

М.А. Бологова

Институт филологии СО РАН, Новосибирск

**Мотив изображения в романе Е. Айпина
«Божья Матерь в кровавых снегах»**

Аннотация: В статье рассматривается мотив *изображения* в романе современного хантыйского писателя Е. Айпина «Божья Матерь в кровавых снегах», его варианты и семантические функции в структуре произведения, связь с сюжетами иконы, ожившей картины / превращения живого в картину, а также с ролью орнамента в традиционной хантыйской культуре.

The paper deals with the motif of the *image* in the novel of modern Khanty writer E. Aipin «Mother of God in Blood-Red Snows», its variants and semantic functions in the structure of the work, relationship to Scenes with an icon, a paintings coming alive or a living being turning into a paintings come to life / transformation of the living into the picture as well as to the role of ornament in traditional Khanty culture.

Ключевые слова: Е. Айпин, хантыйская литература, мотив.

Khanty literature, E. Aipin, motif.

УДК: 821.511.142

Контактная информация: Новосибирск, ул. Николаева, 8. ИФЛ СО РАН, сектор литературоведения. Тел. (383) 3304772. E-mail: m-b30@yandex.ru.

Мотив изображения (т.е. нарисованного или написанного красками) в романе хантыйского писателя Е. Айпина (р. 1948) «Божья Матерь в кровавых снегах» (1996–1999) имеет несколько вариантов сюжетного развития, вступает в различные смысловые отношения с другими мотивами романа.

Во-первых, он соотносен с главным концептом книги, образом, который настолько важен, что составляет ядро ее заглавия. Божья Матерь появляется в самом начале романа в виде иконы. Оговорим сразу, что перед нами текст, созданный не в рамках ортодоксального православия, а как идеальную представляющий картину мира, где христианство органично включилось *внутри* языческой веры, родной хантам. Персонажи христианской веры существуют в этом мире в виде домашних богов. «К тому времени русские священники окрестили уже всех остяков, и в каждом доме была икона. Удивительно сплелись две веры – православная и остяцкая. Считалось, русская икона охраняет человека от нечистой силы только внутри дома, поблизости от него. А за пределами дома человек находится во власти языческих богов и богинь» (гл. 7) [Айпин, 2002]¹. Они равноправны богам природным, среди которых и Месяц-Старик, муж Солнца, размышляющий и помогающий, и покровительница реки. Молиться Божьей Матери означает доверительно разговаривать с ней, заботиться о ней и помогать и в свой черед просить о помощи. «Целыми днями перелистывала божественные книги и смотрела на икону. Видно, молилась, разговаривала, беседовала с Божьей Матерью» (гл. 7); «И она ползла и молилась Солнышку-Матушке. Ведь Солнце было Матушкой всех земных людей. Солнце было красавицей-женщиной. Солнце было богиней. А богине

¹ Далее все цитаты по этому изданию.

можно молиться. С богиней можно поговорить» (гл. 21). Интересно, что такое же видение дано и православному офицеру: «...Солнце, похожее на Божью Матерь. На Божью Матерь в золотом окладе» (гл. 7). Божья Матерь роняет слезы, слушая разговоры людей (гл. 12), – плачущая икона, но ее рану можно залечить прикладыванием листьев табака и передеванием в хантыйскую одежду (гл. 21). «Время от времени она разговаривала. Ведь она была не одна. Их было трое. Небесно-земная троица. С нижней стороны – Земля-Матушка. С верхней стороны – Верховный Отец, Торум. Они стали ее неразлучными попутчиками. Они помогали ей двигаться вперед. Они вдыхали в ее истощенное тело новые силы. Они поддерживали и укрепляли ниточку ее разума, чтобы она не сошла с ума, не потеряла голову» (гл. 24). Используется понятие «троица», но совершенно не так, как в христианстве.

Показателен и перевод заглавия романа на английский – «Mother of God in Blood-Red Snows» [Aipin, 2006]. Не более традиционные варианты Virgin (девство не имеет значения в контексте образного параллелизма Божьей Матери и хантыйки, Матери многих детей, и совершенно взрослых, и грудного младенца) или Holy Mother (почитание святости, т.е. почтительное преклонение перед Высшим, также здесь не актуально, Божья мать максимально «очеловечена»), а древний культ богини-матери в картине мира, где все живое, и тем самым божественное, поскольку жизнь для хантов священна. «...Мы поддерживаем дыхание всякого человека, кто к нам приходит, не спрашивая, кто он и чем занимается. На нашей холодной земле, если человек попадает в беду, не может выжить без помощи другого человека» (гл. 12); «Нас намного меньше, чем деревьев-трав. Поэтому мы особо ценим каждую человеческую жизнь. Человеческое дыхание не имеет цены. И оборвать его никто не решится в мирное время. Особенно дыхание безвинного человека» (гл. 13); «Хотя о нарте надо было сказать “изрубленная”, но она думала о ней как о живой. Все, что истребляла война, истребляли красные, ей казалось живым» (гл. 11). Землю называют «Сидящей»: «Сидящая, или Сидящая Матерь, так иносказательно остяки называют Землю» (авторское примечание 5). Главный бог, решающий участь души после смерти – Верховный Отец. Ханты убеждены в реинкарнации (а не воскресении) душ.

Соответственно, мотивы икон в романе соотнесены не столько с корпусом текстов о чудотворных иконах и христианской символикой и атрибутикой, сколько с другими литературными и мифологическими мотивами, поэтому в статье исследуется мотив изображения, но не мотив иконы как таковой.

Второй раз изображение также связано с написанием икон для часовни. «Белый попросил Отца Детей выстрогать семь прямоугольных дощечек, размером чуть меньше столика на одного человека. Потом ему понадобилась краска. И Матерь Детей помогла ему отварить краску из коры лиственницы. Именно таким светло-коричневым отваром женщины красили одежду, обувь, упряжные ремни и украшения из ровдуги» (гл. 10). Результат также своеобразен. «Теперь он двумя-тремя десятками линий и штрихов оживлял лики царской семьи». Сначала он рисует в воображении: «...Лишь потом, к концу дня, брался за кисть. После каждой завершённой работы он чувствовал необыкновенную легкость. Был почти счастлив от осознания того, что ему удалось оживить черты человека, вдохнуть в них жизнь», – мотив *жизни, оживания* изображения настойчиво повторяется. «И порадовался тому, что ясно увидел и изобразил будущее России...» (гл. 10).

Этого магического мотива создания желанного будущего через его изображение, портреты-иконы не понимает Мать Детей: «Матерь Детей была поражена и встревожена тем, что в иконах, писанных то ли острием ножа, то ли отваром травы, то ли кровью, проступали образы ее милых детей – и дочерей, и сыновей. А в облике государя просматривались черты Отца Детей, а в государыне – некоторые линии ее собственного лица. Что это такое? Почему так получилось? Неужели и ее семью, ее близких ждет такая же мученическая кончина?! <...> Но

в суждениях Белого она уловила еще одну неувязку: тот сказал, что цесаревич – будущее России. Но ведь юный наследник престола погиб, принял мученическую смерть. Что теперь?! Получается, что у России нет будущего? Или ее ждет, как и этого безвинного мальчика, гибель?! <...> Возможно, Белый, как человек знающий и бывалый, так не считает, а просто оговорился, успокаивала себя Матерь Детей» (гл. 10). Она понимает суть живописной магии более прямолинейно: если ее дети изображены как убитые, то это их и ждет. Сюжет романа подтверждает эти догадки – вся ее семья погибает, сама она почти умирает от истощения.

Сюда же подключается мотив обучения грамоте – дети «рисуют» «знаки» (буквы) карандашиком-короткоклювом на деревянных дощечках. Книги и картины имеют равное значение для Белого: «Дома своего у него не стало. Имение разграбили озверевшие мужики, а библиотеку и картины сожгли»; «Жгли мои книги и картины... русские люди, которые не умели читать и писать, не могли понять назначения картин и скульптур... Если бы они могли читать и писать, они не стали бы жечь книги Пушкина и Толстого, не стали бы разрезать холсты Верещагина и Кипренского, не стали бы отбивать на грузила конечности скульптурам Фальконе и Опекушина, не стали бы насекасть капусту на иконах Рублева» (гл. 10). Письмо и живопись равнозначны, но изображения привычнее и понятнее всем героям, они и выступают в качестве текстов, в качестве средства восстановления и обустройства мира. В противовес этому существует недоверие устному, пустому слову красных: «...Обещают много всяких благ на словах. Но словом сыт не будешь. Словом не укроешься от дождя и снега. Словом не затопишь чурал в доме. Слово не запряжешь в нарты...» (гл. 12). Мужики, насекающие капусту на иконах Рублева, не только не умеют читать, но и не понимают изображений, а следовательно, не способны сотворить из своей жизни нечто достойное, не способные сохранять суть – понимание жизни, хотя поддерживают ее едой (капуста). Они пытаются использовать изображение для «сытости», в противовес «словом сыт не будешь», прозревая исконную магию, но убивая ее неверным использованием.

Третий раз речь идет о собственно хантыйском искусстве. «Характерной особенностью культуры хантов является то, что украшению многих вещей уделялось не меньше внимания и времени, чем их изготовлению. Традиционно считается, что такими вещами можно пользоваться лишь тогда, когда они декорированы» [Сязи, 2000, с. 16]. Орнамент, его виды, способы создания, происхождение мотивов, семантическая и мифологическая составляющая неоднократно становилась предметом специальных исследований историков и искусствоведов [Рындина, 1990; Молданова, 1999 и др.]. Но в романе Айпина орнамент – это прежде всего письмо.

«И в мыслях уже сотворила им белые шубки. Теплые, легкие, красивые, богато изукрашенные орнаментами. Старшей княжне Ольге она подобрала широкий узор “ветка большой березы”. Как первенец в семье, как старшая, княжна Ольга имела право на самый сложный и мудрый орнамент в своих одеждах. И Матерь Детей заботливой рукой мастерицы мысленно вписывала в узор всю жизнь великой княжны, жизнь прошлую и будущую. “Ветка большой березы” держалась на одной заглавной линии, напоминавшей долгую и древнюю реку, от которой ответвлялось бесконечное множество малых речек, ручьев, стариц и заливчиков с самыми замысловатыми изгибами-извивами, куда иглой мастера заносились все мгновения земных и небесных дней милой девушки. Но при этом каждый штрих и каждый стежок строго соразмерны, подпитывают одно заглавное русло и утверждают одну мысль о вечном бытии великой княжны в этом мире. Таким образом, “ветка большой березы” для девушки станет надеждой, оберегающей от всех невзгод на жизненном пути.

Княжна Татьяна получила чуть меньший узор под названием просто “ветка березы”. Ведь ее земные дни немного короче, чем старшей сестры. Стало быть, и ее жизнеописание потребует меньше места.

Княжне Марии достался орнамент “рог оленя”. В белоснежную зиму без оленя никуда. А олень может умчаться и в неведомую даль, и в неведомую высь.

Младшей княжне Анастасии больше всего подходит узор “заячьи ушки”. Это и оберег, и игрушка. Дети всегда любят зайца: с ним можно поиграть и порезвиться.

Матери княжон пригодился бы солидный узор “спинка соболя на две стороны”, ограждающий от многих земных неприятностей. Мать должна быть не только доброй и ласковой, но и сильной. А силы прибавит ей “спинка соболя на две стороны”, прикрывающая ее саму и ее детей справа и слева, отводящая все беды. С этим узором несчастья обойдут ее» (гл. 13).

Мы привели столь объемный фрагмент текста без сокращений, чтобы показать, что именно в рисунке-вышивке, традиционном орнаменте символически моделируется и образ, и судьба каждого человека. Тип узора на шубке – и своеобразный «паспорт», подтверждение личности, и магическая защита (неотъемлемое свойство любого изображения в романе), и духовное наставление прожить жизнь должным образом, каким в письменных культурах могла служить священная книга (Библия, например). Изображение в романе Айпина не столько суггестивный, сколько читаемый знак. Оно всегда готово стать нарративом, поскольку одновременно оно всегда *действует*, трансформирует реальность. Изображение в традиционной хантыйской культуре – некий аналог и альтернатива письменному художественному слову, что демонстрирует нам роман. Эта культура не хуже и не лучше русской (например, поскольку в романе она соположена с ней), она другая, но равновеликая. В сущности, это проявление уважения и доверия автора к русскоязычному читателю – попытка объяснить ему фундамент иной культуры, ее суть. Айпин дополняет исследования ученых мыслью, что быть столь значимым в культуре орнамент смог благодаря своей функции книги.

И четвертый раз уже не столько мотив изображения как таковой, сколько ожившего портрета – иконы Богородицы, которая сопровождает Мать в ее пути. Обратный процесс – застывание в «картину» образов и событий – также имеет место. На «интермедийные» мотивы в романе обращает внимание И.М. Куликова: так, подготовка Матери к бою с самолетом (гл. 17) сравнивается ею с кинофильмами и картиной Пластова «Фашист пролетел» [Куликова, 2010, с. 25]. Мир всегда стремится перейти в «текст» – здесь – в изображение, поскольку именно оно является читаемым текстом. Можно назвать здесь эпизоды «чтения» Матерью таких картин: следов на снегу после событий (бой, пытка, казнь), убитой у своего очага семьи, навсегда запечатлевшей именно этот момент умирания в муках (гл. 16), обеда царской семьи в видении Белого (гл. 23) и мн. др.

Любопытно, что переход живого в мертвое и обратно целостен в идеале, жизнь завершается жизнью (через переход смерти) в искусстве. Сосны сначала умерщвляются, превращаются в ошкуренные бревна: «Теперь они напоминали статуи, но безжизненные. Потом, как бы вдыхая в каждое вечную жизнь, бережно брал на руки и укладывал в один ряд на нетолстую лежку-слегу. Своим дыханием и руками он не спеша оживлял их. Легкий теплый ветерок и яркое весеннее солнце быстро вытягивали из них влагу, облегчая и покрывая, как золотистым загаром, тонким слоем янтарной смолы. Теперь они напоминали сказочных лесных фей, стыдливо загорающих на бело-ягельном бору под сенью золотисто-зеленых сосен» (гл. 10). В фей (магические существа) они превращаются через статуи (искусство, трехмерное изображение), а затем становятся «Божьим домом» (высшее проявление жизни и сакральности одновременно). Тогда как «неграмотные» красные не могут проходить, возвращаться к жизни через смерть, они только убивают. Умирающей же матери же и боги, и ожившая икона говорят: «Живи» (гл. 24).

Остановимся еще немного подробнее на первом случае вхождения мотива изображения. Он представлен в контексте сюжета простреленной иконы. «Главварь от неожиданного напора отшатнулся, не выдержав жгучего огня материнских глаз, невольно мотнул головой вправо-влево. И тут увидел другую женщину с ребенком. Эта, прижав малыша к правому плечу и призывно подняв левую руку к груди, излучала светлым ликом ровный свет и кротко и добро смотрела прямо на него. Он снова глянул на женщину с зло-яростными глазами. Его налитые кровью глазищи заматались от кротко-доброй к зло-яростной, от зло-яростной к кротко-доброй. Он не сразу сообразил, что перед ним икона Божьей Матери» (гл. 1). Он именует Богородицу «бранным словом». «Ему показалось, что заговорила Божья Мать: звук по конусу чума поднимался вверх, к дымовому отверстию. И он, дернувшись всем телом, разрядил пистолет в икону, повернулся и, путаясь в полости-двери, выскочил из чума». Как видим, образы богини и женщины сливаются, несмотря на эмоциональную противопоставленность. Икона оживает, чтобы принять на себя смерть Матери, выступает в качестве оберега.

Далее какие бы то ни было упоминания об иконе исчезают до главы, где рассказывается ее история. У Матери Детей много более важных дел, связанных с похоронами убитых, чем размышление или сожаление об иконе. В следующий раз икона возникает лишь в ее воспоминаниях в пути о русском, белом офицере, которого они с мужем вылечили (в отличие от красного это «человек с Богом в душе», поскольку увидев икону, он крестится). Куда ранили Божью Мать, читатель узнает лишь в последней главе романа, когда она является Матери Детей в видениях. Это ранение в грудь. Мотивы, связанные с иконами, берут начало в «Сказании о чудесах Владимирской иконы Божией Матери». У русских было принято выставлять ее иконы на крепостных стенах во время осады города врагами и т.п. Сюжет простреленной и «живой» иконы присутствует в ряде сказаний о чудотворных иконах, переходит в фольклор: в иконы стреляют все враги отечества – татары, турки, поляки, французы и, конечно, большевики. Раненная в лик Богородица плачет, но в стане врагов начинается смятение, они проигрывают. Красные в романе Айпина проиграют только в исторической перспективе, в чем абсолютно убеждены герои.

Этот же мотив присутствует в другом романе о народном восстании в России, но существенно более раннем, а потому «правильном» с точки зрения власти – восстании Степана Разина. Соотнесенность романа Айпина с романом Шукшина «Я пришел дать вам волю» (1971) подчеркивает как лицемерие коммунистов (народные восстания до 1917 года – главные исторические события в учебниках, народные бунты в СССР жестоко подавлялись и память о них стиралась, как это произошло с Казымским восстанием), которые у хантов как раз отняли «волю», так и четче прорисовывает смысл отдельных мотивов, важных для Айпина и проговоренных у Шукшина. У Шукшина мотив простреленного «закоптельша», т.е. иконы Богородицы, помещен в центральную часть романа (2, 8).

Первый выстрел в нее – случайность: «Ус, при своей кажущейся неуклюжести, стремительно привстал и ударил по руке с пистолетом снизу. Грохнул выстрел: пуля угодила в иконостас, в икону Божьей Матери. В лицо ей» [Шукшин, 1982]. Он вызывает суеверный страх у народа: «Казаков теперь, когда беда прошумела мимо, занимала... простреленная Божья Мать. Нет-нет да оглядывались на нее. Чудилось в этом какое-то недоброе знамение. Это томило хуже беды» [Там же]. Это позволяет Степану поставить главную проблему: «Вот я и спрашиваю: возьмут они и выйдут встречь нам с иконами? Как тада?» [Там же]. Если для людей Разина воевать с женщинами, детьми, иконами – проблема, которую им тяжело для себя разрешить, то для «красных» Айпина это норма – расстреливать и иконы, и женщин, и детей. Если Разин все время оправдывается и призывает забыть этот случай, то красные Айпина борются именно со святынями любого рода. Само

Казымское восстание начинается как реакция на осквернение святынь хантов. Второй раз Разин крушит иконостас перед митрополитом (2, 15), опять же, прежде всего «вышиб икону Божьей Матери» [Шукшин, 1982]. «Степан вырвал саблю, подбежал к иконостасу, несколько раз рубанул сплеча витые золоченые столбики, но сам, видно, ужаснулся...» [Там же]. После этого он заводит собственного патриарха, возникает мотив самозванства царя. Айпину достаточно показать запретельные зверства большевиков, которые не борются за власть, но имеют ее.

Смысл мотива стрельбы по иконе – богоборчество, убийство Бога через его символ. Корни этого мотива восходят к магическим обрядам, где колдуном совершаются манипуляции над изображением человека с целью принести ему вред. В таком варианте мотив стрельбы по портрету вошел в русскую литературу в XVII в. [Ромодановская, 1994, с. 155–164; Словарь-указатель, 2004, с. 126]. Айпин возвращает мотиву его более общий древний смысл, сохраняя и семантику святотатства. Но мотив инвертируется: красноармеец хочет убить женщину, но убивает *вместо этого* ее изображение *vs.* хочет убить женщину и *для этого* убивает ее изображение¹. Предмет для колдовских манипуляций заменяется оберегом. В белую магию превращается христианское благословение: «Княгиня, прощаясь, поцеловала нашу Анну и сказала: “Да хранит тебя и твой род Божья Матерь многие лета!”»; «Вера, сказала мне мама, пусть Божия Матерь оберегает тебя, присматривает за тобой, за твоим домом» (гл. 7). Икона передается по наследству с петровых времен младшей женщине рода. В православных сказаниях чудотворные иконы сами выбирают место, где им являться или оставаться – этого мотива нет у Айпина.

Таким образом, мотив *изображения* в романе Е. Айпина представлен в нескольких семантических функциях: изображение как сакральный знак и одновременно магический оберег; изображение как текст, сохраняющий культурную память и рассказывающий о происшедшем событии; изображение как прогноз и моделирование реальности и судьбы человека – и магическое, и исторически закономерное. Поэтому конкретные варианты его воплощения связаны с сюжетами икон, уходящими корнями в русский фольклор и литературу, от древней до советской, и с ролью орнамента в традиционной хантской культуре, восприятием мира ханты, еще не оторванного от своих корней духовно. Автору удается не только соединить эти мотивы в одном художественном целом, но и передать смыслы одной культуры посредством другой, воссоздать характерное для культуры коренного народа Сибири видение мира в рамках русского литературного языка и традиции.

Литература

Айпин Е. Божья Матерь в кровавых снегах. Екатеринбург, 2002. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/160376/read>. Дата обращения – 1.02.2013.

Куликова И.М. Сквозь призму интертекстуальности: способы выражения авторского кредо в романе Е. Айпина «Божья Матерь в кровавых снегах» // Вестн. Казахского нац. пед. ун-та. Сер.: Филологическая. 2010. № 1 (31). С. 21–25.

Молданова Т.А. Орнамент хантов Казымского Приобья: семантика, мифология, генезис. Томск, 1999.

Рындина О.М. Орнамент народов Среднего Приобья как этнокультурное явление: Дис. ... канд. ист. наук. Томск, 1990.

¹ Тожество Матери Детей и иконы наблюдает и Белый в другой ситуации: «С живою любовью и нежностью она глядела на него. В это мгновение она точь-в-точь напомнила Божью Матерь с иконы в золотом окладе, она была так же красива и добра» (гл. 7).

Ромодановская Е.К. Русская литература на пороге нового времени. Новосибирск, 1994.

Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание / Отв. ред. Е.К. Ромодановская. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2003. – Вып. 1. Ред.: М.А. Бологова, Е.К. Никанорова, Е.Н. Проскурина. – 243 с.

Сязи А.М. Орнамент и вещь в культуре хантов Нижнего Приобья. Томск, 2000.

Шукшин В.М. Я пришел дать вам волю. М., 1982. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.2lib.ru/getbook/12786.html>. Дата обращения – 1.02.2013.

Aipin Y. Mother of God in blood-red snows. Ekaterinburg, 2006.