Эпиграммы, XIII, 75, и др.), а также ряд других сюжетов, связанных с журавлём (как например, вражду журавлей с африканскими пигмеями – ср. Аристотель. История животных, VIII, 76).
[9] Эмблемы и символы. М., 2000 (переиздание издания 1811 г.). С.212.
[10] Там же. С. 214.
[11] Там же. С. 292 (Комментарии).
[12] *Лакиер А.Б.* Русская геральдика. М., 1990. С. 293.
[13] Государственный Русский музей. Скульптура: XVIII – нач. XX в. Каталог / Отв. ред. Л.П. Шапошникова. Л., 1988. С. 81 (№№ 546, 547).
[14] *Петров В.Н.* Михаил Иванович Козловский. 1753–1802. Л., 1983. С. 31–32.
[15] Государственный Русский музей. Скульптура… С. 169 (№ 1482; 1909 г., отлив в бронзе с гипсового оригинала); Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Скульптура XVIII–XIX вв. М., 2000. С. 293 (№ 435; 1909 г., отлив в бронзе с гипсового оригинала). Сам оригинал, находившийся в Академии художеств, не сохранился. Мраморный экземпляр в первой половине XIX в. находился в Эрмитаже.
[16] Государственный Русский музей. Скульптура… С. 124 (№ 969).
[17] Там же. С. 147 (№ 1273, терракота, 1822 г.); вариант в мраморе – 1852 г. по модели 1822 г., ГТГ (Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Скульптура XVIII–XIX вв. С. 254 (№ 360)).
[18] *Кудрявцев А.И., Шкода Г.Н.* Александро-Невская лавра. Архитектурный ансамбль и памятники некрополей. Л., 1986. Ил. 195, 196; с. 297.
[19] Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись первой половины XIX в. М., 2005. С. 40 (№ 39), 63 (№ 96).
[20] Там же. С. 264 (№ 829; текст А.А. Погодиной, атрибуция Л.Н. Целищевой).
[21] Там же. С. 33 (№ 19).
[22] Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись второй половины XIX в. Кн. 2. М., 2006. С. 53 (№ 84).
[23] Там же. С. 40–41 (№ 57), 43 (№ 61).
[24] Там же. С. 80 (№ 126).
[25] Там же. С. 202–203 (№ 455).
[26] Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись конца XIX – начала XX в. М., 2005. С. 354 (№ 1266).