



# БЕСТИАРИЙ

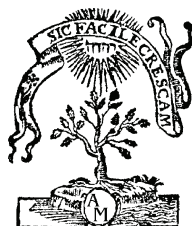
В СЛОВЕСНОСТИ  
И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ  
ИСКУССТВЕ

БЕСТИАРИЙ В СЛОВЕСНОСТИ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ



# БЕСТИАРИЙ

В СЛОВЕСНОСТИ  
И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ  
ИСКУССТВЕ



INTRADA  
МОСКВА  
2 0 1 2

Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве : сб. статей. — М.: Intrada, 2012. — 183 с.

The Bestiary in Art and Literature / edited by Alica Lvova, Olga Dovgy. — Moscow: Intrada, 2012. — 183 p.

Составитель  
А. Л. Львова

Научный редактор  
О. Л. Довгий

Художник  
Л. Е. Каирский

В оформлении обложки использованы напольные мозаики  
Патриаршей базилики в Аквилее.

Книга представляет собой сборник статей по материалам научной конференции «Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве», состоявшейся в РГГУ 23-24 сентября 2011 года. На широком и разнообразном материале известные учёные из Москвы, Уфы, Твери, Калининграда рассматривают проблемы семантики, семиотики, символики животных в словесности и изобразительном искусстве различных стран и эпох. Издание включает многочисленные иллюстрации.

978-5-8125-1750-2

© Авторы статей, текст статей, 2012  
© Издательство «Intrada», макет, 2012

Открывай страницу-дверь –  
в книжке самый разный зверь –

именно так выглядит группа «Литературный бестиарий» (<http://vk.com/club17296322>) в контакте, созданная в апреле 2010 года. Её участники одержимы целью «объять необъятное» – создать описание литературного зоопарка русской (а может – бери выше! – и мировой) литературы. По мере расширения тематики всё настойчивее становилась потребность «раз-виртуализации», выхода на новый уровень. И вот 23-24 сентября 2011 года совместными силами гуманитарного клуба «Intrada» и ИФИ РГГУ в рамках программы «RES ET VERBA» была проведена научная конференция, в которой приняли участие филологи из Москвы, Петербурга, Уфы, Калининграда, Твери.

Материалы этой конференции и составляют содержание настоящей книги.

Русский раздел сборника открывает статья **О.Л. Довгий** «Риторический бестиарий Кантемира», которая продолжает серию публикаций автора об общем бестиарном тексте русской поэзии. Поэтический зоопарк Кантемира, созданный в соответствии с античной и западноевропейской традицией, рассматривается в статье как универсальная риторическая кладовая, которой русская поэзия пользуется уже три века.

Статья **А.Ю. Сорочана** «Зверь Апокалипсиса и другие замечательные животные: литературные бестиарии в русской исторической прозе XIX века» посвящена коллекционированию «вымышленных существ» в русской исторической прозе XIX столетия. В статье рассматриваются сочинения очень разных авторов – от А. Ф. Вельмана до И. К. Кондратьева. И в большинстве случаев анализ позволяет обнаружить, что «бестиарные» ряды составляются с учетом литературной традиции и с включением в перечень вымыслов экзотических (и даже не очень экзотических) живых существ.

Статья **И.М. Косова** посвящена зооморфным тропам в русской литературе.

Статья **А.Л. Львовой** «Гусь и Ленский» представляет собой опыт анализа пушкинского текста с позиций «грамматики поэзии», позволяющей выявить сходство между абсолютно разными, на первый взгляд, персонажами: Ленским и гусём.

Статья **В.К. Былинникова, Д.М. Магомедовой** «Из наблюдений над бестиарием Александра Блока: Птицы Гамаюн, Сирин, Алконост и другие» рассматривает вопрос о древнерусских источниках образов мифологических птиц (Гамаюн, Сирин, Алконост), а также мотивов «крыльев», «полета», «пения» в лирике А. Блока. Ставится вопрос о переосмыслении традиционной символики, прослеживается сложная контаминация значений, восходящих к различным источникам, в пределах одного поэтического текста.

В статье **Г.Н. Шелогуровой** «Женщина-птица: к семантике образа в драме И. Анненского “Фамира-Кифарэд”» традиционная метаморфоза женщина/птица анализируется с точки зрения мифологической семантики и ее интерпретации Иннокентием Анненским. Превращением в птицу героиня наказывается за свою противоестественную страсть. Комбинации основных мотивов (страсть и стыд) имеют соответствующие «пти-

чьи» параллели в мифологии и фольклоре. Птица в «Фамире-кифарэде» в наибольшей степени ассоциируется со щеглом. Анненский также принимает во внимание христианский символ щегла (крестные муки). Кроме того, автор статьи предлагает некоторые другие интерпретации данного превращения, к которым подталкивает текст пьесы (символ смерти, миф о пагубности женского начала и т.д.).

В статье **А.В. Скрябиной** «Странно безобразные образы “Магического bestiaria” Н. Кононова» анализируется жанровое своеобразие и специфика системы образов «Магического bestiaria» В. Кононова. Обращается внимание на зооморфность, противоречивость и сложность персонажей, их глубокую и неочевидную символичность. Делается вывод о том, что в мифопоэтике своих произведений автор не просто использует языческие и христианские символы, а строит на их основе новые, глубоко индивидуальные образы-мифологемы.

В статье **О.Ю. Казмирчук** «Образы животных в литературном творчестве детей» рассматриваются различные интерпретации образа кошки, возникающие в литературном творчестве детей.

Западный раздел открывает статья **О.А. Кулагиной** «Языковая репрезентация зверя как чужого в литературе старофранцузского периода», где рассматриваются основные языковые средства зооморфной репрезентации «чужого» в старофранцузском эпосе.

Статья **А.Е. Махова** «Свойства зверя: от античной “естественной истории” к ренессансной эмблематике» реконструирует три этапа «символической истории» зверя в европейской культуре: античная «естественная история» (Аристотель, Плиний Старший и др.) создает каталог звериных свойств (моральных и физических, реальных и фантастических); средневековый bestiarius превращает свойства зверя в знаки; эмблематика открывает пути свободного сочетания этих свойств, вовлекает их в комбинаторную игру.

В статье **И.В. Пешкова** «Почему Роберт Грин за грош ума (остроумия) каялся на миллион, или львиная природа авторства» рассматривается иконический образ льва, напечатанный на обложке книги Роберта Грина «На грош ума» (1592), и выявляется его гипотетический смысл на фоне общего смысла самой книги, которая известна историкам литературы, прежде всего, тем, что в ней впервые сделан намек на Шекспира, на внутреннюю форму этого имени (Потрясающий копьём). Автор статьи обнаруживает, что эта книга в целом – один большой намек на проблему шекспировского авторства и даже намек на разрешение этой проблемы. Роберт Грин предположительно оказывается первым псевдонимом XVI века, последним псевдонимом которого становится Уильям Шекспир.

Статья **В.В. Максакова** «Зверь из Жеводана» рассматривает в междисциплинарном подходе исторический казус Зверя из Жеводана. Отдельно исследуются связанные с ним события и реакция на них современников, анализируется и комментируется комплекс документов – источников личного происхождения, предлагается авторское объяснение модели социальной психологии Франции середины XVIII в. Статья написана на редком материале, в том числе и впервые переведённом на русский язык.

В статье **О.В. Федуниной** «Следствие ведет комиссар Рекс: образ служебной собаки в полицейском сериале» на материале сериала «Комис-

сар Рекс» рассматриваются особенности и функции образа служебной собаки. При этом учитывается жанровая специфика полицейского романа / сериала, где расследование преступлений осуществляется командой профессионалов. Соответственно, одним из важнейших моментов в данном случае становится роль собаки в команде сыщиков и ее взаимоотношения с напарниками.

Статья **О. Лемберг** «Тарологический зверинец — классика и современность» представляет собой краткий обзор того, какой символический смысл, а также идеологическая нагрузка придавались образам животных в изобразительном ряду классических колод карт Таро от XV до XX вв.

Раздел Россия – Запад открывает статья **Б.В. Орехова, М.С. Рыбиной** «Животный мир ‘Слова о полку Игореве’ в переводе Филиппа Супо». Филипп Супо прежде всего известен как партнёр А. Бретона по «Магнитным полям». Одной из самых интригующих страниц его последующей карьеры становится опубликованный в 1950 году перевод древнерусского «Слова о полку Игореве». В статье рассматриваются варианты перекодирования древнерусского текста в системе координат французской культуры и рецепция бестиария «Слова о полку Игореве» сюрреалистом Ф. Супо. На примере перевода зооморфных образов мы видим, что произошедшие с текстом трансформации прослеживаются на двух уровнях. На первом, более общем, Супо-переводчик выступает как представитель французской культуры. Именно поэтому в его переводе меняют свой семантический ореол такие реалии русского текста, как «сокол», «галицы» и «яр тур». На втором Супо предстаёт поэтом-сюрреалистом, для которого не теряет своего обаяния понятие «гёве» (‘грёза’, ‘сон’), хтонические персонажи и совмещение реалий, принадлежащих разным культурам.

В статье **Ю.С. Моревой** «Использование и трансформация дальневосточного мифологического сюжета о женщине-лисице у Д. Гарнетта и В. Пелевина» предпринимается анализ дальневосточного мифологического сюжета о лисе-оборотне. Полученная сюжетная схема проецируется на повесть Д. Гарнетта «Женщина-лисица» и роман В. Пелевина «Священная книга оборотня». Таким образом, в представленной статье анализируется функционирование мифологического сюжета в произведениях модернистской и постмодернистской парадигм, а также устанавливается тип родства между двумя современными произведениями и средневековыми и фольклорными источниками (типологический и контактный).

Раздел о культуре Африки представлен статьей **С.М. Габбасова** «Традиционный танец коренных народов субсахарной Африки», где рассмотрены наиболее яркие примеры зооморфных образов в танцах народов субсахарной Африки, которые используются в церемониях инициаций, охотничьих обрядах и праздничных танцах. Степень выраженности подобных образов различна у разных народов; эти различия показаны в статье.

Конференция показала, что интерес к теме бестиария в литературе и изобразительном искусстве неуклонно растёт. Возникла идея сделать встречи в рамках программы «RES ET VERBA» постоянными.

О. Л. Довгий

## Риторический бестиарий А. Д. Кантемира

Бестиарий<sup>1</sup> – важная составная часть художественного мира многих авторов. Одних писателей звери интересуют сами по себе, как самостоятельный мир (как Res). Других – в первую очередь, как зеркало человека (как Verba).

Яркий пример риторического бестиария представлен в творчестве А. Д. Кантемира.

6

Цель настоящей статьи, разумеется, – не создание полного каталога кантемировских животных (их очень много), а постановка проблемы и описание риторических функций, придаваемых некоторым представителям фауны.

Кантемир известен в основном как сатирик; у него богатый фонд готового слова (не случайно его любимая рифма: *слово – готово*), своего рода риторическая кладовая, в которой звери занимают важное место. Практически на любое действие человека у Кантемира найдётся пример из мира зверей. Каждый зверь в этом «зверинце» наделён определённым набором свойств, в нужный момент привлекаемых сатириком в качестве зеркала человека и призванного служить исправлению нравов. Этот богатый бестиарный риторический набор Кантемир получил из античной и западноевропейской традиции. В свою очередь, практически весь риторический бестиарный инструментарий Кантемира верой и правдой служит русской поэзии почти три века.

### ЧЕЛОВЕК/ЖИВОТНОЕ

Отношения *человек-животное* в поэтологической системе Кантемира укладываются в две зеркальные формулы.

1. «Смысленна тварь. Сиречь люди. По определению Аристотелеву, человек есть смысленное или словесное животное»<sup>2</sup> (Примечание к сатире 3).

2. «Что скотами нас чинит. Отымая, сиречь, смысл, которым от скотов человек разнится» (Примечание к сатире 5).

Перед нами две симметричные комбинаторные операции: *прибавления* (животное+ разум = человек) и *убавления* (человек – разум=животное).

Если Кантемиру нужно укорить своего героя в бессмысленной жестокости, из фонда готового слова извлекаются различные варианты формулы «как зверь»:

Бьешь холопа до крови, что махнул рукою

Вместо правой - левою (зверям лишь прилична  
Жадность крови; плоть в слуге твоей однолична)  
(сатира 2).

У Кантемира есть несколько синонимов для обозначения животных: «звери», «твари», «скот». И ни одно из них само по себе не является ни хвалебным, ни ругательным, если речь идёт о зверях как RES:

Когда агнца усмотрит, бедный сей скот стадный  
Трепещет весь... («Петрида»)

А в функции Verba, в применении к человеку, это принижение:

... Чем больше он веселится,  
Тем больше подобен скоту становится... (сатира 3)

Сравнение зверя и человека у Кантемира часто в пользу зверя: его действия всегда мотивированы естественной необходимостью, чего нельзя сказать о человеке:

Сверх того, зверь, когда зол, пользу себе чаёт:  
Пищу ищет себе волк, как овцу терзает,  
Лев, тигра умерщвляя, недруга сбыть тщится,  
И бык, рогами вреда, от вреда щитится;  
А человек без пользы себе иным вреден:  
Хоть бы силен был, славен и собой небеден...

...

Звери, понеже чище, нежели мы, душою,  
Законов не требуют, да живут согласно:  
Один у другого век не грабит напрасно,  
Ни разбоев нет у них, нет кражи без нужды,  
Свое место всяк знает; не вступает в чужды  
Чистосердечны дела; вредят ли - то явно  
И за нужду, не затем, что вредить есть славно.  
Но ни зло, ни добро им, скажет, неизвестно,  
Не знают, что прилично, что гнусно, что честно,  
И как злы невзначай, так добры не нарочно...  
(сатира V, первоначальная редакция).

Для Кантемира всегда важен мотив разности – как людских страстей, так и животных.

### Принципы описания животных

Кантемир – поэт разделения. Его метод – индукция, умение по одной детали дать полную картину. При описании животных увидим любимые его приёмы: создание антитетических пар (например, *травоядные/ хищники*); система внутренних зеркал; описание через синекдоху (когда одно свойство, одна часть тела может выступить заместителем как любого зверя, так и человека – в двух его разновидностях: мужской и женской):

Природа быкам - рога,  
Копыто дала коням,



Зайцам - ноги быстрые,  
Львам - свирепы челюсти,  
Рыбам - плавать искусство,  
Птицам - удобность летать,  
Мужам - рассуждение.  
Женам дала ль что? - Дала!  
Что ж такое? – Красоту...  
(«О жёнах»).

### КЛАССИФИКАЦИЯ ЖИВОТНЫХ

Все животные в классификации Кантемира могут быть разделены на 4 класса в соответствии с основным своим действием и глаголом, которым их определил Творец.

Эти 4 глагола — *летать, плавать, ходить, ползать*:

Разны животных оживил он роды.  
Часть пером легким в воздух тела бремя  
Удобно взносит, часть же сечет воды,  
Ползет иль ходит грубейшее племя.  
(Песнь I. Противу безбожных.)

8 Кантемир даёт примечание к этим строкам: «*Часть пером легким.* Часть летит, как птицы.

*Сечет воды.* Плывет, как рыбы. *Грубейшее племя.* Люди, сиречь, скоты, звери и гадины».

Люди оказываются гораздо ниже, чем птицы или рыбы.

### Летают

Здесь и разнообразные птицы (галка, сова, орёл, чиж, снегирь, павлин, филин, ястреб и т.д.), и насекомые (пчёлы, мухи, трекоза, моль).

Если говорить о птицах в целом, то ключевым будет переложение поучения Христа из Нагорной проповеди:

Видишь, Никито, как крылато племя  
Ни землю пашет, ни жнет, ниже сеет;  
От руки высшей, однак, в свое время  
Пищу, довольну жизнь продлить, имеет...  
(«О надежде на Бога»).

### *Петух да курица*

В принципе, они составляют пару, но у Кантемира их роль и свойства глубоко различны, как различны свойства мужских и женских особей в человеческом роде – различны и их риторические роли.

### *Петух*

Пение петуха – это своего рода ось симметрии, временная планка; эталон, по которому можно равняться: выше, ниже.

Персонажи сатир встают с постели либо с петухами:

Пел петух, встала заря, лучи осветили  
Солнца верхи гор – тогда войско выводили  
На поле предки твои, а ты под парчою...  
(сатира 2)

С петухами пробудясь, нужно потащиться  
Из дому в дом на поклон, в переднях томиться... (сатира 6)

либо до петухов:

Но выходит из двора – петухи не пели.  
Когда в чем барыш достать надежда какая... (сатира 3)

либо крепко спят, не слыша петухов, как Евгений во 2-й сатире.  
В русской поэзии петух сохранится и как будильник:

Но я, любезный Горчаков,  
*Не просыпаюсь с петухами,*  
И напыщенными стихами,  
Набором громозвучных слов...  
(Пушкин А.С., «Князю А.М.Горчакову»),

и приобретёт новую функцию – экзорцистскую. И в этой функции тоже  
станет частью фонда готового слова. См. А.А.Шаховской:

И полночь, и петух, и звон костей в гробах...  
(«Липецкие воды»).

А.Блок:

Холодно и пусто в пышной спальне,  
Слуги спят, и ночь глуха.  
Из страны блаженной, незнакомой, дальней  
Слышно пенье петуха... («Шаги командора»)

*Петух-каплун*

Петух, если переменит имя, может сменить и роль: роль будильника,  
отсчёта времени на роль знака гастрономической роскоши:

Да петух показался в богатом уборе;  
*Перменил свое имя:* столько видом странный,  
Что смело от всех гостей каплуном названный.  
(«Из Буало. Сатира II».)

На примере петуха видно, как работает операция замены: замена одежды  
влечёт за собой замену имени на более престижное и перемену отношения.

Под именем *каплун* петух служит для разоблачения лицемерия, ханжества  
и чревоугодия попа Варлама:

Когда где зван за столом – и мясо противно,  
И пить много не может; да то и не дивно:

Дома съел целый каплун, да на жир и сало  
Бутылки венгерского с нуждой запить стало... (Сатира 3)

Гендиадис *жир и сало* амбивалентен: непонятно, к кому он относится, чьи жир и сало. Скорее всего – общие у Варлама и каплуна. Образ просто раблезианский: жирный Варлам вобрал в себя жирного каплуна – и теперь жир и сало требуют того, чтобы их залили.

Для каждой роли, для каждой ситуации декорум требует и разного имени.

Каплун как обидное прозвище сохранится в поэзии:

Баснь эта привела тебя на память мне,  
Сбиратель крох чужих, каплун в Литературе!  
Ты рад и пятнышко найти в Карамзине...  
(И.И.Дмитриев. «Гёбры и школьный учитель»)

### Курица

Курица в сатирах есть как в единственном числе, под именем *куря* (крестьянин в 5-й сатире мечтает, чтобы *куря носилась* только для него), так и во множественном – *курицы*; их мучит гончий щенок в 7-й сатире, повинуюсь охотничьему инстинкту. Видимо эта птица не годится больше ни на что.

Курица риторическая – образец глупости и непонятливости:

Рука с пером,  
Как курица, бродит... (Сатира 4).

### Клуша

*Клуша* – это особое слово для курицы-наседки. В Русско-французском словаре Кантемир так переводит его на французский язык: *Клуша – corneille, une sottie niase*. Глупость оказывается определяющим качеством этой птицы.

Дважды в сатирах встречается выражение *немее клуши*: в 1-й сатире Автор советует Уму *немее быть клуши*, в 8-й жалеет об этом:

Часто бесконечных врак тяжку снес я скуку,  
Потея, сжимаяся и немее клуши,  
Стыдась сказать: пощади, дружок, мои уши...

Интересно различное восприятия одной и той же птицы на уровне RES и VERBA. В риторический фонд от клуши попадает её безгласность (глупость достаётся просто курице). А клуша на уровне RES этим качеством вряд ли обладает. Молчашую курицу (да ещё наседку) представить трудно; да и весь строй сатир учит видеть связь молчаливости прежде всего с умом.

### Галка

Свою галку Кантемир привёл от Эзопа. Как и у древнего баснописца, это птица завистливая, хвастливая, глупая – кроме того, она даёт хороший пример наказания за беззастенчивое обращение с чужой собственно-

стью:

И, чужих обнажена красных перьев, галка  
Будет им, с стыдом своим, и смешна и жалка... (2)

Кантемир в примечании даёт пояснение: «И, чужих обнажена красных перьев, галка. В одной Езоповой притче читаем, что галка, укравши от разных цветных птиц перья, ими украсилась, но как скоро сии уведели воровство, напали на нее, и всяка свои перья отобрав; бедная галка осталась гола и в насмешку всех зрителей. Таков дворянин без добродетелей, в котором имя славное есть чужая украса».

Образ воровки-галки окажется очень живучим. На свой лад изложит притчу В.К. Тредиаковский: заменит галку на ворону и использует сюжет в литературной полемике с А.П.Сумароковым:

...набрала ворона пёрышек от прочих птиц...

У Л.Н.Толстого в басне «Галка и голуби» галка выбелилась – сменила цвет, чтобы стать своей среди чужих. И всё-таки была разоблачена.

### Вороны

Как и галка, птицы из фонда готового слова. Встречаются уже у Аристотеля в «Жизни животных»

Все тебя, как бы божка, кадить и чтить тщатся,  
Все больше, чем чучела – вороны, бояться... (сатира 6)

Часто просто риторическая чёрная птица – и в этой функции легко заменяется галкой. И наоборот.

### Моль

Вроде бы она тоже летает, но Кантемиру моль нужна как знак низкого падения. Моль – часто единственный потребитель (увы, в прямом смысле) книг:

Когда уж иссаленным время ваше пройдет,  
Под пылью, мольям на корм кинуты, забыты  
Гнусно лежать станете...

Когда ж, измята в руках черни, впадать станешь  
В презрение, или моль, праздна, молчалива,  
Кормить станешь... (Письма. Письмо II. К стихам своим)

Пыль и моль созвучны не только фонетически, но и функционально. Это могильщики книги. Также контекстуально синонимичны делаются чернь и моль.

Впрочем, моль выступает и в роли наказания скупому:

В мешках уж заржавенны деньги молью тают...  
(Сатира 3, первоначальная редакция)

## Ходят

### Травоядные/Хищные

Это антитетическая пара, связанная неразрывно.

### Травоядные

*Агнец, ягнёнок, овца*

У этих животных два главных признака, востребованных фондом го-тового слова.

1. Жертвенность. Это всегда страдающая сторона; их постоянно тер-зает кто-то из хищников.

2. Стадность (*скот сей стадный*). Здесь возникает и другой смысл – это человеческие души, люди, нуждающиеся в пастыре. А мудрый пас-тырь, по Кантемиру, – разумеется, Феофан. В поэтическом диалоге Кан-темира и Феофана постоянно возникают мотив овцы, стада. Достаточно вспомнить элегию Феофана «Плачет пастушок в долгом ненастье».

Вокруг оппозиции *овца/стадо* можно выстроить целый сюжет. Оди-нокая овца – это какая-то аномалия. Она может возникнуть только как синекдоха: «Овцу не прибавит он к отцовскому стаду», -. сказано в 1-й сатире о человеке, который занимается таким пустым делом, как чтение книг. Разумеется, речь идёт не о конкретной единичной овце, это чистой воды VERBA. Неприбавка овцы – это знак отказа от следования добрым старым нравам.

### Верблюд

Это не самый частый басенный персонаж.

Самодовольный, глупый, завистливый – вот свойства верблюда у Кантемира и его предшественника Эзопа. Сатирик и не скрывает, кому подносит это зеркало:

Славолюбцы! вас поют, о вас басни дело,  
Верблюжее нанял я для украсы тело....  
(«Верблюд и лисица»).

Некоторые обороты в описании верблюда встречаются в описании щёголя Евгения из 2-й сатиры: Верблюд смутен, беспокоен – и Евгений смутен; верблюд скоком побежал в лес, а Евгений скоком прыгнет к зер-калу. Одни и те же речевые формулы для человека и животного – в этом суть риторической стратегии Кантемира-сатирика.

В последующей русской литературе сравнение с верблюдом будет вызывать иные ассоциации – льстеца:

«Дружок! — отвечивал Верблюд.—  
Покорность иногда достоинствам замена.  
Чтоб людям угодить, один ли нужен труд?  
Умей и подгибать колена».  
(И.И.Дмитриев. «Верблюд и Носорог»)

а чаще – труженика:

И вот, навьючив на верблюжий горб,  
На добрый - стопудовую заботу,

Отправимся - верблюд смирен и горд –  
Справлять неисправимую работу...  
(М.И.Цветаева. «И вот, навьючив на верблюжий  
горб...»)

### Рога

Рога – очень ценный риторический инструмент; он может быть использован в прямо противоположных целях.

В рогах важна острота и сила. В зависимости от того, какой из двух признаков привлекается для аргументации, меняется и семантика рогов.

#### 1. Острота.

В этом случае рога – знак ума, причём ума острого, сатирического. Кантемир считал слова *сатир* и *сатира* однокоренными, сам употреблял выражения *боднуть*, *кольнуть рогами*:

Я той, иже некогда забавными слоги,  
Не зол, устремлял свои с охотою роги,  
Бодя иль злонравия мерзкие преступки...  
(Петрида, песнь I)

«Не знаю кто ты, пророче рогатый...», — так начинается стихотворное посвящение Феофана Кантемиру.

#### 2. Сила.

Рога - средство обороны и нападения, а также украшение.

В этом значении рога часто воспринимаются как знак силы без ума, как знак глупого хвастовства:

От стихов, кои злой нрав пятнают искусно,  
Злонравного охраня имя весьма цело.  
Меня меж бодливыми причислят быками:  
Мало кто склонен смотреть чистыми глазами, -

горько замечает Кантемир в «Письме II К стихам своим». Здесь фоном проходит пословица «Что позволено Юпитеру, не позволено быку». Юпитер в данном случае – великие сатирики прошлого (Гораций, Ювенал), а бык – Кантемир: он недостаточно велик, чтобы позволять себе критику знати.

Рога могут являться и предметом зависти, как в басне «Верблюд и лисица».

Верблюд, величающий себя «царём скотов», желая получить рога для красоты, по совету хитрой лисы суёт голову в львиную нору – и лишается ушей:

Тянет лев, узнал верблюд прелесть, стало больно;  
Дерет из щели главу, та идет не вольно.  
Нужно было, голову чтоб вытянуть здраву,  
И уши там потерять, не нажив рог славу

Мотив замены рогов на уши, с лёгкой руки Кантемира, станет популярным в русской литературе:

Подъяческие души

Легко пожалуют в рога большие уши  
(А.П.Сумароков. «Заяц»)

Толкнул когда-то льва рогами зверь;  
Царь лев прогневался: сей миг, сей час, теперь  
Чтоб в царстве у меня рогов ни крошки боле!  
Пришел о том указ  
В приказ.

Рогатые спешат оттоле: —  
Коровы и быки, бараны и слоны,  
И рогоносцы все, сколь было, сосланы. —  
За ними заяц прыг — ему в глаза лисица,  
А ты куда спешишь, комола заяц птица?  
Боюсь прищепок я, боюсь судей, судов  
И их крючков. —  
Опомнись куманек, как счесть рогами уши? —  
Я робок, а притом подьяческие души  
Легко произведут в олени их рога...  
(Д.И.Хвостов. «Заичьи уши»)

14

Отметим, что и у Хвостова, и у Кантемира в сюжете, связывающем рога и уши, задействован и лев.

У Кантемира звери даны по параллельной синекдохе: Верблюд – с *уши*; Лев – с *ногтьми*.

«Львиные когти» как сигнатура царя зверей; мотив «ex ungue leonem», возникший на основе этой синекдохи, доживёт до Пушкина:

...Он по когтям узнал меня в минуту,  
Я по ушам узнал его как раз.

Как видим, у Пушкина тоже сведены уши и когти.

### **Хищные:**

Список хищных зверей велик: львы, тигры, медведи, волки, лиса, даже экзотические крокодилы.

### **Лев**

Лев, в силу своей семантической амбивалентности<sup>3</sup>, — важная фигура из риторического фонда готового слова: он участник многочисленных сравнений, где попеременно бывают востребованы как его хищность, гнев, так и благородство.

В примере из «Петриды» сравнение со львом нужно для описания ярости злобной Странгурио, явившейся из ада, чтобы погубить Петра:

Сверже с себя вредные оковы, ей тесны,  
Радуется и грозит; яко же лев жадный,  
Когда агнца усмотрит, бедный сей скот стадный  
Трепещет весь, той же, лют, нань ся устремляет,  
Веселяся добычи, с гневом нападает,  
Безгласного терзая и углубив грубы

Когти в нем, злохищные насыщает зубы, -  
Так Странгурио, прияв власть, в вред нам ей данну,  
Устремися на Петра...

А в следующей цитате в качестве эталона востребованы львиные благородство и величие.

Свинью свиной, льва львом называю... (Сатира 4).

*Кони, лошади*

Конская тема – сквозная в сатирах.

*Цугом ездить – раздарить некстати конский завод – свиные узды не пристала – язык без узды – обуздать язык – коня в бег жало – пустить перо в узде – Кастор любит лошадей* – вот примеры словосочетаний с центральным словом *конь*.

В «Русско-французском словаре Антиоха Кантемира»<sup>4</sup> есть статьи «Вконь» и «вскок». В качестве отдельных словарных статей представлены словосочетания: *Конь бьющий ногами, конь худой, конь дикий, конь стоялый, конь спотыкливый, конь твердоустый, конь верховый, конь скидающий*.

О каждом из них можно написать работу.

Лошади у Кантемира могут выступать и как пример глупой красоты:

Глупую только надут гордостью не в меру, —  
Лошадям только годен для статей к примеру... (сатира 2)

Конская метафорика, конские атрибуты (особенно узды) примериваются на человека и на других животных. Частые фразеологизмы со словом *узды* — *язык без узды; обуздать язык*.

В узде может быть и перо, и язык, и свинья:  
Избрав силам своим труд равный и способный,  
Пушу перо, но в узде... (сатира 8)

Над всем же тому, кто род с древнего начала  
Ведед, зависть, как свиные – узды, не пристала... (сатира 2)

Конские аналогии очень пригодятся русской литературе. В 1815 году П.А.Вяземский в письме А.И.Тургеневу вопрошал: «Отчего дуракам можно быть вместе? Посмотри на членов “Беседы”: как лошади всегда в одной конюшне...».

Узнают коней ретивых  
По их выжженным таврам;  
Узнают парфян кичливых  
По высоким клубукам;  
Я любовников счастливых  
Узнаю по их глазам...  
(А.С. Пушкин. «Из Анакреона»).



### *Осёл*

нужен исключительно для сравнения – причём в осле важны как способность таскать тяжести, так и глупость:

Как осла златом себя тягчат; руки, шея,  
Ноги, чреслы спутаны. Недруги покоя,  
Зимой от стужи, летом не щитят от зноя.  
Провалитесь от меня, тягости златые,  
Глупцам чтительны, и вы, кудри накладные... (сатира 5)

### *Собака-Пёс*

Оба абсолютно риторические.

...и ища степени  
Пышны и сокровища за пустые тени,  
Как пес басенный кусок с зуб опустил мяса?..(6)

В примечании Кантемир подробно разъясняет смысл аналогии: «За пустые тени, как пес басенный. В одной из Езоповых басен читаем, что собака некая, идучи чрез мост на реке с куском мяса во рту, увидела тень того куска в воде и тотчас, лакомством побуждена, кинулася ухватить ее, а между тем прямой кусок мяса, из зуб выскользнув, с рекою уплыл. Сему псу не худо уподобляется человек, лакомый чести и богатств, который, оные ища, теряет случай в приобретении добродетели, истинного, сиречь, добра человеческого». Многие персонажи сатир напоминают этого пса.

### *Собака:*

Что воду я в бочки лью, и вино приходит,  
А не воду покупать, кто в кружало входит,  
Вино, что скотами нас чинит в людском зраку,  
Инак бы ты не видал в доме ни собаку... (5)

### *Гончий щенок*

как пример врождённого охотничьего инстинкта и столь же врождённой потребности подражать:

...щенок гончий мучит  
Куриц в дворе...  
Не смысл учит, не совет – того не имеют,  
Сего нельзя им подать – подражать умеют.... (сатира 7)

### *Кошка*

Кантемир задолго до декадентов начинает моднейшую тему *женщина и кошка*. Вот потерявший рассудок от любви к молодой обманщице старик:

...один он, как мышка, гнется  
В когтях кошки, но себе льстит, собой доволен... (5)

### Антитетические пары

Кантемир – повторимся — поэт разделения; его видение мира как набора антитез проявляется и в описании животных: он часто представляет их парами, где одно выступает носителем доброго начала, а другое – злого.

Конь и пёс

Но егда конь добродный,  
Иже в смелости блистает,  
Или цинтия пресветла,  
Краса и утеха ночи,  
Смотрит на то, что с всей мочи  
Ярящийся пес в ветр лает? («Ода к императрице Анне в день ее рождения»).

Лев и свинья

Всякому имя даю, какое пристойно;  
Не то в устах, что в сердце, иметь я не знаю:  
Свинью свиньей, а льва львом просто называю...(Сатира 4)

### Ползают.

Червяк

Червяк выступает либо вкуче с плесенью, мышами и молью как губитель книги; либо как метафора низко павшего человека.

Грамота, плеснью и червями  
Изгрызена, знатных нас детьми есть свидетель...(Сатира 2)

...человеческ род весь уж под тобою  
Как червяк ползет...(Сатира 6)

Уж

Это персонаж из мифической группы зверей-призраков – зверей, возникающих в результате омофонных и грамматических игр; он может претендовать на место в бестиарии только чисто фонетически:

... И как прежде презирал весь свет под собою,  
Так пред всеми ползал уж, низок, головою... (5)

Кто, собственно, ползал? Реальный уж? Или человек, упавший так низко?

В любом случае этот фонетический призрачный уж вполне вписывается в общую концепцию: в сочетании с глаголом *ползать* он создаёт дополнительную коннотацию пресмыкания, самоуничижения. Ползающий человек вряд ли вызовет уважение.

Пушкин этот бестиарный фонетический эффект знал, и у него таких зверей достаточно:

Львы из стихотворения «Певец»:

Слышали *ль вы* за рошей глас ночной  
Певца любви, певца своей печали?  
Когда поля в час утренний молчали,  
Свирели звук унылый и простой  
Слышали *ль вы*?

Олень из стихотворения «Сон»:

Приди, *о лень!* приди в мою пустыню.  
Тебя зовут прохлада и покой...

Известно, как отреагировал Пушкин на подробный и обстоятельный анализ четвертой и пятой глав «Онегина»: «Г-н Б. Федоров ... , разбирая довольно благосклонно четвертую и пятую главу «Онегина», заметил однако ж мне, что в описании осени несколько стихов сряду начинаются у меня *частицею уж*, что и назвал он *ужами*, а что в риторике зовется единичатием».

### Плавают.

#### *Рыба*

18      Используется как риторический пример гибели от вкусной наживки:

И ту виною своим злочинствам быть нудят,  
Как хлебом сытным мертвят те, что *рыбу* удят... (сатира 5)

Как в случае с конём, от рыбы в фонд готового слова переходит аксессуар – предмет, с помощью которого рыбу губят, *уда*.

Удить можно и человека (вызывая в памяти древний христианский мотив):

...Чистую удачливо удит  
Золотом мягкий Силван супругу соседа...(сатира 3)

#### *Рак*

Возникает дважды – оба раза чисто риторически.

Первый раз – в 3-й сатире как пример случайно оказавшегося под действием стихии и унесённого ею существа, с которым сравнивается гибнущий от чрезмерной жадности человек:

Что ему поможет  
Излишность, когда рака, берег под ногами  
Подмыв, с ними и его покроет струями...

Второй – как пример, критического отношения молодёжи к советам старших; необходимости для родителей соответствовать декоруму, если хотят, чтобы дети выросли достойными; как лишнее указание на невозможность получить добрый пример от особ женского пола<sup>2</sup>:

Если молодому мать раку обличает

Кривой ход: «Прямо сама пойдя, – отвечает, –  
Я за тобой поплыву и подражать стану»... (сатира 7)

Эта пара (рак и его мать) пришла от Эзопа. У Лафонтена будут Рак и его Сын («L'Écrivessse et son Fils»), но ситуация останется той же. Снова, как в случае с трекозой, Кантемир даёт женский вариант животного, а русская поэзия меняет его пол. В басне Крылова останется только результат: «рак пятится назад» – т.е. за сто лет ничего не изменилось: мать так и не смогла подать молодому раку достойный пример.

### **Звери басенные.**

Практически все басенные звери Кантемира имеют литературных предков — чаще всего, Эзопа. «Имитования» эзоповых сюжетов и мотивов Кантемир не скрывает — напротив, в примечаниях приводит свои источники, облегчая жизнь будущим комментаторам.

Кантемир называл свой метод *прибавлением против оригинала*. Рассмотрим в качестве примера работы Кантемира с текстами предшественников басню «Верблюд и лисица», взятую, по указанию самого сатирика, из Эзопа.

Вот как выглядит эзоповская басня «Верблюд и Зевс» в переводе М.Л.Гаспарова: «Верблюд увидал, как чванится бык своими рогами; стало ему завидно, и захотел он и себе такие добыть. И вот явился он к Зевсу и стал просить себе рога. Рассердился Зевс, что мало верблюду его роста и силы, а ещё он и большего требует; и не только не дал он верблюду рогов, но и уши ему обкорнал. Так многие, заглядываясь в жадности на чужое добро, не замечают, как теряют своё собственное».

### **Комбинаторные операции Кантемира над текстом оригинала**

Расширение.

Введены козлы, быки, бараны как обладатели рогов; псы – как пример врагов, против которых рогами можно защищаться; наконец, добавлена коварная лиса, дающая завистливому и глупому верблюду сгубивший его совет.

Замена

Бык, которому завидует верблюд, заменён на козла.

Зевс (повелитель богов) заменён на льва (повелителя зверей).

### **Стрекоза/ муравей**

Именно от Кантемира начинается в русской поэзии коллизия *стрекоза-муравей*. В творчестве Кантемира есть оба участника будущего конфликта; но они не противопоставлены – каждый ценен по-своему. Кантемир даёт набор аргументов и для сторонников служительницы чистых муз стрекозы, и для сторонников труженика-реалиста-муравья, думающего о грядущей зиме, – и этот риторический набор останется практически неизменным до Крылова (хотя имени Кантемира в связи с крыловской басней никто не вспомнит).

*Трекоза*

Кантемир первым перевёл на русский язык анакреонтическую оду

«К цикаде», которой в русской поэзии суждена долгая жизнь и о которой существует богатая исследовательская литература:

Трекоза, ты ублажаем,  
Что ты, на древах вершинке  
Испив росы малы капли,  
Как король, поешь до полна.  
Твое бо все, что ни видишь  
В окружных полях, и все, что  
Года времена приносят.  
Ты же, пахарей приятель,  
Никому вредна бывая;  
Ты же честен человекуам  
Весны предвещатель сладкой;  
Любят тебя и все музы,  
И сам Фебус тебя любит,  
Что звонкий тебе дал голос;  
И не вредит тебе старость.  
Мудрая земли отродок,  
Песнолюбка! беспечальна,  
Легкоплотна и самим чуть  
Богам во всем не подобна.

20

В примечаниях Кантемир прослеживает источники возникновения переводимой им оды: «*Испив росы*. По свидетельству Феокрита (Идилл. IV), Виргилия, Калимаха и других, трекоза питается росой. *Не вредит тебе старость*. Анакреонт здесь припоминает баснь *Гитонову*, который, пожелав быть бессмертным и забыв при том просить, чтоб ему молодость вечно сохранена была, так стар стал, что *Заря*, жена его, умилившись над ним, претворила его в *трекозу*, которая николи не стареет, но чрез всю свою жизнь в одном состоянии пребывает».

Интересны игры с именем воспеваемого насекомого. В русской поэзии цикада превратится в кузнечика (у М.В.Ломоносова Г.Р.Державина, Н.А.Львова, Н.И.Гнедича) и станет эмблемой беззаботного поэта, любимца муз и Аполлона.

Кантемир единственный, кто даст цикаде имя *трекоза* и женский род (хотя грамматически согласования «песнолюбка... поёшь, как король», «мудрая... отродок» проблематичны).

Трекоза восхваляется именно за то, за что её порицает Муравей у Крылова – за песни. Она довольствуется малой каплей росы, хотя ей принадлежит всё вокруг. Все сравнения трекозы – возвышающие; и идут они по нарастающей: она сама находится *на вершине* дерева – она поёт, *как король* – она чуть не подобна богам. Трекоза мудрая, приятная всем (в том числе и труженикам пахарям), никому не вредящая.

Спустя век Крылов спустит её с высоты и в прямом, и в переносном смысле — применит к ней глагол *ползёт*; ту, которой у Кантемира принадлежало всё, превратит в жалкую попрошайку. В этой связи вспомним вариант М.В.Ломоносова:

Что видишь, всё твое; везде в своем дому,  
Не просишь ни о чем, не должен никому...  
(«Стихи, сочинённые по дороге в Петергоф...»)

«Не просишь ни о чём» — Крылов лишает стрекозу этой её божественной привилегии.

### Муравей

Кантемир даёт полный набор аргументов и для сторонников муравья – Крылову было уже нечего добавить:

Малый в лето муравей потеет, томится,  
Зерно за зерном таща, и наполнить тщится  
Свой амбар; когда же мир унывать, бесплоден,  
Мразами начнет, с гнезда станет неисходен,  
В зиму наслаждаясь тем, что нажил летом... (5)

Муравей даёт очень положительный пример: он просто квинтэссенция всех добрых нравов: он *малый*, он тащит *зерно за зерном*, то есть неспешно, постепенно; он наполняет *свой* амбар; в зиму он будет в своём малом углу *тайно себя веселить* тем, что накопил потом и трудом.

Эти муравьиные качества окажутся востребованными не только в баснях: «И она достигла своей цели: ее маленькое, но постоянное муравьиное прилежание к своему делу или, лучше сказать, к делам других, придало ей действительную власть в гостиных; многие боялись ее, и старались не ссориться с нею.. «(В.Ф. Одоевский «Княжна Мими»).

21

### Животные и подражание

Мотив подражания – один из ключевых у Кантемира – находит многочисленные аналогии в мире фауны. Круг животных, приводимых как пример достойного подражания, очень широк:

Пример наставления всякого сильные:  
Он и скотов следовать родителям учит.  
Орлий птенец быстр летит, щенок гончий мучит  
Куриц в дворе, лоб со лбом козлята сшибают...  
..Утят, лишь из яйца выдут, плавать знают.  
Не смысл учит, не совет — того не имеют,  
Сего нельзя им подать — подражать умеют... (сатира 7)

### Преклонение перед животными

Один из вариантов операции замены: вместо сильных мира сего поклоняются их животным.

Не один персонаж в сатирах

...с зарею встав, бежит с передни в передню,

Гня спину, прося, даря и слугу последню... (2)

Эта *последняя слуга* гиперболически превращается в муху:

Спины своей не жалел, кланяясь и мухам,  
Коим доступ дозволен к временщицым ухам... (2)

А.П.Сумароков повторит мотив поклонения мухам и продемонстри-

рует универсальность операции замены имени:

Коль нужда в комаре, зовет его слоном,  
Когда к боярину придет с поклоном в дом,  
Сертит пред мухою боярской без препоны  
И от жены своей ей делает поклоны... («Кривой толк»)

Сатирический приём преклонения перед животными, допущенными к сильным мира сего, останется в русской литературе – см., например, «Горе от ума»:

Мне завещал отец:  
Во-первых, угождать всем людям без изъятья —  
...Собаке дворника, чтоб ласкова была...

### **Звери астрономические**

Кантемир известен и как переводчик «Разговоров о множестве миров» Б. Фонтенеля; речь о движении светил в его поэзии идёт очень часто. Нередки и упоминания небесных зверей:

22

Некогда в часы полночны,  
Когда медведь уж вертеться  
Начал под рукой Воота,  
Человеков же все роды  
Спят, утомлены трудами... («О любви»)

В примечаниях Кантемир даёт пояснение: «*Когда медведь уж вертеться начал под рукой Воота.* "Медведем астрономы называют констелляцию (т. е. собрание нескольких звезд), близкую к северному полюсу, из семи главнейших звезд составленну и у нас Лосем называемую, которой следует другая констелляция, у греков *Воот* или *Арктофилокс*, т. е. *Медведоохраня* именуема".

В Русско-французском словаре есть статья «Песик (звезда собачка)».

### **Охота и гастрономия**

Есть темы, где звери выступают уже не только как часть риторического инструментария, как *verba*, но и как *res*. Это совсем грустные темы — охота и гастрономия.

Стихотворец, словно забыв о всех похвалах зверям, признаётся:

Иль, чиня брань животным, оных я стреляю,  
Либо при огне книжку покойно читаю.  
(«О жизни спокойной»).

В результате охоты звери, независимо от их риторических качеств, попадают на стол в качестве еды:

...но тогда принесли жаркое.  
Заяц да шесть цыплянок, видно эконома,  
Да три зайчика мерших, вскормленные дома:

Знать, молоденьких в избе запертых держали,  
Кормленные капустой, которой воняли.  
Сверх того, что ни было мяса положенна:  
Спица с жаворонками, тут же угнетенна,  
Еще на том же блюде голуби лежали,  
Где, можно сказать, сожгли, а не задержали. ...  
...Морских зайцев ест, хвалит, сказывает - вкусно,  
Смотри, как зажарены голуби искусно,  
Хозяина веселя, и смотрит, что нравно, -  
Глазами угождает, говорит исправно.  
(Из Буало. Сатира III)

Вот те «птицы небесные» и те «зайцы, коим природа дала ноги быстрые», – на уровне RES участь их одна. Так что и здесь Кантемир проявляет себя как поэт разделения: звери как RES и VERBA имеют разную судьбу.

В заключение очень простой вывод. Полный каталог кантемировых зверей заслуживает того, чтобы быть созданным: он интересен и сам по себе, и как кладовая bestiарного риторического инструментария русской поэзии.

<sup>1</sup> Под bestiарием мы понимаем упоминания в произведениях поэтов и писателей любых представителей фауны, безотносительно к их демонологической окраске.

<sup>2</sup> Сочинения А.Д.Кантемира цит. по: А.Д.Кантемир. Собр. стихотворений/Вступит. ст. Ф. Я. Приймы; Подгот. текста и примеч. З. И. Гершковича. 2-е изд. Л.: Сов. писатель, 1956. (Б-ка поэта).

<sup>3</sup> См. об этом: Махов А.Е. Средневековый образ: Между теологией и риторикой. Опыт толкования визуальной демонологии. М.: Издательство Кулагиной, 2011. С. 65-73.

<sup>4</sup> Русско-французский словарь Антиоха Кантемира./Вступ. ст. и публ. Елизаветы Бабаевой. В 2-х т. М.: Азбуковник; Языки славянской культуры, 2004.

<sup>5</sup> См. об этом подробнее Довгий О.Л. «Развернуть старика...»: Сатиры Кантемира как код русской поэзии. Опыт микрофилологического анализа. М., 2012. С. 158-161.



А. Ю. Сорочан

## Зверь Апокалипсиса и другие замечательные животные: бестиарии в русской исторической прозе XIX века

24

Чаще всего, читая беллетристические тексты, мы воспринимаем изображение животного мира как часть экзотической картины. И это обоснованно. Ведь в литературе собирание «вымышленных существ» выполняет очень важную функцию. Речь идет о ситуативном использовании соответствующих образов. Экзотический элемент бестиария актуализируется в ситуации предела: пространственного – в травелогах, временного – в историческом тексте. И животный мир служит для фиксации предельного, это своего рода пограничная черта, проведенная по карте чужого места/времени; нам одновременно сообщают новую информацию и провоцируют эффект отчуждения.

Об этом писали исследователи литературы путешествий, в частности Джеральд М. Маклин<sup>1</sup>. Согласно его выводам, британец в Османской империи стремится принять чужой опыт и строить, отталкиваясь от него, свою империю. Опыт этот может быть связан не только с поведением людей. Один из интереснейших разделов работы Маклина посвящен оттоманской фауне, предстающей в травелогах в разных обличьях и классифицируемой так:

### **Опасная**

1. микробы
2. насекомые и другие «паразиты»
3. змеи и ящерицы

### **Известная и/или полезная**

4. мелкие домашние животные (кошки, собаки)
5. вьючные или используемые в пищу (ослы, мулы, лошади, верблюды, овцы, свиньи)
6. птицы и звери, используемые в играх

### **Экзотическая и /или легендарная**

7. экзотические создания в воде и в небе
8. импортируемая экзотика: жирафы, крокодилы, львы, слоны
9. легендарное и вымирающее – драконы, единороги и т.п.

В целом эта классификация отражает всю структуру путешествий – более того, соответствует жанровым признакам: от древнерусских хоже-

ний<sup>2</sup> до европейских текстов XX века. Фауна отражает структуру оттоманской империи, а империя воспроизводится на уровне животного мира. Для путешественника все едино: этот синкретизм тоже жанровое условие, мимо которого большинство исследователей проходит.

Отмеченные Макклином три уровня легко обнаружить в исторической прозе – если не задумываться, что за ними стоит. В кратком перечне я можно указать на особенности классификации применительно к историческим текстам. Первый уровень показывает нам дистанцирование от традиционных травелогов, сближение с «опасливостью», выраженной в текстах о чужих краях и неоднократно отмеченной в исследованиях по древнерусской литературе<sup>3</sup>.

Опасность демонстрирует нам чуждость прошедшего, которую возможно преодолеть. Вот, к примеру, начальный фрагмент романа А.Ф. Вельтмана «Светославич, вражий питомец» (1837):

«Над Киевом черная туча. *Перун-Трешица* носится из края в край, свищет выюгою, хлещет молоньей по коням. Вздвигаются кони, бьют копытами в небо, пышут пылом, несутся с полночи к *Теплому морю*. Ломится небо, стонет земля, жалобно плачет заря-вечерница: попалась навстречу Перуну, со страха сосуд уронила с росой, — разбился сосуд, просыпался жемчуг небесный на землю.

Шумит Днепр, ломит берега, хочет быть морем. Крутится вихрь около *дупла-самогуда* у Княжеских палат, на холме; проснулись Киевские люди; ни ночи, ни дня на дворе; замер язык, онемела молитва. “Недоброе дается на белом свете!” — говорит душа, а сердце остыло от страха, не бьется.

Над княжеским теремом, на трубе, сел филин, прокричал вещуном; а возле трубы сипят два голоса, сыплются речи их, стучат, как крупный град о тесовую кровлю.

Слышит их Княжеский глухонемой сторож и таит про себя, как могила.

— Чу! Чу! — раздается над теремом.

— Не чую? — отзывается другой голос.

— Чу! здесь слышнее, приникни... чу! быть добру! нашего поля прибудет!.. Крикнул снова филин в трубе Княжеского терема, застонал, обвел огненными очами по мраку, хлопнул крылом; завыл сторожевой пес, вздрогнул глухонемой привратник, молния перерезала небо, Перун-Трешица круто заворотил коней, прокатился с конца в конец; припали Киевские люди, творят молитву<sup>4</sup>. Здесь представлена вся галерея фантастической нечистой силы, ассоциативно связанной с животными образами. Вельтман как бы собирает различные опасности, окружающие людей, и эти опасности обретают форму весьма последовательно разрабатываемого бестиария. Отдельные его фрагменты были представлены в авторских комментариях к ранним романам Вельтмана, а позднее – и в «ученых» сочинениях писателя<sup>5</sup>.

Враждебность даже обыденного мира подчеркнута и в других сочинениях из древней истории. Скажем, у И. К. Кондратьева в романе «Гуны (Эпоха великого переселения народов)», 1888) беду предвещает не только кукушка, но и дикие звери, периодически упоминаемые в тексте не как источники опасности, но как элементы «угрожающего» внешнего мира (например, вепрь не угрожает людям непосредственно, но вызывает страх, будучи частью «неведомого», чужого и т.д.

Второй из отмеченных уровней наименее значим, «реалистическое» изображение животных в историческом тексте возможно лишь попутно, подробное описание их почти исключено. Например, в серии Вс. С. Соловьева «Семья Горбатовых» образ верблюжьего каравана в центральных романах становится обрамляющим – реальные животные изображаются весьма подробно, но само описание «полезных» живых существ лишено функциональной нагрузки. Караван важен скорее как символ приближения Бориса Горбатова к абсолютной истине. Впрочем, в приключенческой прозе именно такое изображение является необходимым. Так, в романах Н. Н. Каразина подробная характеристика экзотической фауны становится частью антуража в погоне за золотом.

Но наибольший интерес, пожалуй, представляет третий уровень – экзотической и/или легендарной фауны. Здесь историческая проза сближается с путевым текстом, сохраняется экзотика внешняя – и в то же время насыщенная скрытыми смыслами.

Например, использование экзотических индийских образов в романе И. И. Лажечникова «Басурман» (1838) может показаться простым цитированием текста «Хождения Афанасия Никитина» с целью создания исторического колорита. Сам прием «воображаемой рукописи» уже в то время не отличался новизной. Однако автор «Хождения...» является важным действующим лицом. В восьмой главе I части романа он появляется впервые как «сказочник и вестник». В доме боярина Образца Афанасий Никитин ведет речь в основном об обычаях индусов при султанском дворе, о фауне Индии и о легендарных существах. Лажечников почти буквально повторяет в этом эпизоде текст Софийской летописи<sup>6</sup>. А непосредственно перед этим рассказом в романе описан двор царя Ивана III и его обычаи. Вроде бы между двумя рассказами нет ничего общего – в хоремах салтана все из золота, а царский двор состоит из «нескольких клетей» и семи ворот в нем нет. «Индейцы не едят никакого мяса», в отличие от русских и т.д. Но антистетичность этих картин снимается с прибытием в Москву героя книги – Антона Эренштейна. Он наблюдает Москву, и зрелище это не особенно приятно путнику. Дело не только в неприятных (скорее непривычных) лицах и в пространственной разбросанности столицы. Впечатления двух путешественников весьма сходны – и в убожестве, и в величии им видится дикость, их поражают чужие лица и обычаи. И Никитин, и Эренштейн едут на Восток, только понимают под этим словом разные места. Таким образом, отчеты Никитина о путешествиях в экзотические края подготавливают читателя к восприятию эмоциональной реакции другого «басурмана» – Антона. Мотив путешествия, введенный в прологе, развивается и углубляется в основной части. Чужая культура воспринимается иноземцем неадекватно – этот тезис подтверждают и русский, и европеец. Никитин предвещает появление главного героя и действует с ним рядом.

На этом фоне понятно игнорирование бестиария в авантюрных романах – пружиной сюжета выступают поступки людей, для создаваемой автором картины все прочее несущественно. И оттого еще эффектнее развертывание бестиариев в квазиисторических текстах<sup>7</sup> – в первую очередь у Д. Л. Мордовцева.

С одной стороны, «животные» образы окружают царя Петра; раскольники, наделяющие государя разными атрибутами зверя Апокалипсиса, появляются уже в первом историческом романе Мордовцева «Идеалисты

и реалисты». Однако представления их – книжные; различные характеристики, вычитанные в «толкованиях», механически переносятся на героя и его сподвижников. Тот же прием еще нагляднее реализуется в (еще более книжных) трилогиях Мережковского, когда «Царство Зверя» утрачивает реальные исторические черты и обретает все больше черт символических, а зверь утрачивает связь с реальным историческим лицом.

Картина усложняется в более поздних романах Мордовцева на сходные темы. Например, «Царь Петр и правительница Софья» множеством нитей связан с другими текстами Мордовцева. Чтение Апокалипсиса в первой главе отсылает к соответствующему эпизоду «Сидения раскольников в Соловках»; образ зверя кочует из текста в текст и соотносится с разными носителями мирской власти (царь – одновременно и хищник, и злодей и мн. др.). В романе «Господин Великий Новгород» также есть отсылки к предшествующим текстам, связанные с образами животных: живущий у звонаря говорящий ворон — «вещая птица»<sup>8</sup> — играет в сюжете ту же роль, что и белый голубь в повести «Сидение раскольников в Соловках».

В другом случае литературные аллюзии обоснованы выбором главного действующего лица. Рассказ (по объему, скорее повесть) «Поиграли с огнем» имеет подзаголовок «Историческая быль из жизни Державина». Период активной служебной деятельности поэта-царедворца и его столкновения с Тутолминым<sup>9</sup> — только повод к изображению нескольких анекдотических сцен. Основной сюжет связан с таким анекдотом: чиновники приводят медведя в присутственное место и платятся за это. «В то время чиновникам шутить не полагалось. Тузы могли шутить...»<sup>10</sup> Объектом такой шутки становится сам Державин, посланный «открывать» город в незаселенную местность. Эти события подробно изложены в «Записках» поэта, откуда Мордовцев и черпает материал. Однако поэт, разумеется, куда интереснее чиновника. Здесь у беллетриста есть возможность реализовать потенциал литературных текстов протагониста. Удельный вес исторических аналогий возрастает в пространстве империи. И Тутолмин из «медведя» превращается в «Александра Македонского в курию клетке»<sup>11</sup> Происходит расширение bestiaria — и одновременно усиление символических функций животных образов, отделение от исторических реалий ради порождения экзотических аналогий, проясняющих более «поэзию истории».

Между путевыми очерками и художественными произведениями Мордовцева промежуточное место занимает «Нильский крокодил» — бытовое, сниженное переложение коллизий приключенческой повести «Наш Одиссей». Герой рассказывает о пережитом в юности путешествии по Египту; при этом он то и дело пытается уйти от темы своих любовных переживаний: «Любовь — тайна: она не напоказ. Я бы и романистам не советовал об этом писать»<sup>12</sup>. Автор следует совету героя — и обрывает его «роман» в самый драматический момент, а остальное пересказывает в одном абзаце. Зато впечатления героя от величественных пейзажей ушедшей в прошлое цивилизации переданы весьма обстоятельно. Линия животных — экзотична: от мухи до пресловутого крокодила. Определенный архаический колорит придают повести и постоянные отсылки к сюжету об Ифигении. Литературные параллели в прозе Мордовцева становятся основой текста, «классическим» ключом к беллетристическому произведению, где бы ни развивалось его действие. Но собственно сюжет, хоть и

развивается на историческом египетском фоне, не особенно занимателен. Построение текста весьма оригинально – в каждой главе наличествует экзотический анималистический образ; при этом «обычные» животные ведут себя «необычно» (собака), а мифологические – получают реальное описание (тифоны). И так создается экзотический бестиарий, в основе которого – литературные аналогии. «Увидеть иные формы жизни <...> своеобразную природу» – цель героев; но толкают их в путешествие прочитанные книги. Тифоны – «живые существа исполинского роста, которые, касаясь головами облаков, непонятно откуда взявшихся на ясном небе, со страшным шумом и гулом шли на нас»<sup>13</sup>. Впрочем, «опасные враги», о которых так много читали в книгах, рассыпаются от выстрелов... Тигр пустыни, скорпион и прочее – опасная природа, но это только этапы на пути к тому главному, что влечет героев. А наиболее важным оказывается пространство священной истории, места, связанные с библейскими событиями, не с романтическими штампами, а с далеким прошлым, давно ставшим частью литературного мира. Хамелеон, «глаза мухи», сам крокодил – символ Нила и древней Аравии, «волшебной страны с волшебной историей»... Экзотика становится не символом опасности или объектом познавательных устремлений, она занимает свое место в «культурном багаже» литератора.

28

Мордовцев здесь не оригинален: недаром основным источником исторических сведений являются для него путевые записки А. С. Норова, широко известные и в конце XIX в. Повесть представляет интерес лишь как этап в переработке путевых очерков и включении их в художественные тексты<sup>14</sup>. Этап был пройден и привел к реализации обретенного в «колыбели человечества» опыта в художественной форме. Строго говоря, речь по-прежнему идет об экзотическом элементе. Однако «занимательные происшествия» с животными воспринимаются не как демонстрация иного мира/времени. Бестиарий насыщается иными знаками, он превращается в часть книжной культуры, реальная фауна уступает место «условной». Бестиарий в повести «Роман Александра Македонского» создан в соответствии с «книжной» ориентацией текста. Все сюжеты, избранные из античных историков и объединенные упоминаниями об амазонках, изложены под одной обложкой; в итоге в повести создается впечатляющий зверинец – от лошадей и кабанов до слона, которого, в соответствии с историческим рассказом, побеждает собака (у Элиана). Впрочем, подобное усиление книжности малоинтересно – собрание сведений в исторической прозе возвращает нас к средневековым бестиариям.

Некоторый интерес представляет обращение к «звериному царству» в романе «За всемирное владычество». Показательно подробное описание случая с понтийской уткой, которая питается гадюками и мясо которой спасительно при отравлении. «Наши жрецы похитили у природы все ее тайны <...> Яд ядом побеждается, *similia similes*»<sup>15</sup> – для введения этой максимы и нужен случай с животным. Тайны, похищенные у природы, попадают в историческое описание, отсюда, уже преобразованные, возникают в романах. И странная фауна становится частью вымышленного мира, основанного на литературных прообразах. С утки роман начинается, далее обнаруживается множество мифов и легенд, связанных с животными и это «баснословие» выражает существо исторического, удаленного времени. Роман «Замурованная царица» (1891) в наибольшей степени связана с тематикой многих рассказов Мордовцева. Основу романа составляют

описания важнейших религиозных обрядов египтян и цитаты из дошедших до нас письменных источников. Писатель ссылается на сочинения Шампольона и Марриет-бея, критикует переводы «Туринского папируса», сделанные разными исследователями<sup>16</sup>. И тем не менее доверие к письменному слову гораздо выше доверия к обряду.

Начинается роман с описания важнейшего события — «венчания фараона на царство». Эти сцены часто повторяются у Мордовцева, чаще всего подчеркивается несоответствие внешнего величия и внутренней пустоты действия. Вот появляется «всемогущий Апис»: «Добродушная морда животного, кроткие, огромные, несколько выпученные глаза, бессмысленно глядевшие на процессию — все это как-то не вязалось с понятием о грозном и всемогущем божестве. Но такова сила человеческой глупости: все <...> верили, что это — бог, Апис-Озирис» (6). Найденный однажды взгляд на обряд «с точки зрения быка» будет позднее неоднократно воспроизводиться: «Апис все ждет, следя своими добрыми, изумленными глазами за полетом птиц... Зачем они это делают? А затем, чтобы потом дать ему вон те удивительные колосья...» (8). Созданию эффекта остранения в данном случае способствует еще и временная дистанция между событием и повествователем. В последующих сценах сакральные действия созерцает ребенок — «священная девочка» Хену, и посему жертвоприношение Нилу и изготовление «священных фигурок» в храме лишаются ореола таинственности. В целом в египетских повествованиях Мордовцева фрагменты, отсылающие к животному миру, основаны на письменных документах, однако сведения, почерпнутые из папирусов, существенно трансформированы — история превращена в литературу, реальные живые существа — в составные элементы литературной традиции.

Искусство доносит неподвластные времени ценности до тех, кто не отдается полностью «изучению современной жизни». А именно на таких читателей и рассчитывает беллетрист. Только они способны — вслед за автором — преодолеть временную и пространственную дистанцию и различить литературную ценность событий, когда-то развернувшихся в далекой чужой стране. И литературные формулы способствуют тому, что иное пространство воспринимается как свое, далекое становится близким, неведомое — знакомым. Соотнося египетскую культуру с культурой России, египетскую религию с христианством, Мордовцев делает экзотический материал вполне доступным. И механизм такой интерпретации, думается, не утратил интереса и сейчас.

Историческая проза чаще всего предлагает вниманию читателей бестиарий не реальный и не фантастический, а литературный; ощущение прошедшего времени создается и описанием «прошедшей фауны». И в исторической прозе само понятие «бестиарий» обретает новое значение: да, многие представители фауны существуют в реальности, но, строго говоря, мы рассматриваем лишь ряды вымышленных существ — ведь иных в художественном тексте просто нет. Перед нами «как бы» живые существа, которые важны писателям не в контексте определенного времени и пространства, а в связи с рассуждениями на достаточно отвлеченные темы; и «бестиарные» ряды составляются с учетом литературной традиции и с включением в перечень вымыслов экзотических (и даже не очень экзотических) живых существ. Вместе с тем механизм функционирования животных образов в русской беллетристике нуждается в более обстоятельном изучении.

<sup>1</sup> *MacLean, Gerald M.* Looking East: English Writing and the Ottoman Empire before 1800. NY: Palgrave MacMillan, 2007.

<sup>2</sup> *Прокофьев Н. И.* Русские хождения XII — XV вв. // Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина. № 363: Литература Древней Руси и XVIII века. М., 1970. С. 44 и далее.

<sup>3</sup> Демин А. С. О художественности древнерусской литературы. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 660 и далее.

<sup>4</sup> Вельтман А. Ф. Романы. М.: Современник, 1985. С. 234-235.

<sup>5</sup> Об этом см.: Сорочан А. Ю. Мотивировка в русском историческом романе 1830-1840-х гг. Тверь: ТвГУ, 2001. С. 58-62.

<sup>6</sup> Лажечников И. И. Басурман. М.: Художественная литература, 1988. С. 84.

<sup>7</sup> См.: *Сорочан А. Ю.* Квазиисторический роман в русской литературе второй половины XIX века. Д. Л. Мордовцев. Тверь: Марина, 2007.

<sup>8</sup> *Мордовцев Д. Л.* Москва слезам не верит. М.: Московский рабочий, 1993. С. 63.

<sup>9</sup> Тутолмин Т. И. (1740—1809) — генерал-губернатор Олонецкой и Архангельской губерний в 1784—1789 гг., начальник Державина.

<sup>10</sup> *Мордовцев Д. Л.* Полное собрание исторических романов, повестей и рассказов. Пг., <1914>. Т. 3, кн. 4. С. 123.

<sup>11</sup> Там же. С. 109.

<sup>12</sup> *Мордовцев Д. Л.* Полное собрание исторических романов, повестей и рассказов. Пг., <1914>. Т. 4, кн. 3. С. 126.

<sup>13</sup> Там же. С. 80.

<sup>14</sup> Из описаний египетских памятников в повести привлекает внимание раздел, посвященный колоссу Мемнона. Здесь цитируется описание, данное Павсанием: «Остальная половина <колосса> издает всякий день при солнечном восходе звук, который походит на звук лирной струны, внезапно оборвавшейся». Ср.: *Сорочан А. Ю.* Чехов и «тайны Египта» // Звук лопнувшей струны. Симферополь: Доля, 2006. С. 121.

<sup>15</sup> *Мордовцев Д. Л.* Полное собрание исторических романов, повестей и рассказов. Пг., <1914>. Т. 4. Кн. 1. С. 34.

<sup>16</sup> *Мордовцев Д. Л.* Замурованная царица; Идеалисты и реалисты. М., 1993. С. 130-134. Далее цитаты из этого издания приводятся с указанием номера страницы в тексте.

## Зооморфные тропы в русской литературе

Я попытаюсь выяснить семантическую нагрузку зооморфных образов русской литературы, проследив развитие соответствующих тропов на примере выборки текстов датировкой от XIII столетия до XX века. При этом я полагаю наиболее часто встречающимися среди них: метонимию, синекдоху а также особый подвид, выделяемый мною отдельно – метонимия немая, т.е. тот случай, когда звериный силуэт служит не столько мыслящим субъектом, сколько символом, передающим некоторую мысль. Основа метонимической художественной структуры, как известно – передача целого через его часть. В этом смысле целое – человеческая личность, тогда как зверь, обладающий определенными чертами или способностями человека – есть часть целого. В этом смысле выяснить характер и способы применения таких приемов – значит в некотором роде выявить какие-то из основных черт анимизма в русской культуре.

В этом смысле показательна говорящая голова в поэме «Руслан и Людмила» А.С. Пушкина. Собственно, это и есть «часть» человеческой личности, явленная как часть тела, физически. Причем в данном случае поэт атрибутирует ее следующими человеческими чертами: 1) гнев; 2) способность разговаривать; 3) внешний облик<sup>1</sup>. Здесь наиболее наглядно представлен механизм работы данного приема, однако в случае «зверской одушевленности» в другом произведении этого же автора зооморфный персонаж являет собой заметную противоположность антропоморфному (т.е. голове) – спасенный лебедь дает полезные советы царевичу<sup>2</sup> (Сказка о царе Салтане). Также полезным человеку оказывается и петух в «сказке о золотом Петушке». Однако здесь животное выполняет уже чисто утилитарные функции, уподобляясь некоему прибору или приспособлению, применяемому в быту человеком<sup>3</sup>. В стихотворении «Конь» этого же автора присутствует более сложный характер подобного тропа – зверь не только разговаривает, но и пророчествует человеку. Зверь выступает неким образом в роли подсознания воина, делая прогноз на предстоящую битву<sup>4</sup>. Явно враждебен человеку звериный образ в сказке А.С. Пушкина о Медведихе<sup>5</sup>. Образ самой медведихи замкнут и является прямой противоположностью человеческому. Это поясняется дальнейшим текстом сказки, в котором содержится детальное описание звериного общества, прямо повторяющего человеческое общество<sup>6</sup> (с поправкой на временные рамки). Дублирование его касается не только социальной структуры, но и нравов. Тот же литературный прием в русской литературе можно проследить начиная с XVII века. Существует т.н. «Повесть о Ерше Ершовиче», в



которой звери повторяют не только нравы и речь человеческого общества, но и формуляры некоторых бюрократических организаций<sup>7</sup>, в частности, Судебного Приказа.

Повторяемость этой тенденции наблюдается и в поэзии XX века, в частности, Арсений Тарковский наделяет, как и вся русская литературная традиция, зверя способностью мыслить, чувствовать<sup>8</sup>, предвидеть и способность разговаривать. У него также есть и образ враждебного человеку зверя – kota-Мефистофеля, издающего саганинский рык на крыше<sup>9</sup>. Естественно, у этого поэта есть и нейтрально, и дружелюбно себя ведущие звери. В том случае если это не агрессивный образ, он имеет явные человеческие черты, к примеру:

...На длинных нерусских ногах  
Стоит, улыбаясь некстати,  
А шерсть у него на боках  
Как вата в столетнем халате...  
(А. Тарковский, Верблюды)

Интересно, пожалуй, что этот автор один из немногих, кто отдает себе отчет в том (пусть и подсознательно), что в культуре имеет место быть наделение животных человеческими чертами:

32

#### ЛАСТОЧКИ

Летайте, ласточки, но в клювы не берите  
Ни пилки, ни сверла, не делайте открытый,  
Не подражайте нам; довольно и того,  
Что вы по-варварски свободно говорите,  
Что зоркие зрачки в почетной вашей свите  
И первой зелени святое торжество.  
(он же)

Примечателен образ зверя и «пастельной», «умиротворенной» природы, как метафоры христианского, православного мира у Тарковского:

...Птицы молятся, верные вере,  
Тихо светят речистые речки,  
Домовитые малые звери  
По-над норами встали, как свечки...  
(А. Тарковский, Григорий Сковорода)

Хотелось бы отметить также, что этот мир выстроен, судя по всему, при помощи гегелевской схемы мироздания. Т.е. Тарковский имплицитно в культурный мир народного православия лютеранские религиозные паттерны, используя звериный образ как логическую связку. Иначе говоря, русский постмодерн в поэзии также сохраняет традиции русской литературы, несмотря на явный эклектизм.

Враждебный образ зверя можно пронаблюдать и у самых истоков русской словесности, в рамках средневековой церковной ментальности:

...Но тотчас, знамение Христово начертав на земле, святой Георгий сказал: «Во имя Иисуса Христа, сына божия, покорись, жестокий зверь, и

ступай вслед за мною». И сразу же силою божьей и великого мученика и страдальца за веру Христову Георгия подломились колени у страшного змея. И сказал святой и великий мученик Георгий девушке: «Сними пояс твой и поводья коня моего и свяжи ими голову змея, влечи его и иди в город». Она и сделала то, что велел ей святой и великий мученик за веру Христову Георгий. И шел вслед за нею страшный тот змей, волочась по земле, как овца на закланье. Девушка же вела его, радуясь и веселясь...

Чудо Георгия о змие, XIII век.

Нужно ли напоминать, что здесь имеется в виду прежде всего инфернальная сторона зверя. Однако, судя по всему, последующая традиция «русского письма» отошла не настолько далеко от собственных корней, и даже в современной поэтике Пушкина мы внезапно обнаруживаем все те же средневековые тропы (зверя, обладающего человеческой чертой – жестокостью).

Как логично полагать, современные художественные тексты содержат в себе поливариантный образ зверя – доброго<sup>10</sup>, злого, выполняющего различные функции – полезные и вредные человеку. Также благодаря романтикам появляются элементы фантастического в строгом смысле этого слова – т.е. говорящие предметы<sup>11</sup>, природные стихии<sup>12</sup> и т.д.

Наиболее, по-видимому, заметно влияние архаичных культурных кодов (в т.ч. средневековых) в поэзии русского модерна, например:

...И грядет бесшумно зверь  
С парой белых нежных чисел!...  
Хлебников В. Зверь+число.

Автор повторяет тематику средневековых библеизмов, конструируя на ее основе свою художественную реальность, где смещены смысловые акценты темного/светлого, дружелюбного/враждебного зверя. В поэтике Хлебникова часты примеры, когда имеет место быть нравственный<sup>13</sup>, психологический или физический<sup>14</sup> конфликт (м.б. контакт) зверя и человека. В подобных текстах используются, как правило, следующие типы тропов: метонимия, синекдоха, метафора, причем наиболее очевидным является синекдохический тип тропа, т.е. когда целое (т.е. человек) обозначается через одну черту человеческой личности, приписанную животному. Апофеоз этого типа мышления и письма мы наблюдаем в произведении «Зверинец» того же автора: перед нашими глазами проходит вереница атрибутов человека, которыми автор наделяет различных зверей:

...Где в лице тигра, обрамленном белой бородой и с глазами пожилого мусульманина, мы чтим первого последователя пророка и читаем сущность ислама...

... Где толстый блестящий морж машет, как усталая красавица, скользкой черной веерообразной ногой и после падает в воду, а когда он вскатывается снова на помост, на его жирном могучем теле показывается усатая, щетинистая, с гладким лбом голова Ницше...

В. Хлебников. Зверинец.

Этот принцип письма широко встречается и в поэзии Н. Рубцова (Медведь, 1966, хронологически – ранний постмодерн, или протопост-

модерн). Стоит отметить, что XX век трансформирует фантастическое понимание звериной одушевленности романтизма XIX столетия и авангарда рубежа веков в сказочное, т.е. процесс «зооморфизации» из качественного состояния переходит в количественное, это уже не «прорыв» иной реальности в «условно реальную» (голова рыцаря в»Руслане и Людмиле» А.С. Пушкина, растущая из земли, и не «стук копытца» у Хлебникова – см. выше), но полная замена «условно реального» мира неким иным:

В медведя выстрелил лесник.  
Могучий зверь к сосне приник.  
Застряла дробь в лохматом теле.  
Глаза медведя слез полны:  
За что его убить хотели?  
Медведь не чувствовал вины!  
Домой отправился медведь,  
Чтоб горько дома пореветь...  
(Н. Рубцов, Медведь)

34 Что же это за реальность? Несомненно, она не имеет строгой структуры, адекватной логики развития среды, а также какой-либо логики происходящих в ней событий. В этом смысле, использование образа медведя имеет чисто утилитарное значение – гротескный и сюрреалистичный мир требует утрирования образа живой природы, привнесения в нее не только человеческих черт, и но и человеческих текстов (что выходит за все рамки мыслимого и отлично выполняет свою функцию – достижение когнитивного диссонанса у читателя):

И еще, наверно, долго  
С вечной дрожью в тишине  
Думал где-нибудь под елкой  
О себе и обо мне.

Думал, горестно вздыхая,  
Что друзей-то у него  
После дедушки Мазая  
Не осталось никого.  
(Н. Рубцов. Про зайца).

Иначе говоря, поэт Н.А. Некрасов и его сказка «Дед Мазай и зайцы» оказываются в одном смысловом поле с поливариантной средой сознания лирического героя стихотворения.

Исследуя поэтические тексты русской поэзии в хронологическом порядке, мы неизбежно придем к периоду постпостмодерна, который характеризуется исчезновением того самого «воспринимающего сознания» с искаженным восприятием реальности, и остается лишь одно голое восприятие этой реальности в виде всепроникающего инфернально-бестиарного начала, как у И. Иргеньева:

Возьмем, товарищи, козла,  
Чей внешний вид весьма противен,

Его концепция гнила  
И общий вектор негативен.

Теперь пойдем возьмем бобра,  
Но — чтоб не рухнула плотина.  
Его наружность пусть мокра,  
Но сущность в целом позитивна.

Картины мировой разлом  
Меж их проходит полюсами,  
И мы в борьбе бобра с козлом  
Должны свой выбор сделать сами.

1999

Таким образом, на антропологическом уровне, бестиарное начало в русской поэзии восходит непосредственно к традиции церковной православной словесности средних веков, впервые разработавшей на языке славянской группы систему образной поэтики и топики.

<sup>1</sup> И вслед раздался голос шумный: / "Куда ты, витязь неразумный? / Ступай назад, я не шучу! / Как раз нахала проглочу!"...

<sup>2</sup> И царевичу потом / Молвит русским языком: / «Ты царевич, мой спаситель, / Мой могучий избавитель, / Не тужи, что за меня / Есть не будешь ты три дня, / Что стрела пропала в море; / Это горе — всё не горе. / Отплачу тебе добром, / Сослужу тебе потом: / Ты не лебедь ведь избавил, / Девуцу в живых оставил; / Ты не коршуна убил, / Чародея подстрелил. / Век тебя я не забуду: / Ты найдешь меня повсюду, / А теперь ты воротись, / Не горной и спать ложись».

<sup>3</sup> Шевельнется, встрепенется, / К той сторонке обернется / И кричит: «Кирику-ку. / Царствуй, лежа на боку!» / И соседи присмирели, / Воевать уже не смели.

<sup>4</sup> Отвечает конь печальный: / «Оттого я присмирел, / Что я слышу топот дальний, / Трубный звук и пенье стрел; / Оттого я ржу, что в поле / Уж не долго мне гулять, / Проживать в красе и в холе, / Светлой сбруей шеголять; / Что уж скоро враг суровый / Сбрую всю мою возьмет / И серебряны подковы / С легких ног моих сдерет; / Оттого мой дух и ноет, / Что вместо чепрака / Кожей он твоей покроет / Мне вспотевшие бока».

<sup>5</sup> Пушкин, Медведиха: ...Как завидела медведиха / Мужика со рогатиной, / Заревела медведиха, / Стала кликать малых детушек, / Своих глупых медвежатухек. / — Ах вы детушки, медвежатухки, / Перестаньте играть, валяться, / Боротися, кувыркатися. / Уж как знать на нас мужик идет. / Становитесь, хоронитесь за меня. / Уж как я вас мужику не выдам / И сама мужику .... выем...

<sup>6</sup> ... В ту пору медведь запечалился, / Голову повесил, голосом завыл / Про свою ли сударушку, / Черно-бурую медведиху. / — Ах ты свет моя медведиха, / На кого меня покинула, / Вдовца печального, / Вдовца горемычного? / Уж как мне с тобой, моей боярыней, / Веселой игры не играть, / Милых детушек не родити, / Медвежатухек не качати, / Не качати, не баюкати. — / В ту пору звери собиралися / Ко тому ли медведю, к боярину. / Приходили / звери большие, / Прибегали тут зверишки меньшие. / Прибегал тут волк

дворянин, / У него-то зубы закусливые, / У него-то глаза завистливые. / Приходил тут бобр, торговый гость, / У него-то бобра жирный хвост. / Приходила ласточка дворяночка, / Приходила белочка княгинечка, / Приходила лисица подьячиха, / Подьячиха, казначеиха, / Приходил скоморох горностаюшка, / Приходил байбак тут игумен, / Живет он байбак позадь гумен. / Прибегал тут зайка-смерд, / Зайка беленький, зайка серенький. / Приходил целовальник еж, / Всё-то еж он ежится, / Всё-то он щетинится...

<sup>7</sup> И судии послали пристава Окуня по Ерша по щетину, велели поставить. И ответчика Ерша поставили перед судиями на суде. И суд пошел, и на суде спрашивали Ерша: «Ершь щетина, отвечай, бил ли ты тех людей и озером и вотчиною их завладел?» И ответчик Ершь перед судиями говорил: «Господа мои судии, им яз отвечаю, а на них яз буду искать безчестия своего, и называли меня худым человеком, а яз их не бивал и не граблывал и не знаю, ни ведаю. А то Ростовское озеро прямое мое, а не их, из старины дедушкы моему Ершу Ростовскому жильцу. А родом есьми аз истаринший человек, детишка боярские, мелких бояр по прозванию Вандышевы, Переславцы. А те люди, Лещ да Головь, были у отца моего в холопях. Да после, господа, яз батюшка своего, не хотя греха себе по батюшкове душе, отпустил их на волю и з женишками и з детишками, а на воле им жить за мною во хрестиянстве, а иное их племя и ноне есть у меня в холопях во дворе. А как, господа, то озеро позасохло в прежние лета и стало в томь озере хлебная скудость и голод велик, и тот Лещ да Головь сами сволоклися на Волгу-реку, и по затонам разлилися. А ныне меня, бедново, отнять продают напрасно.

<sup>8</sup> А. Тарковский, Страус в 1913 году: ...И научился он небытию / И ни на что не обращал вниманья — / Толкнет его хозяин или нет, / Засыплет корму или не засыплет, / И если б даже захотел, не мог / Из этого оцепененья выйти...

<sup>9</sup> П. Луна и коты: Прорвав насквозь лимонно-серый / Опасный конус высоты, / На лунных крышах, как химеры, / Вопят гундосые коты. / Из желобов ночное эхо / Выгалькивает на асфальт / Их мекфистофельского смеха / Коленчатый и хриплый альт... (А. Тарковский, Две лунные сказки)

<sup>10</sup> ... Петушок с высокой спицы / Стал стеречь его границы. / Чуть опасность где видна, / Верный сторож как со сна / Шевельнется, встрепетается, / К той сторонке обернется / И кричит: «Кири-ку-ку. / Царствуй, лежа на боку!» / И соседи присмирели, / Воевать уже не смели... (Пушкин, Сказка о золотом петушке)

<sup>11</sup> Пушкин, Сказка о мертвой царевне и семи богатырях: Свойство зеркальце имело: / Говорить оно умело. / С ним одним она была / Добродушна, весела, / С ним приветливо шутила / И, красуясь, говорила: / "Свет мой, зеркальце! скажи / Да всю правду доложи: / Я ль на свете всех милее, / Всех румяней и белее?" / И ей зеркальце в ответ: / "Ты, конечно, спору нет: / Ты, царица, всех милее, / Всех румяней и белее".

<sup>12</sup> А.С. Пушкин, там же: ...Красно солнце отвечало, — / Я царевны не видало. / Знать, ее в живых уж нет. / Разве месяц, мой сосед, / Где-нибудь ее да встретил / Или след ее застел...

<sup>13</sup> В. Хлебников. Кормление голубя: ...А он, вложив горбатый клюв в накрашенные губки / И трепеща крылом, считал вас голубем? / Едва ли!...

<sup>14</sup> В. Хлебников. Ну, тащися, Сивка: Ну, тащися, Сивка, по этому пути / Шара земного, — Сивка Кольцова, кляча Толстого. / Кто меня кличет из Млечного Пути? / [А? Вова! / В звезды стучится! / Друг! Дай пожму твое благородное копытце!]

А. Л. ЛЬВОВА

## Гусь и Ленский

Что общего между Ленским и гусём, кроме гусяного пера?

На первый взгляд, сущая ерунда — деепричастие совершенного вида:

Гусь – «задумав плыть по лону вод»;

Ленский – «решась кокетку ненавидеть».

Однако именно с деепричастия начинаются необычные события в жизни этих персонажей. В одном случае они представляются комическими, в другом трагическими – но трудно не увидеть их параллельность.

Фактически именно деепричастие задаёт доминату нестандартного поведения обоих героев.

37

Гусь

На красных лапках гусь тяжелый,  
*Задумав* плыть по лону вод,  
Ступает бережно на лед,  
Скользит и падает; веселый  
Мелькает, вьется первый снег,  
Звездами падая на брег... (4-ХLII).

Он тяжёлый (возможно, это один из разводимых горацианцем Зарецким в гл. 6). Видимо, настолько тяжёлый, что ему было бы не по силам улететь с крикливым караваном своих собратьев на юг чуть ранее в главе четвёртой (ещё одно зеркало: гуси и утки – в «Е.О.» есть и дикие, есть домашние).

Ленский

*Решась* кокетку ненавидеть,  
Кипящий Ленский не хотел  
Пред поединком Ольгу видеть... (6- XIII).

«Задумав», безусловно, медленнее, чем «решась», — но по сути, это контекстуальные синонимы: поскольку «задумавший» такую смелую авантюру гусь, всё-таки ступает на лёд, - можно сказать, что он решил.

И Ленский – как ни мгновенно кажется его побуждение – всё-таки разрабатывает стройный плен действий:

Пистолетов пара,  
Две пули — больше ничего —  
Вдруг разрешат судьбу его...(5-XLV)/

Значит, решение привело к тому, что он задумал нечто, резко расходящееся со всей его привычной жизненной программой.

Ленский — всегда восторженный, поющий любовь и ей послушный, резко меняет эмоциональный знак на противоположный: на ненависть.

И новая эмоция находит новое определение для предмета обожания: «кокетка». Это словечко не из лексикона Ленского — его явно подсказал автор, в данном случае очень близко подсевший к герою.

Итак, деепричастие служит сигналом к какому-то нестандартному для персонажа действию.

А что происходит дальше?

Гусь — при всей бережности — скользит и падает.

И над ним смеётся и потешается весёлый первый снег — мелькающий и вьющийся.

Теснота стихового ряда выкидывает весёлую штуку: точка после слова «падает» никому не мешает читать:

Скользит и падает весёлый...

38

Этот вьющийся — в сущности, кокетливый снег — вовлекает в свой карнавал и гуся.

И читателю наплевать, что в действительности испытывает бедолага-гусь, невольно оказавшийся в роли романтического героя (задумал нечто дерзкое — эдакий выход за границы — и пал в неравной борьбе).

В памяти читателя сохраняется **весёлое** падение. Скользит и падает весёлый.

А первый снег мелькает и вьётся уже в следующей строке — и как будто совершенно ни при чём.

Падение гуся эхом отзывается в следующей строфе:

Но конь, притупленной подковой  
Неверный зацепляя лед,  
Того и жди, что упадет...(4-XLIII).

Но эхо - на то и эхо, что повторяет неточно: падения коня мы не видим.

А что происходит с Ленским?

Для начала он снова оказывается у соседок. Поведение Ольги иначе как кокетливым действительно не назовёшь.

Он-то приехал — не такой, как всегда: он приехал, **решась ненавидеть**.

А что кокетка?

Резва, беспечна, весела,  
Ну точно та же, как была...(6-XIII).

Она всё такая же — мелькает и вьётся.

И что новый эмоциональный настрой Ленского?

От обычного вопроса Ольги –  
Все чувства в Ленском помутились,  
И молча он повесил нос...  
(Отметим в скобках здесь ещё одно внутренне зеркало: Ленский повесил нос – а в главе восьмой увидим обратное действие:

и всех выше  
И нос и плечи подымал  
Вошедший с нею генерал...(8-XV).

Сторонники Татьяны и хулители Ольги могут усмотреть в этом лишнее противопоставление сестёр: духовная Татьяна-де всё делает выше; а бездуховная Ольга всё заземляет. Но это была бы чересчур вульгарная и прямолинейная трактовка).

А дальше – увы –

...ПОЭТ  
Роняет молча пистолет,  
На грудь кладет тихонько руку  
И падает...(6-XXX-XXXI).

Гусь ступает **бережно**, поэт кладёт руку **тихонько**.  
В обоих случаях глаголу «падает» предшествует медленное наречие.  
Обе сцены объединяет мотив снегопада.  
Вдохновителем и катализатором событий в сцене дуэли является метель.

39

Онегин спит себе глубоко.  
Уж солнце катится высоко,  
И перелетная метель  
Блестит и вьется...(6 – XXIV).

Как в случае с гусём, снег заражает своим весельем и гуся (ничего о своём веселье не подозревающего), так «перелётная» метель заставляет всё пускаться в полёт: над Онегиным «летает сон»; стряхнув его – он видит, что ехать «давно пора» (отметим ещё одно внутреннее зеркало: рифму «пора-со двора», не раз встречающуюся в «Е.О»).

И вот:

Готовы санки беговые.  
Он сел, на мельницу летит...(6-XXV).  
(как когда-то в первой главе, садясь в сани, летел к театру)

Весёлая метель «блестит и вьётся», предвворя падение Ленского и, скорее всего, сопровождая его.

Точно так же как первый снег «мелькает, вьётся» во время падения гуся.

Падение Ленского, как и падение гуся, подхвачено эхом:

Туманный взор  
Изображает смерть, не муку.



Так медленно по скату гор,  
На солнце искрами блистая,  
Спадает глыба снеговая... (6-XXXI)

Падение Ленского рождает эхо медленного, блестящего – и совсем не трагичного падения снеговой глыбы: её падение, блестящее, искрящееся на солнце (как и блистающая речка в сцене с гусем) вызывает не страх, а желание любоваться.

Снеговая падающая глыба закольцовывает мотив снега.

Весёлый вьющийся снег и блестящая снеговая глыба отвлекают читателя от единичных событий.

Как ни жаль Ленского, но сверкание блестящей глыбы льда радует и веселит душу, несмотря ни на что.

Да, упал гусь. Пал Ленский (в восьмой главе – ещё одно эхо:

Несчастной жертвой Ленский пал..)

Деепричастие коварно и опасно.

И тем не менее – финал по сути таков:

И равнодушная природа

Красою вечною сиять... («Брожу ли я вдоль улиц шумных...»)

40

Истинно пушкинский.

И если вдуматься – ничего странного в параллелизме Ленского и гуся нет.

«Друзья Людмилы и Руслана» сразу вспомнят шокировавшее критиков сравнение Руслана, потерявшего Людмилу, с «султаном курятника» петухом, у которого отнял подругу вор-коршун.

Да и вообще близнецовое мышление бестиарно («... я пренешастное животное уж без того...») и грамматично.

## Из наблюдений над бестиарием А.Блока: Птицы Гамаюн, Сирин, Алконост и другие<sup>1</sup>

Избранная нами тема касается древнерусских источников образов мифологических птиц в ранней лирике Блока. Мы остановимся в первую очередь на стихотворениях «Гамаюн, птица вещая», «Сирин и Алконост. Птицы радости и печали», «Я надел разноцветные перья», «Мы шли на Лидо в час рассвета...», а также на фрагментах других стихотворных текстов, в которых получают развитие мотивы «крыльев», «полета», «пения». Думается, что при всей камерности нашей темы, значение ее выходит за рамки комментаторских задач и имеет прямое отношение к поэтике Блока, к специфике его мифопоэтического мышления. На наш взгляд, важно не только выявить источник того или иного блоковского символа, но и увидеть переосмысление традиционной символики, сложную контаминацию значений, восходящих к различным, порой совершенно не связанным между собой источникам, в пределах одного поэтического текста.

### 1. «Гамаюн, птица вещая»

Известно, что стихотворения Блока «Гамаюн, птица вещая» и «Сирин и Алконост», по признанию самого поэта, навеяны одноименными картинами В.М. Васнецова, которые Блок видел на персональной выставке художника в феврале 1899 г.<sup>2</sup>

Но каково происхождение образа птицы Гамаюн у Васнецова? Комментаторы этого стихотворения не дают ответа на этот вопрос, ограничиваясь сообщением, что «Гамаюн –



Илл. 001 В. Васнецов. Гамаюн, птица вещая (Музей изобразительных искусств. Махачкала)

сказочная птица с человеческим лицом» (Т.1. С. 428). В одной из специальных статей на эту тему сказано: «Миф о Гамаюне был привнесен в древнюю Русь из восточных мусульманских легенд и поверий. Легендарная вещая птица обладала способностью предвещать избраннику владычество. Ее графическое изображение часто встречается на древнерусских предметах (знаменах, утвари, доспехах и др.)»<sup>3</sup>. В целом приведенный комментарий мало чем отличается от всех предыдущих: неопределенно в нем указание на источник заимствования и сферу распространения образа, не подтверждено конкретными фактами и утверждение о часто встречающихся изображениях птицы Гамаюн на древнерусских предметах. Отсюда, естественно, ничего нельзя узнать о его семантике в пределах древнерусской культуры. Ничего не говорится о птице Гамаюн и в капитальном энциклопедическом словаре «Мифы народов мира».

Между тем, современные исследования показывают, что образ птицы Гамаюн имел слабое отношение к древнерусскому фольклору (если об этом вообще можно говорить), поскольку его первое упоминание находится в натурфилософском трактате александрийского ученого и путешественника VI в. Косьмы Индикоплова (Индикоплевста) «Христианская топография» (ок. 547 г.)<sup>4</sup>. Трактат посвящен описанию мироустройства, включая проблемы антропологии, географии и т.п. Необходимо учесть, что автор находился под заметным воздействием философских воззрений персов-несториян. Особенно заметным было влияние персидского ученого Мар-Абы (Патрикия)<sup>5</sup>. Этот памятник стал известен на Руси довольно рано, возможно, еще в XII-XII вв., хотя наиболее древние ныне известные его списки относятся к XV в. В одном из них, озаглавленном «Книга глаголема Козмография», читаем: «Въ той же части Азии въ Симове жребии острове на восточном море, первой Макаридикский близъ блаженного рая, потому близъ глаголють; что залетают отътуда птицы райские гамаюн и финиксь, и благоухание износят чудное»<sup>6</sup>.

Несмотря на значительное количество славянских списков XV – XVII веков трактата Косьмы Индикоплова, образ птицы Гамаюн не проник не только в русский фольклор, но и в памятники книжной литературы этого периода.

В 1498 г. султан Баязет присылает с посольством М.А. Плещеева «ответную грамоту» Иоанну III Васильевичу, в котором именуется самого себя «Великоименитый Хумаюн». По наблюдениям О.Н. Трубочева<sup>7</sup>, вновь упоминание птицы Гамаюн встречаем в сугубо дипломатической переписке, которую вел русский двор в конце XVI в. с правительством персидского шаха Аббаса. Так, отвечая на грамоту ближайшего советника шаха – Фергат-хана – в мае 1594 г. Борис Федорович Годунов писал: «Прислал еси ко мне Аббас шахова величества с послом с Азии Хосровом любительную грамоту и поминки, а в грамоте своей писал еси, что мы в великой степени при государеве величестве приятельство имеем, и вы нас просите, чтоб мне великого государя нашего вселенную обдержажшего крестьянских государств и великочестия гамаюна подражателя за государем вашим, сего величеством, учинить в дружбе»<sup>8</sup> (Выделено нами. – В.Б., Д.М.).

Иными словами, ясно, что о Гамаюне в данной переписке впервые заговорили персы. В других документах, связанных с русским посольством в Персию. 1594 г., Гамаюн упоминается еще дважды: в грамоте царя Федора Иоанновича Аббасу: «во царех светлообразнейшему и избранному

Гамаюну подражателю иже толкуетца царь царем» и в приветственной грамоте персидского шаха русскому послу князю Андрею Дмитриевичу Звенигородскому (23 сентября 1594 г.): «Гамаюново появленье то есть. Того величества аки небо пространнаго дома звездочисленнаго войска имеющаго, грозностию подобнаго звезде Беграму, войском Чимшиду царю, красотою подобнаго звезде Борчису, любовию Газанферю царю, храбростью подобнаго кесарю, силонаходством подобнаго Дарью, победительством Александрю царю Македонскому»<sup>9</sup>.

Все рассмотренные тексты дают волне определенные указания на источник образа птицы Гамаюн. Это – персидская культура. Небезынтересно также отметить, что персидское слово *homaJun* означает «царский» (ср.: «как толкуется царь царей»).

Очевидно, с этого момента образ птицы Гамаюн начинает учитываться в составлении царских титулатур и торжественных ритуалов. В 1668 г. при активном участии царя Алексея Михайловича было составлена «Книга, глаголемая Урядник, новое уложение и устройство чина Сокольникя пути». Большое внимание ее составители уделили разработке этико-эстетических аспектов различного рода церемониалов, каковыми в Средние века обставлялась княжеская или царская соколиная охота. Здесь, в частности, дано описание чина поставления рядового охотника в звание начального сколоника. Для совершения чина изба Сокольникяго Пути застилалась золотым ковром, на который клали полосатую бархатную подушку, наполненную пухом диких уток (во время обряда на нее садился сам царь), ставили 4 стула с ловчей птицей на каждом. Между стульями постилалась попона – место, где наряжали нововыбранного. Прежде чем приступить к его торжественному облачению, читаем в «Уряднике», «подсокольникчий подступает к государю и спрашивает: “Время ли, государь, мере и чести, и укреплению быть?” И государь отвечает: “Время, укрепляй!” Потом подсокольникчий, отступив на свое место, скажет: “Начальные! Время мере и чести и удивлению быть!” И затем наряжает нововыбранного. Потом является подьячий и, **вынув из райской птицы Гамаюна письмо** (написанное от имени царя – *В.Б., Д.М.*), читает его нововыбранному, об обещании и послушании его добром»<sup>10</sup>. В письме также перечислялись награды и милости, даруемые царем получателю звания начального сокольника.

Как можно видеть из приведенного описания, птица Гамаюн 1) выступает чисто символическим атрибутом весьма помпезного придворного церемониала (можно предположить, что это – шкатулка, ларец или кувшин в форме птицы); 2) в нем обыгрываются ее значения птицы «царственной» и «вещей», пророчащей счастье, царские милости и райское благополучие.

По справедливому замечанию Ф.И. Буслаева, «Книга Урядник» – не вполне оригинальное произведение, но скорее всего, ориентированное на Запад, где «в течение веков удерживались церемониалы с уставными действиями и речами. Таковы были уставные обряды для приемы и посвящения учеников в какой-либо мастерской цех; и городские цехи, с драматическими обрядами <...> Средневековая литература <...> дала этому отделу искусственную обработку»<sup>11</sup>. Действительно, мы знаем, что в царствование Алексея Михайловича, проявлявшего повышенный интерес к разным забавам (и притом – обязательно соблюдению торжественности и благочиния) вышло несколько переводных книг, посвященных этим вопросам<sup>12</sup>. Если же говорить о наиболее вероятных источниках составите-

лей «Урядника», то в первую очередь следует назвать изданный в начале XVI в. в Германии трактат императора Максимилиана I «Der Jagtkunst» («Охотничье искусство»), раздел о соколиной охоте которого представлял собой фактическую переработку другого известного в средневековой Европе сочинения XIII в. «De Arte venandi cum avibus» («Об искусстве охоты с птицами»).

Что касается изображений птицы Гамаюн в России до XVIII в., то они могли присутствовать в росписях («крайских пейзажах») Коломенского дворца, выполнявшихся с 1664 по 1666 г. И совершенно определенно Гамаюн изображен в лицевом «Букваре славяно-русских письмен» Карiona Истомина (М., 1694). Среди прочих рисунков, приданных разделу с буквой «Г» – летящее существо с вытянутой шеей и распущенной метел-



Илл. 002.  
Карлон  
Истомин.  
Букварь.

кой перьев, без ног, что вполне отвечало широко бытовавшим представлениям о райских птицах.

Ср., например, справку из иллюстрированной книги «Травник» («Kreuterbuch») доктора Адама Лоницера (Frankfurt-a-M., 1582), подкрепленную соответствующим рисунком: «Райская птица не имеет ног и всегда летает по воздуху» (л. 340). Похожие статьи имеются и в древнерусских «Благопрохладных вертоградах» и «Травниках».

Таким образом, мифологические истоки образа птицы Гамаюн надо искать на мусульманском Востоке. Однако ясно, что в Россию он проникает и через персидские, и через западноевропейские источники.

Вернемся теперь к картине В.М. Васнецова. Откуда же художник мог узнать о птице Гамаюн? Ответ прост. В первой половине 1890-х гг. профессор императорской Академии Художеств В.М. Васнецов, совместно с академиком Н.С. Самокишем и другими знаменитыми русскими живописцами серьезно работал над историческими материалами, необходимыми для подготовки иллюстраций к ответственному (ибо заботу о нем возложили на себя «высочайшие особы» государства) изданию исследования Николая Кутепова «Великокняжеская и царская охота на Руси с X по XVI век» (изд. 2. СПб., 1896. Т. 1-2). Нет сомнения, что именно в этот период Васнецов знакомится и с названной книгой о соколиной охоте. Художник не исключил изображение птицы Гамаюн в число иллюстраций к книге Кутепова, а создал через года после ее выхода живописное полотно, имеющее самостоятельную художественную ценность и давшее толчок к формированию неомифологического образа Гамаюна в русской культуре. При этом образ птицы Гамаюн в изображении Васнецова не следует за древнерусскими источниками во всех деталях. Художественное решение этого образа представляет собой скорее контаминацию мотивов, связанных с древнерусскими райскими птицами вообще. Лицо птицы лишено всякой царственности, скорбно и тревожно (напомним: в древнерусских источниках Гамаюн предвещает счастье). Розовые и пурпурные тона, опущенные черно-серые крылья (ср. в стихотворении Блока: «Не в силах крыль поднять смятенных»), а главное – образ водной глады, над которой возвышается дерево с птицей, имеют прямое отношение к семантической ауре другой птицы – Алкиона (Алконоста), о которой речь впереди.

Блок следует за Васнецовым, усиливая трагические мотивы в образе птицы Гамаюн. От традиционной семантики в птице Гамаюн у Блока остается лишь то, что она «вещает и поет», и то, что ее лик «прекрасен». Предвещает же она не счастье, как в древнерусском источнике, а, в соответствии с настроением картины Васнецова, «И трус, и голод, и пожар, / Злодеев силу, гибель правых». Заметим, что в стихотворении Блока Гамаюн перенесен в древнейший, до-татарский, «мифологический» период русской истории («иго злых татар» еще только «пророчит» вещая птица, закономерен здесь и блоковский эпитет «предвечный»). Подобная контаминация разнородных мотивов в переосмыслении традиционной символики – один из ведущих принципов поэтики Блока.

В русской поэзии начала XX в. осмысление образа птицы Гамаюн могло идти как под непосредственным влиянием древнерусского источника, в котором с образом птицы Гамаюн связывались представления о счастье и блаженстве, так и под влиянием неомифологического трагического переосмысления этого образа в творчестве В.М. Васнецова и Блока. Так, в стихотворении К.Д. Бальмонта «Райские птицы» (сб. «Жар-пти-

ца». М.: Скорпион, 1907) и «Гусляр» (сб. «Зеленый вертоград». М.: Шиповник, 1909) образ Гамаюна интерпретирован в духе древнерусских «козмографий». Ср.:

На Макарийских островах  
Живут без горя человеки,  
Там в изумрудных берегах  
Текут лазоревые реки.

Там камни ценные цветут,  
Там все в цветеньи вечно-юном.  
Там птицы райские живут –  
Волшебный Сирин с Гамаюном.

.....  
И если звоном нежных струн  
Ты убаякан, засыпая,  
Так это птица Гамаюн  
Поет в безвестном, голубая<sup>13</sup>.

Можно с уверенностью сказать, что К. Бальмонт в это время не был знаком со стихотворением Блока, которое, хотя и было написано в 1899 г., но впервые увидело свет в 1908 г., через год после выхода сборника «Жар-птица», в газете «Киевские вести», а в текст I тома его лирики попало только в 1911 г. Мало похож Гамаюн у Бальмонта и на образ, созданный В.М. Васнецовым: характерно полное несовпадение цветовой гаммы. Но что для Бальмонта был органичен именно образ Гамаюна – вестника блаженства, подтверждает стихотворение «Гусляр», опубликованное двумя годами позже:

Звонки в сердце голубином  
Зовы горлиц, их журчанье,  
Стройно ангельское пенье,  
Я уверовал в себя.  
Дух владеет Божьим сыном.  
В каждом цветике вещанье,  
А меня несет течение  
Так и ждут и не проходят, –  
От апреля и до мая,  
Чуть посмотрятся в июне,  
И опять глядят в апрель.  
И цветочно звоны бродят,  
Переключка голубая,  
Словно в птице Гамаюне  
Разыгралась свирель<sup>14</sup>.

В стихотворении же А. Ахматовой «Я смертельна для тех, кто нежен и юн...» (7 декабря 1910) Гамаюн, в духе художественно-поэтической версии Васнецова и Блока, назван «птицей печали». Думается, что мы имеем право назвать стихотворение Блока в качестве вероятнейшего источника образа Гамаюна у Ахматовой. Напомним, что впервые это стихотворение было опубликовано в газете «Киевские вести» 27 апреля 1908 г., - Ахматова в то время еще жила в Киеве и могла познакомиться с текстом стихотворения Блока по газетной публикации. Однако в стихотворении Ахматовой образ Гамаюна переосмыслен уже в соответствии с мотивами ее по-

этического творчества: Гамаюн – олицетворение непреодолимой трагической силы любви:

Я смертельна для тех, кто нежен и юн.  
Я птица печали. Я Гамаюн.  
Но тебя, сероглазый, не трону, иди...  
Глаза я закрою, я крылья сложу на груди.  
Чтоб, меня не заметив, ты верной дорогой пошел...  
Так пел Гамаюн среди черных осенних ветвей,  
Но путник свернул с осыянной дороги своей.

Приведенные примеры, разумеется, не исчерпывают всех поэтических интерпретаций образа птицы Гамаюн в русской поэзии начала XX века, а лишь намечают два основных направления этих переосмыслений, зависящих от источника, на который ориентируется поэт.

## 2. «Сирин и Алконост. Птицы радости и печали».

### 2.1 Алконост (Алкион).

Картина В.М. Васнецова «Сирин и Алконост. Сказочные птицы, песни радости и печали» была написана в 1896 г. (очевидно, тоже под свежими впечатлениями от работы над иллюстрированием «Великокняжеской и царской охоты...»). 25 февраля 1899 г. Блок создал словесную версию сюжета этой картины.



В.М. Васнецов. Сирин и Алконост. Птицы радости и печали.

Целесообразно задать вопрос: насколько корректно подошел русский художник к трактовке хорошо известного ему традиционного понимания двух мифологических птиц-дев? – Он преследовал цель представить два



антиномических начала, сыграть, если можно так выразиться, на контрасте, в результате чего несколько исказил древнерусскую семантику Алконоста.

Древнерусское «Алконошь (Алкионъ) образовано от греческого *alkonos* – множественное число существительного *alkiōn* – морская птица, зимородок. Греческий «Физиолог», его славянские переводы (с XV в.), «Шестоднев» Василия Великого, а также западно-европейские «Бестиарии» давали сходное объяснение этой птице. Говорилось, что Алкион гнездится на берегу моря. В конце зимы – начале весны (март – апрель), когда в море свирепствует шторм, она высиживает яйца, а затем бесстрашно бросает их в пучину. Тогда морская стихия вдруг успокаивается на 14 дней, по истечении которых из вод появляются живые птенцы Алкиона-Алконоста. Образованный русский поэт XVII в. Симеон Полоцкий в стихотворном цикле «Алкион» (сб. «Вертоград многоцветный»<sup>15</sup> называет Алкиона «птенец малый» и связывает с ним превращение хорошей погоды морякам («Ты дни корабельницы искуснии знают / И тогда плавание безбедное деют, / амо намерение имут, тамо спеют»). Более развернутую характеристику Алконоста встречаем на лубочном листе начала – первой половины XVIII в.:

Близь рая пребывает,  
Некогда и на Ефрате реке бывает,  
Егда же в пении глас испушает,  
Тогда и самое себя не ощущает.  
А кто в близости ея будет,  
Тот все в мире сем позабудет.  
Тогда ум от него выходит;  
Таковыми песнями святых утешает,  
И будущую им радость возвещает.  
Многая блага тем сказует,  
То и в яве указывает<sup>16</sup>.

В отличие от большинства традиционных трактовок образа Алконоста, в этих неравносложных рифмованных стихах маринистические мотивы значительно приглушены, хотя они прослеживаются и в теме Ефрата-реки, и в намеке на какое-то подобие Алконоста с морскими певуньями-сиренами, своим пением лишаящими людей разума. Сравним теперь все это с тем, что написал об Алконосте Блок:

Другая – вся печалью мощной  
Истощена, изнурена...  
Тоской вседневной и всенощной  
Вся грудь высокая полна...  
Напев звучит глубоким стоном,  
В груди рыданье залегло,  
И над ее ветвистым треном  
Нависло черное крыло.  
Вдали – багровые зарницы,  
Небес померкла бирюза...  
И с окровавленной ресницы  
Катится тяжкая слеза... (Т.4. С. 72-73).

Перед нами два текста, содержащие целый ряд антитез (при общем предмете изображения): в первом случае птица Алконост «в пении... себя не ощущает», а во втором – она «вся... истощена, изнурена». В древнерусском источнике она «будущую ... радость возвещает», в стихотворении Блока – «напев звучит глубоким стоном». Создается впечатление, что Блок, как и В.М. Васнецов, мало заботился о традиционном значении создаваемого им образа Алконоста. В его стихах не упоминается и о связи Алконоста с морем. Да и был ли поэт вообще осведомлен о древнерусской семантике этого мифологического образа, помимо знакомства с картиной Васнецова? В стихотворении «Сирин и Алконост. Птицы радости и печали» Алконосту приписаны свойства других птиц из средневекового bestiaria: лебедя, поющего печальную (предсмертную) песню, может быть, птицы Харадр, принимающей на себя людские смертельные болезни и страдания и нек. др.

## 2.2. Сирин

В то же время блоковское описание Сирина обнаруживает определенные параллели с древнерусскими поэтическими текстами. Трудно сказать, какой источник мог быть известен поэту. Однако, чтобы не быть голословными, сопоставим описание Сирина у Блока с его описанием на лубочной гравюре первой половины XVIII в.

А. Блок

Лубок

Густых кудрей откинув волны,  
Закинув голову назад,  
Бросает Сирин, счастья полный,  
Блаженств нездешних полный взгляд.  
И, затаив в груди дыханье,  
Перистый стан лучам открыв,  
Вдыхает все благоуханье,  
Весны неведомый прилив...  
И нега мощного усилья  
Слезой туманит блеск очей...  
Вот, вот, сейчас распушит крылья  
И улетит в снопах лучей!

Птица райская Сирин,  
Глас ея в пении зело силен;  
На Востоце в раю пребывает,  
Непрестанно пение красное воспеает;  
Праведным будущую радость возвещает,—  
Которую Бог святым своим обещает.  
Временем вылетает и на землю к нам,  
Сладкопесниво поет, якоже и там.  
Всяк человек, в плоти живя,  
Не может слышать песни ея;  
Аще и услышит – то себя забывает  
И, слушая пение, так умирает<sup>17</sup>.

В восточно-христианской, в том числе и в древнерусской литературе Сирины имели, пожалуй, наибольшее распространение из мифологических антропоморфных птиц. Наделенные хтоническим смыслом, они неизменно связывались с райским «деревом жизни» и с уносящими души умерших водяными потоками. Вот как эта хтоническая функция освещалась в одном из древних списков славянского перевода Хроники Георгия Амартола: «...В царств Маврикиево <...> солнцу возсиявшу, явившаяся рече Ниле два животна человекообразна, до пупа муж и жена, а от пупа птица. Муж красен переми и власы над-чермен; жене же лице и власы чермны: имяху жь оба сосца без влас; их же наричут сладкопеснивые Сирины. Слышав же сих человек песни, аще не престают поющее, весь пленяется мыслию и, вслед шествуя, умираше. И до девятаго часа епарх и все людие зряще чудяхуся; и паки в реку внидоша»<sup>18</sup>.

У Блока есть еще одно стихотворение, в котором образ птицы Сирин связан с описанием творческого процесса, - «Художник» (1913). При этом в финале стихотворения созданная «песня» сама становится «пленной птицей»:

С моря ли вихрь? Или сирини райские  
В листьях поют? Или время стоит?  
Или осыпали яблони майские  
Снежный свой цвет? Или ангел летит?  
<...>

И замыкаю я в клетку холодную  
Легкую, добрую птицу свободную,  
Птицу, хотевшую смерть унести,  
Птицу, летевшую душу спасти.

Вот моя клетка – стальная, тяжелая,  
Как золотая, в вечернем огне.  
Вон моя птица, когда-то веселая,  
Обруч качает, поет на окне.

Крылья подрезаны, песни заучены.  
Любите вы под окном постоять?  
Песни вам нравятся. Я же, измученный,  
Нового жду – и скучаю опять.

50

Применяя к этим строкам древнерусский символический ключ, мы могли бы сказать, что поэт не просто расширяет традиционную символику Сиринов, а наполняет ее уже сугубо индивидуальными смыслами.

Тем не менее, любопытно само наличие параллелей в поэзии Блока с древнерусской словесностью в плане рассматриваемой тематики. Наглядных примеров тому можно найти немало, но мы ограничимся одним, взятым из уже упоминавшегося «Вертограда многоцветного» Симеона Полоцкого. Его стихотворение «Душа» начинается следующими словами:

Птица некая в мире видима бывает  
Яже ся людям райска птица прозывает,  
Красоты ради, яже данна ей от Бога,  
Зело дивная, в цветах различна и многа, -  
Даже видится цветы вся имети в себе,  
Аки изведенная не в мире, а в небе,  
Глас ея толь сладкий и преумиленный,  
Даже слышай бывает в радость возбужденный.  
Сия от ловителей егда уловится  
И яко пленная в клеть посадится,  
Плачевныя дотолє гласы испущает,  
Даже сожалив себе ятель не пушает.  
Та птица – души образ человека верна<sup>19</sup> ...

### 3. «Я надел разноцветные перья...» («Полет» и «крылья»)

Обращение Блока к образам мифологических птиц в «васнецовских» стихотворениях 1899 г. активизирует затем в его творчестве мотивы «кры-

льев», «полета»), связанные с темой духовного подвига, преодоления разрыва между «земным» и «небесным» мирами. Если учитывать не только канонический текст I тома лирики, но и стихи, не вошедшие в основное собрание стихотворений, то станет очевидным, что именно с 1899 г. эти мотивы начинают повторяться особенно часто. Образ «крыльев» у Блока полигенетичен. Он восходит прежде всего к устойчивым поэтическим фразеологизмам «крылья вдохновения», «крылья мечты», ставшим к этому времени поэтическим штампом. Однако в ранних стихах Блока они осложняются новым рядом значений, благодаря контаминации с мифологической символикой, получают новое образное наполнение. Стихотворение «Молодая луна родилась...» (12 июля 1899) строится на реализации метафоры «крылья мечты»:

Молодая мечта понеслась  
К незабытому, светлому миру.

Я парю на крылах неземных,  
Пролетаю над сонной рекою,  
Пролетаю в туманах седых  
И веду разговоры с душою.

Стихотворение «Сомнения нет: мои печали...» (1 августа 1899) не только реализует метафору «крылья вдохновения», но и совершенно определенно соотносит ее с символикой стихотворения «Гамаюн, птица вещая», вплоть до повторения словесных формул «Не в силах крыл поднять смятенных» - «Не в силах смятых крыл поднять»<sup>20</sup>. Тема поэта-пророка, потенциально присутствующая в стихотворении «Гамаюн, птица вещая», в стихотворении «Сомнения нет: мои печали...» становится ведущей:

Сомнения нет: мои печали,  
Моя тоска о прошлых днях  
Душе покой глубокий дали,  
Отняв крыла широкий взмах.  
Моим страстям, моим забвеньям,  
Быть может, близится конец,  
Но буду вечно с упоеньем  
Ловить счастливых дней венец.  
Влачась по пажитям и долам,  
Не в силах смятых крыл поднять,  
Внимать божественным глаголам,  
Глаголы бога повторять.  
И, может быть, придет мгновенье,  
Когда крыла широкий взмах  
Вернет былое вдохновенье –  
Мою тоску о прошлых днях. (4. С. 90-91)

Такое же преобразование метафоры «крылья вдохновения» через соотнесение с символикой мифологической птицы (Гамаюн или Алконост) находим в стихотворении «Глухая полночь. Цепененье...» (20 августа 1899), где соединены мотивы «крыльев» и «пения»:

Глухая полночь. Цепененье  
На душу сонную легло.

Напрасно жажду вдохновенья —  
Не бьется мертвое крыло.  
<...>  
О, в эти тяжкие мгновенья  
Я вижу, что мне жизнь сулит,  
Что крыл грядущее биенье —  
Печаль, не песни породит. (4. С. 96)

Учитывать осложненность мотива «полета» и «крыльев», их иногда явную, а иногда скрытую соотнесенность с древнерусской символикой особенно необходимо для интерпретации смысла стихотворений, не прочитываемых без древнерусского «ключа». К числу таких текстов следует отнести традиционно трудное для понимания стихотворение из цикла «Распутья» «Я надел разноцветные перья...» (21 ноября 1902):

Я надел разноцветные перья,  
Закалил мои крылья — и жду.  
Надо мной, подо мной — недоверье,  
Расплывается сумрак — я жду.

Вот сидят, погружаясь в дремоту,  
Птицы, спутники прежних годов.  
Всё забыли, не верят полету  
И не видят, на что я готов.

Эти бедные, сонные птицы —  
Не взлетят они стайей с утра,  
Не заметят мерцанья денницы,  
Не поймут восклицанья: «Пора!»

Но сверкнут мои белые крылья,  
И сомкнутся, сожмутся они,  
Удрученные снами бессилья,  
Засыпая на долгие дни.

По мнению З.Г. Минц, это стихотворение «развивает идущую от «С<тихов> <о> П<реkrасной> Д<аме>» тему полета <...> как ухода из прошлого мира, от “спутников прежних годов” — но развивает ее в трагическом варианте неспособности к полету»<sup>21</sup>. Следует сказать, что в финальной строфе этого стихотворения Блоком допущено двусмысленное прочтение первых двух строк, от которых зависит понимание смысла всего стихотворения («Но сверкнут мои белые крылья, / И сомкнутся, сожмутся *они*» — Выделено нами. — *В.Б., Д.М.*). Какое слово заменяет местоимение «они»? «Белые крылья»? Так прочитывает эту строку З.Г. Минц. Но можно ли о крыльях сказать: «Удрученные снами бессилья, / Засыпая на долгие дни»? Между тем, в предыдущих строфах «они» относились к «бедным сонным птицам» («спутникам прежних годов»), не способным к полету. Думается, что и в финальной строфе «они» — это «сонные птицы», и, таким образом, последние строки продолжают антитезу, заданную в первых трех строфах: окрыленного героя, готового и способного к полету и «сонных птиц», забывших о полете.

Но каково же происхождение образной структуры этого стихотворения, в частности, «разноцветных перьев», в которые одевается герой? По

мнению З.Г. Минц, «образ “разноцветных перьев” (характерных для перелинявшего сокола, сменившего ювенильное оперение на взрослое) неявно вводит цитату из “Слова о полку Игореве” (“Егда сокол в мытях бывает <...> не дает гнезда своего в обиду”)<sup>22</sup>.

Однако, как нам кажется, цитата из «Слова» мало что объясняет в истолковании смысла текста. Думается, что символика этого стихотворения восходит к иным древнерусским источникам.

В славянском фольклорно-эпическом сознании издавна существовала фабула, согласно которой герой (героиня) в один прекрасный момент вдруг может «вскинуться пташкою», обернуться «ясным соколом», «шызым орлом», «белым гоголем» и т.п.<sup>23</sup> Кроме того, в волшебных сказках широко бытует сюжет с сестрами-птицами, которые на время сбрасывают одежду из перьев, становясь прекрасными девами, и с похищением перьев одной из них (сказки о «лебединых девах»<sup>24</sup>). Но было также упрощением считать, что это стихотворение Блока сводится только к фольклорным источникам. Гораздо более убедительные в символично-семантическом плане аналоги к созданному им художественному образу дают некоторые произведения восточнохристианской (в том числе древнерусской) гимнографии и учительной литературы.

Сравним: лирический герой Блока 1) одевшись в разноцветные перья, 2) сидя на ветках дерева, 3) вместе со своими спутниками-птицами, 4) готовится (через внутреннее очищение) к радостному высокому полету. Герои произведений средневековой гимнографии – мученики, святые. Они одеваются в яркие перья райских птиц и взлетают «превыше всякия твари» - туда, где стоит «древо жизни», рассаживаются на его ветвях, готовясь к непостижимому духовному полету.

Обратимся к конкретным примерам. Одним из древнейших произведений древнерусской гимнографии является «Тропарь великой княгине Ольге» (приблизительно середина XI в.). В нем сказано:

Крылами богоразумия вперивши свой ум,  
Возлетела еси превыше видимая твари...  
Древа животного наслаждаешися,  
Нетленьна во веки пребываеши,  
Ольга приснославная<sup>25</sup>.

В другом поэтическом тексте – славянском переводе XVI в. гимнических стихов Симеона Нового Богослова (949-1022 гг.) читаем:

Отлетевша бо от нас яко щурове добропесниви.  
Яко слови великогласнии,  
Яко ластовици сладкоглаголиви.  
Божествени наши оучителие,  
И велиции чудотворци  
Отлетеша яко орли крилатии,  
Отлетеша ко Христу,  
Иже крилы покрывающее верных множество<sup>26</sup>.

Этим символично-поэтическим представлениям соответствуют и иконописные изображения крылатых святых: Иоанна Предтечи, евангелиста Матфея, Еноха, некоторых святых девственников – в ознаменование их девственности<sup>27</sup>. Подробнее о святых, преображенных в птиц рай-

скогoг сада, говорит древнее «Сказание отца нашего Агапия, чьo ради оставляют роды и домы своя, и жены, и дети, и възьмь крѣст, и идоут въ след Господа»: «Сядяху же пѣтице на древех тех. Различна имоуща одежда. Овем бяше яко злато перие. А другим багъряно. Инем чървлено. А друогым сине и зелено. И различными красотами и пѣстротами оукрашены. Друогья же белы яко и снег. Всех бо гласи бяхоу различни. И шьбѣтахоу сядяща друога к друозе. И пояхоу песни различни. Ова великим гласом, а друогья лѣгкѣм гласомъ, яко бо каждо по рядуу их. И по подобию песни же их и слава велика. Ако же никто же не слышал на семь свете. Ни видети имать»<sup>28</sup>.

Итак, с учетом всего изложенного может быть лучше объяснена и символика интересующего нас стихотворения Блока: она достаточно определенно вписывается в отечественную литературную традицию, восходящую к древней восточнохристианской поэзии.

К этому стихотворению примыкает ряд других, написанных по преимуществу в том же 1902 г. Заметим, что 1902 г. дает заметную активизацию темы «полета». По нашему мнению, здесь необходимо учитывать несколько факторов. Первый из них – усиленные филологические занятия Блока, перешедшего к этому времени на историко-филологический факультет и проявлявшего в этот период обостренный интерес к мифологии и античной философии<sup>29</sup>. Следует обратить внимание на его перевод 20-й оды Горация («Liber II. Carmen XX»), в которой также разрабатывается мотив превращения вдохновенного поэта в белого лебедя, взлетающего на крыльях над землей (характерно добавление мотива «поэта-пророка», которого нет у Горация, но у Блока постоянно возникающего в связи с образами мифологических птиц):

Не на простых крылах, на мощных я взлечу,  
Поэт-пророк, в чистейшие глубины,  
Я зависти далек, и больше не хочу  
Земного бытия, и города покину.

<...>

Уже бежит, бежит шершавый мой убор  
По голениям, и вверх, и тело человекье  
Лебяжьим я сменил, и крылья лишь простер,  
Весь оперился стан — и руки, и заплечья.

Уж безопасней, чем Икар, Дэдалов сын,  
Бросаю звонкий клич над ропшущим Босфором,  
Минуя дальний край полунощных равнин,  
Гетульские Сирты окидываю взором...

Второй фактор – знакомство 26 марта 1902 г. с Мережковскими, оказавшими на молодого Блока огромное влияние<sup>30</sup>. Именно в это время, в 1901 г., вышел отдельным изданием роман Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (журнальный вариант увидел свет в 1900 г.), который сразу же был прочитан Блоком. Один из сквозных сюжетных мотивов романа – тщетные попытки Леонардо изобрести крылья для человека. Слова Леонардо из второй книги романа: «Если тяжелый орел на крыльях держится в редком воздухе, если большие корабли на парусах движутся по морю, – почему не может и человек, рассекая воздух крыльями овладеть ветром и подняться на высоту победителем», – трактуются в

шестой книге одним из его учеников как доказательство демонизма учителя: «... Сам он всю жизнь только и стремился к невозможному, только и желал недостижимого. Ну, скажи на милость: изобретать такие машины, чтобы люди как птицы летали по воздуху, как рыбы под водой плавали, – разве это не значит стремиться к невозможному? <...> Механика нужна ему для чуда, – чтобы на крыльях взлететь к небесам, чтобы, владея силами естественными, устремить их к тому, что сверх и против естества человеческого, сверх и против закона природы – все равно, к Богу или к дьяволу, только бы к неиспытанному, к невозможному!». «Демоническому» деятелю западной культуры в романе противопоставлена русская религиозная мудрость. В конце романа Леонардо встречается с русским иконописцем Евтихием и, рассматривая лики Иоанна Предтечи, по русской традиции изображаемого с крыльями, неожиданно понимает, что подлинное крылья для человека дает не механика, а духовный полет: «Особенно поразили художника два лика Иоанна Предтечи Крылатого: у одного в левой руке была золотая чаша с Предвечным Младенцем, <...> другой – “с усекновением”, вопреки законам природы, имел две головы: одну живую, на плечах, другую, мертвую, в сосуде, который держал в руках, как бы в знак того, что человек, только умертвив в себе все человеческое, достигает окрыления сверхчеловеческого: лик у обоих был странен и страшен: взор широко открытых глаз похож на взор орла, вперенный в солнце; борода и волосы развевались, как бы от сильного ветра; косматая верблюжья риза напоминала перья птицы; кости исхудалых, непомерно длинных, тонких рук и ног, едва покрытые кожей, казались легкими преобразенными для полета, точно пустыми, полыми внутри, как хрящи и кости пернатых; за плечами два исполинских крыла подобны были крыльям лебеды или той *Великой Птицы* о которой всю жизнь мечтал Леонардо»<sup>31</sup>. Необходимо напомнить также, что в марте того же 1902 г. в альманахе «Северные цветы» было напечатано стихотворение Мережковского «Молитва о крыльях», написанная как будто от лица тех бессильных и сонных «спутников старых годов», о которых говорится в стихотворении Блока «Я надел разноцветные перья...». Ср. особенно переключку в финальных четверостишиях строк «Удрученные снами бессилья» у Блока и «О, спаси нас от бессилья!» у Мережковского<sup>32</sup>:

Ниц простертые, унылые,  
Безнадежные, бескрылые,  
В покаянии, в слезах, –  
Мы лежим во прахе прах.  
Мы не смеем, не желаем  
И не верим, и не знаем,  
И не любим ничего.  
Боже, дай нам избавленья,  
Дай свободы и стремленья,  
Дай веселья Твоего,  
О, спаси нас от бессилья,  
Дай нам крылья, дай нам крылья,  
Крылья Духа Твоего

Наконец, необходимо отметить, что сюжет «духовного полета» имеет у Блока и существенно иные трансформации, уже не сводимые к гимнографической традиции. Так, в стихотворении «Всю ночь дышала зло-



бой вьюга...» (22 февраля 1899) герой теряет крылья, отказывается от полета (высокого духовного предназначения) во имя любви и спасения гибнущей возлюбленной:

Я спас ее от злобной вьюги,  
Крылами мощными укрыв,  
Но близ покинутой подруги  
Остался я, лишенный крыл...  
С тех пор, бессильно пламенея,  
Ночную вьюгой изнурен,  
Слагаю гимны вместе с нею,  
Одной любовью вдохновен! (4. С. 72)

В стихотворениях «АГРАФА ДОГМАТА» (22 августа 1900), «Исчезла, отлетела в высь...» (11 июля 1902), «Все огни загораются здесь...» (сентябрь 1903), «Очарованный вечер мой долог...» (11 июня 1903) мотив «полета», разрыва между «земным» и «небесным» уже связывается только с темой Мудрости и любви, контаминируя с платоновским мифом о «крыльях», вырастающих у души, узнавшей любовь:

56

Из мрака вышел разум мудреца,  
И в горней высоте – без страха и усилья –  
Мерцающих идей ему выиграли крылья.  
(АГРАФА ДОГМАТА. 1.С. 36)

Исчезла, отлетела в высь,  
Замолкла в сферах отдаленных  
Стезей лазурной поднимись  
На крыльях светлых и влюбленных.  
(«Исчезла, отлетела в высь...». 4. С. 160)

Только милая сердцу вздохнет,  
Только бросит мне взор – улететь.  
Полетим в беззаконную весь,  
В вышине, воздыхая, замрем...  
(«Все огни загораются здесь...» 4. С. 169)

Все, что в сердце, смежило ресницы,  
Но едва я заслышу: «Лети!», –  
Полечу я с восторгами птицы,  
Оставляющей перья в пути...  
(«Очарованный вечер мой долог...». 4. С. 180)

Итак, от почти полного совпадения с традиционным гимнографическим сюжетом преображения святого в райскую птицу до полного переосмысления этого сюжета путем его контаминации с чужеродными мотивами – таков символ «полета» в ранней лирике Блока.

Картины В.М. Васнецова, стихи Александра Блока, К.Д. Бальмонта, А. Ахматовой и других поэтов рубежа веков к 1910 г. превратили образы мифологических райских птиц в знаки модернистского культурного обихода. Именами райских птиц Сирий и Алконост назывались известные издательства, выходили альманахи «Гамаюн», «Сирий». К символике рай-

ских птиц тематика издательств и альманахов уже не имела никакого отношения, скорее это была дань моде на славянские мифологические имена.

Проведенное аспектное исследование показывает, что тема «Блок и древнерусская культура» – один из самых заметных пробелов в изучении творческих связей поэта с различными культурными традициями. Творческое обращение Блока к древнерусским источникам до последнего времени рассматривалось в ряде аспектных статей, по преимуществу связанных со «Словом о полку Игореве» и памятниками Куликовского цикла<sup>33</sup>. Подобно теме «Блок и античность», ее следует рассматривать в историко-функциональном аспекте, на фоне изменившегося восприятия древнерусского наследия в сознании русской культуры рубежа XIX – XX вв., и при том по меньшей мере в двух планах. Во-первых, в плане академических занятий Блока, начиная с гимназического чтения и заканчивая университетскими штудиями под руководством профессоров И.А. Шляпкина, А.И. Соболевского, П.А. Лаврова. Во-вторых – в плане творческого освоения древнерусской культуры. Первый аспект этой темы был затронут в статьях К.А. Кумпан, Л.А. Иезуитовой и Н.В. Скворцовой<sup>34</sup>, хотя выявление круга чтения Блока, конкретных филологических источников его представлений о древнерусской культуре только начинается.

<sup>1</sup> Черновой вариант этой работы был создан еще в 1986 году. Древнерусская часть была написана сотрудником Отдела русской классической литературы ИМЛИ, к. ф. н. Виктором Константиновичем Былининым (1952—24.09.2008). Материал, касающийся литературы Серебряного века, – Д.М. Магомедовой. Один из фрагментов текста был прочитан соавторами в виде доклада в марте того же года на конференции в Музее-квартире Александра Блока (СПб). Однако текст работы никогда не публиковался, ни целиком, ни во фрагментах. После смерти В.К. Былинина статья была доработана соавтором в 2011 г.

<sup>2</sup> См. об этом: Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX – XX веков. М., 1970. С. 180. Отмечено в комментарии: Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 1. С. 427. Далее все ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы.

<sup>3</sup> Бень Е.М. Гамаюн, Сири и Алконост: (Фольклор и живопись в двух стихотворениях Блока) // Русская речь. – 1985. – № 4. – С. 132.

<sup>4</sup> Cosmas Indicopleustès. Topographie chrétienne. Т. 1. Paris, 1968. II, 24 (84с), 81-82 (А-В). Русское издание: Христианская топография Космы Индикоплова. СПб., 1886.

<sup>5</sup> См.: Удальцова З.В. Косьма Индикоплов и его «Христианская топография» // Культура Византии IV- первой половины VII вв. Т. 1. М., 1984. С. 467-477.

<sup>6</sup> Книга, глаголемая Козмография, сложена от древних философов, переведена с римского языка // Временник ОИДР.— М., 1853.— Кн. 16.— Смесь.— 9. § 37. Ссылку на этот фрагмент см. также: Словарь русского языка XI – XVII вв. Т. IV. С. 10; а также: Вилор Н.А. О некоторых традиционных мотивах и образах древнерусской литературы и фольклора в поэзии А. Блока // VII Musica Antiqua Europa Orientalis. Materiały Sesji bizantino-słowianoznawczej. Bydgoszcz. 1985. S. 135

<sup>7</sup> Трубачев О.Н. Этногенез и культура древнейших славян. М.: Наука, 2003;

Трубачев О.Н. Языки славянской культуры Opera etymologica. Звук и смысл. М., 2004.

<sup>8</sup> Памятники дипломатических и торговых отношений Московской Руси с Персией. Издано под ред. Н.И. Веселовского. Т. I (Царствование Федора Иоанновича). СПб., 1890. С. 238.

<sup>9</sup> Там же. С. 247.

<sup>10</sup> Книга, глаголемая Урядник, новое уложение и устройство чина Сокольничья Пути // Полное собрание законов Российской империи. Т. 1. СПб., 1830. С. 760-761.

<sup>11</sup> См.: Лекции Ф.И. Буслаева цесаревичу Николаю Александровичу (1859-1860) // Старина и новизна: Исторический сборник. Кн. 12. М., 1907. С. 180-181.

<sup>12</sup> С польского языка была переведена «Книга учения конского», с немецкого – «Книга о псовой охоте»

<sup>13</sup> Бальмонт К.Д. Стихотворения. Л., 1969. С. 351.

<sup>14</sup> Бальмонт К.Д. Зеленый вертоград. М.: Шиповник, 1911. С. 70-71.

<sup>15</sup> ГИМ. Синод. собр., № 288. л. 28 об.

<sup>16</sup> Ровинский Д.А. Русские народные картинки. Изд. 2. СПб., 1900. Т. 1. Стлб. 230 [№ 208].

<sup>17</sup> Ровинский Д.А. Русские народные картинки. Изд. 2. СПб., 1900. Т. 1. Стлб. 229 [№ 207]

<sup>18</sup> См.: Забелин И.Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. М., 1872. Т. 1. Ч. 1. С. 153.

<sup>19</sup> ГИМ. Синод. собр., № 288. л. 153 об.

<sup>20</sup> См. об этом: Бень Е.М. Гамаюн, Сири и Алконост: (Фольклор и живопись в двух стихотворениях Блока). С. 133.

<sup>21</sup> Минц З.Г. Цикл Ал. Блока «Распутья» // Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 424.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> См., напр.: Соболевский А.И. Великорусские народные песни. СПб., 1897. Т. 3. С. 17. № 19 и др.

<sup>24</sup> См.: Жирмунский В.М. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса // Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Л., 1979. С. 211-214.

<sup>25</sup> ГИМ. Синодальн. собр. № 996. Л. 133 и сл. (список XVI в.).

<sup>26</sup> ГБЛ. Ф. 113. № 519. Л. 150 об.

<sup>27</sup> См.: Буслаев Ф.И. Общие понятия о русской иконописи // Буслаев Ф.И. Соч. Т. I. СПб., 1908. С. 145-146, 147.

<sup>28</sup> См.: Успенский сборник XII – XIII вв. / под ред. С.И. Коткова. М., 1971. С. 468: 289a17-289-611.

<sup>29</sup> См. об этом: Максимов Д.Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока : (Предварительные замечания) // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века : Блоковский сборник III. Тарту, 1979. С. 10.

<sup>30</sup> О сложных взаимоотношениях Блока с кругом Мережковских см.: Минц З.Г. Блок в полемике с Мережковскими // Минц З.Г. Блок и русские писатели. Л., 2000. С. 537-620.

<sup>31</sup> В библиотеке Блока сохранилось издание: Мережковский Д.С. «Христос и Антихрист: Трилогия. Ч. 1-2. СПб., 1902, с пометами на полях второй части (см.: Библиотека А.А. Блока: Описание. Кн. 2. Л., 1985. С. 151).

<sup>32</sup> Показательно, что в 1905 г. строчку из «Молитвы о крыльях» - «Ниц простерты, унылые» - Блок с небольшой неточностью процитировал в рецензии на кн. Н.М. Минского «Религия будущего. Философские разговоры». (СПб., 1905): «Перед Божеством, открывающимся нам в разуме, мы все еще “ниц склоненные, унылые”, с трепетом ждущие его громов» (7. С. 179).

<sup>33</sup> См.: Левинтон Г.А., Смирнов И.П. «На поле Куликовом» Блока и памятники Куликовского цикла // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XXXIV. Л., 1979; Смирнов И.П. Цитирование как историко-литературная проблема: принципы усвоения древнерусского текста поэтическими школами конца XIX – начала XX вв. : (На материале «Слова о полку Игореве») // Блоковский сборник. IV. Тарту, 1980.

<sup>34</sup> См.: Иезуитова Л.А., Скворцова Н.В. Александр Блок в Петербургском университете // Очерки по истории Ленинградского университета. IV. Л., 1982; Кумпан К.А. Александр Блок – выпускник университета // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 42. 1983. № 2.

Женщина - птица:  
к семантике образа  
в драме И. Анненского  
“Фамира-кифарэд”

60

В финальной части драмы “Фамира-кифарэд” с центральным женским персонажем происходит метаморфоза: мать героя нимфа Аргиопэ становится птицей. Характерно, что изменение облика героини осуществляется в пространстве сцены<sup>1</sup>. Результат этого процесса представлен также визуально: 19 сцена открывается своеобразной парной пантомимой призрака и птицы, далее следуют несколько мизансцен птицы с Фамирой и, наконец, птица-мать оказывается одним из ключевых образов в концептуально важной – предпоследней – ремарке в сцене 20: “... Фамира ощупью отыскивает посох и берет кифару, уже не касаясь струн. Птица смиренно сидит у него на плече. *Теперь она хозяйка положения*”<sup>2</sup> (курсив наш – Г. Ш). Эта группа в финале может восприниматься как пластическое выражение итогового слова автора о трагической природе художественного дара<sup>3</sup>. В таком случае образ птицы следовало бы рассматривать как зооморфный дублет героя (вспомним сову Афины, орла Зевса и т. п.<sup>4</sup>). Справедливо ожидать, что птицей певца и музыканта, правовернейшего аполлониста Фамиры окажется лебедь, птица Аполлона, со временем ставшая одним из наиболее распространенных символов поэта в европейской культуре. Однако парой героя становится маленькая птичка неопределенной породы. Как правило, в метаморфозах вид или порода зооморфного существа, в которое превращается человек, специально оговаривается – на этом держится этиологическая функция сюжета. Следовательно, возникает закономерный вопрос: по какой причине и в какую именно птицу превращена Аргиопэ.

В своей драме Анненский использует один из самых традиционных видов метаморфозы – человек / птица. Обычно подобное превращение трактуется либо как спасение, либо как наказание. В первом случае оно чаще всего связано с ситуацией преследования, когда изменение природы есть путь к спасению (к примеру, в эллинской мифологии Прокна и Филомела, которых настигает Терей, превращаются в ласточку и соловья). Во втором случае боги лишают человека привычного облика в наказание за нечестие или совершенное преступление (тот же Терей превращен в удода, а пиериды, возомнившие себя равными музам в искусстве пения, ста-

новятся сороками). В “Фамире-кифарэде” превращение матери героя в птицу прямо формулируется как наказание за грехи. Следуя логике мифа, попытаемся понять, чем предопределен новый облик героини (“маленькая птичка с красной шейкой”).

Начнем с того, что, во-первых, в классических версиях мифа о Фамириде (Гомер, Аполлодор, Павсаний) нимфа-мать не действует. Во-вторых, в этом сюжете вообще отсутствует мотив метаморфозы как таковой: герой наказывается слепотой и утратой музыкального дара, сохраняя при этом антропоморфный облик. Комбинацию обоих мотивов – вызов божества на состязание (причем также музыкальное) и изменение своей изначальной природы – дает миф о пиеридах. Формально получается, что вина дочерей Пиера и вина Аргиопэ однотипны, поскольку последняя, инициируя встречу сына с музыкой, как бы косвенно вызывает последнюю на поединок. Однако нимфа предлагает Фамире возможность *услышать* пение Евтерпы. При этом ни о каких творческих амбициях нет и речи – ей самой, чуждой мира музыки, они неведомы, а в отношении других неинтересны. Строго говоря, идея вызова как таковая принадлежит даже не ей, а сатиру Силену. Получается, что причина наказания Аргиопэ иная, чем в случае пиерид.

Посмотрим, как квалифицируется вина нимфы: “За то, что ты не любила кого надо, за то, что ты любила кого не надо...”<sup>5</sup>. Первая часть обвинения (не любила кого надо) подразумевает уклонение от эротических притязаний высшего божества (Зевса). Однако сюжет пьесы построен таким образом, что главным преступлением нимфы считается то, что она “любила кого не надо”, то есть любовная страсть к собственному сыну. Инцест же в системе античного космоса есть безусловное и абсолютное зло.

Объединение базовых мотивов “страсть” и “стыд” позволяет обнаружить определенные “птичьи” аналогии. В системе мифологических представлений эти категории обычно репрезентируют воробей, щегол, королек. Все это – представители мелких пород, что согласуется с указаниями в ремарках на небольшой размер птицы. Воробей в фольклоре разных народов соотносится с представлением о переизбытке любовного жара<sup>6</sup> и даже о похотливости и низости<sup>7</sup>. Думается, данный образ не очень созвучен драме Анненского в силу однозначности, к тому же, и красное оперение у воробья отсутствует. Более мотивированным выглядит соотнесение птицы в “Фамире-кифарэде” с щеглом<sup>8</sup>, который не только отмечен красным цветом (“Щеглова красненькая головка”<sup>9</sup>), но к тому же органично вписывается в музыкально-певческую тематику пьесы в отличие от воробья.

В словаре Брокгауза–Ефрона читаем: “... для Щ<еглов> характерен ярко-красный цвет на лицевых частях головы <...> Представителем Щ<еглов> может служить обыкновенный щегленок (*C<arduelis elegans>* – одна из самых красивых мелких наших птиц. Самец и самка окрашены одинаково. Лоб и *горло ярко-красного цвета* (выделено мной – Г. Ш.)”<sup>10</sup>.

Интересно, что эту колористическую подробность облика птицы у Анненского зафиксировал поэтический взор Ахматовой:

И на медном плече кифареда  
Красногрудая птичка сидит

(“Все мне видится Павловск холмистый...” выделено нами – Г. Ш.)<sup>11</sup>.



Косме Тура. «Мадонна со спящим младенцем».

В христианской символике (в особенности это относится к языку живописи эпохи Возрождения) щегол символизировал крестные муки. Предположительно, не последнюю роль здесь сыграла близость корней латинских слов *carduelis* и *carduus* (чертополох)<sup>12</sup>. Колючки этого растения ассоциируются с шипами тернового венца как символом мук Спасителя. По легенде, щегол выдернул клювом колючку из лба Христа, несшего крест на Голгофу, и был частично окрашен брызнувшей из раны кровью. У Косме Тура («Мадонна со спящим младенцем») на симметрично расположенных в верхних углах картины гроздьях пурпурного винограда (вино = кровь Христа) сидят щеглы. Птицы со скорбно склоненными головками не только дополнительно фокусируют внимание зрителя на фигурах Девы и младенца, но создают контраст безмятежно-светлой атмосфере, исходящей от пары мать / дитя. Связь фигуры щегла с мотивом крестных мук становится особенно наглядной при сравнении трех перекликающихся между собой мадонн Рафаэля – «Мадонны на лугу», «Прекрасной садовницы» и «Мадонны со щегленком». В последней картине крест в руках Иоанна Крестителя заменяется щегленком, с которым таким образом связывается еще и мотив соблазна<sup>13</sup>. Примечательно, что символика щегла возникает при наличии пары сын / мать на фоне актуализации детской ипостаси Христа.

Кроме того, щегол, наряду с корольком, осмыслялся в живописи итальянского Возрождения и как символ «страстей, опаленности», в частности, так иногда трактуется та же «Мадонна со щегленком». (К слову, Анненский достаточно хорошо знал итальянскую живопись, о чем свидетельствуют его письма из Италии, а так же рецензии на издания, связанные с историей европейской живописи – работы Ш. К. Байэ, Р. Мутера и др.). Очевидно, что применительно к Аргиопэ понятия «страсть» и «соблазн», и уж тем более «крестные муки» не несут в себе христианских коннотаций и реализуются в ином смысловом регистре. Иначе говоря, героиня пьесы, которой выпадает испытать высшую степень муки, претерпевает метаморфозу в наказание за всеобъемлющую, но противоестественную по своей направленности любовную страсть.

Конечно же, символика «птичьей» метаморфозы у Анненского включает в себя и другие семантические планы. Так вполне актуальной, на наш взгляд, выглядит и общеславянская параллель, в которой фигурирует другая птица: во многих славянских преданиях несчастная женщина или девушка превращается в кукушку<sup>14</sup>. Естественно предположить, что Анненский был знаком с соответствующим материалом, поскольку в универси-



Рафаэль. «Прекрасная садовница».

тете он занимался в семинаре известного слависта В. И. Ламанского<sup>15</sup>, а впоследствии рецензировал работы по соответствующей проблематике. Метафорическое использование образа кукушки для обозначения матери, бросающей свое дитя, сохранившееся и по сей день, вполне оправдано предысторией центральных героев пьесы.

В драме Анненского сохраняется и архаический пласт: превращение человека в птицу трактуется как переход от жизни к смерти<sup>16</sup>. Семантика смерти возникает как раз в тех заключительных сценах, которые связаны с метаморфозой. В-первых, появляется представитель мира мертвых – призрак Филаммона, отца Фамиры и бывшего супруга Аргиопэ. Во-вторых, нимфа теряет сознание, что является распространенной метафорой смерти<sup>17</sup> и одновременно кануна новой жизни, к которой она возрождается уже в новом облике – птичьим.



Рафаэль. «Мадонна на лугу».



Рафаэль. «Мадонна со щегленком».



С рассматриваемой метаморфозой соотнесен еще один семантический пласт, имеющий самое непосредственное отношение к основной идее “Фамиры-кифарэда”. В итоговой ремарке последовательно разворачивается важный для автора тезис о фатальной невозможности художника освободиться от власти “цепкой реальности”<sup>18</sup>. Вначале этот тезис предстает на визуальном уровне: статичная поза птицы актуализирует не более значимый ее признак – крылья, а *когти*, что вызывает ассоциации с хищными птицеобразными персонажами древних мифов, представленными на эллинской почве гарпиями, сиренами стимфалидами и даже сфинксом, иконография которого включает, как известно, птичьи атрибуты. В живописи модерна эти имеющие пограничную природу образы оказываются чрезвычайно востребованными, достаточно вспомнить картины А. Беклина, Г. Моро, Ф. фон Штука, Ф. Кнопфа, Я. Мальчевского и др. Затем тот же смысл (“оказаться в когтях”) закрепляется в ремарке вербально: птица, вцепившаяся в плечо героя, названа хозяйкой положения<sup>19</sup>.

Данная мизансцена напоминает картины Г. Моро (1865 г.) и Ф. Штука (1895 г.) на сюжет мифа об Эдипе и сфинксе. У Анненского дважды встречается прямое обращение к полотну Штука “Поцелуй сфинкса”, на котором изображена женщина “...с звериными когтями, которая вонзает <их> в тело юноши, пока длится поцелуй...”<sup>20</sup>. Это – почти дословное повторение пассажа из статьи 1906 г. “Генрих Гейне и мы”. “Цепкие, с длинными острыми ногтями”<sup>21</sup> руки – симптоматичная деталь облика Лиссы, неотвратимой спутницы Иксиона, мучительницы, влюбленной в свою жертву (трагедия Анненского “Царь Иксион”). В приведенных примерах акцентируется хищная агрессия женщины (или женоподобного существа) и страдания мужчины, для которого контакт носит мучительный характер<sup>22</sup>.

Когтистые птичьи лапы, как известно, являлись принадлежностью демонологических существ в женском облике с древнейших времен. Бесспорно, в драме Анненского присутствует этот архаический смысловой пласт. Но его концепции безлюбости как знака высокого артистизма в большей степени соответствует производный от него тезис, получивший распространение в западноевропейской литературе и искусстве ближе к концу XIX века: женское начало онтологически враждебно творческому акту. Симптоматично, что Фамира “оказывается в когтях” Аргиопэ (в новом облике для него уже неопасной) только после того, как боги навсегда отрезают его от мира музыки.

В статье Анненского “Драма на дне” Дама с кровавыми когтями олицетворяет судьбу в значении “мойра”, то есть тот удел, который предназначен человеку свыше<sup>23</sup>. В случае Фамиры птица-судьба оказывается скорее Тихэ – непредсказуемой случайностью, и птичка, достающая клювом оракулы для посетителей ярмарочной лотереи<sup>24</sup> – так будут добывать себе пропитание вчерашний виртуоз-музыкант и бывшая нимфа, – может рассматриваться как трагически-сниженный вариант этого образа.

Разумеется, рассмотренные нами аспекты толкования образа женщины-птицы в “Фамире-кифарэде” не исчерпывают всех возможностей, которые возникают в этой связи. Поле смыслов, связанных с данным орнитологическим символом в последней пьесе Анненского, может быть расширено.

<sup>1</sup> Ремарки к сцене 18: “Нимфа без слов, даже без звука падает на руки Силенна. ...” “Она открывает глаза”. “...Между тем из этой сумятицы выпархивает небольшая птица, и вся толпа с Силеном в ужасе убегает”. Иннокентий Анненский. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 537.

<sup>2</sup> Там же. С. 540.

<sup>3</sup> Известно, что именно так воспринимал данное произведение сам автор. Такой же точки зрения придерживаются большинство исследователей его творчества.

<sup>4</sup> В данном случае мы оставляем в стороне вопрос об доантропоморфной архаике, связанной с генезисом того или другого мифологического образа, а обращаемся только к самой модели, в которой божество репрезентирует себя и посредством образа из растительно-животного мира.

<sup>5</sup> Стихотворения и трагедии. С. 537.

<sup>6</sup> См., напр., у А. Н. Афанасьева, приводящего в качестве примера материал греческой мифологии, в которой воробей был птицей Афродиты. //А. Н. Афанасьев. Славянская мифология. М., 2008. С. 680–681.

<sup>7</sup> См. Мифы народов мира. Т. 2. С. 348. Эта фольклорная семантика задействована, в частности, в “Кентерберийских рассказах” Чосера при характеристике Пристава в Общем прологе.

<sup>8</sup> Что касается королевка, то на русской культурной почве эта порода не получила соответствующего образного воплощения.

<sup>9</sup> Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. Т. IV. М., 1980. С. 652. См. также соответствующую статью в: Жизнь животных. Т. 5. М., 1971.

<sup>10</sup> Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. XL. Спб., 1904. С. 48–49.

<sup>11</sup> Мы оставляем за рамками статьи культурный и биографический контекст данного образа, возникающего как контаминация мифологии, литературного и культурно-пространственного (паркового) текстов, отметим лишь касающееся нашей темы переосмысление породы птицы, у которой характерно окрашенной оказывается не головка или горло, а *грудка*. Эта деталь в сочетании с зимним пейзажем предполагают восприятие птицы в тексте как снегиря.

<sup>12</sup> Этот парный образ поддерживается и естественнонаучными наблюдениями: щеглы употребляют в пищу семена чертополоха. Иконографическим выражением устойчивой связи между ними может служить, например, гравюра, представляющая собой иллюстрацию к XXV тому “Библиотеки натуралиста” Вильяма Жардина, изданному в 1839 году, на которой, кроме самой птицы, изображена веточка чертополоха.

<sup>13</sup> Конечно, на полотне Рафаэля природа соблазна совсем иная: Иоанн (пока еще ребенок) пытается вовлечь Иисуса (тоже ребенка) в свой мир, а мать, знающая, куда ведет этот путь (она держит перед собой раскрытую книгу), инстинктивно стремится уберечь младенца. См. подробнее: С. М. Стам. Флорентийские мадонны Рафаэля. (Вопросы идейного содержания). Саратов, 1982. С. 43–48.

<sup>14</sup> См., напр.: Ф. И. Буслаев. Мифические предания о человеке и природе // Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 1. Спб., 1861. С. 143. (Имя Буслаева довольно часто фигурирует в рецензиях и отзывах Анненского. См.: Иннокентий Анненский. Учено-комитетские рецензии. Т. I–IV. Иваново. 2000–2002).

<sup>15</sup> В сборнике в честь его юбилея была опубликована статья Анненского “Из наблюдений над языком и поэзией русского Севера”. См. также воспоминания Б. Варнеке // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1981 г. Л., 1983. С. 72 и комментарий А. И. Червякова // Иннокентий Анненский. Письма. Т. I. Спб., 2007. С. 46.

<sup>16</sup> О характере этой символики см., например: Т. В. Цивьян. Сюжет “Приход мертвого брата” в балканском фольклоре. (К анализу сказочных мотивов) // Труды по знаковым системам, VI. Тарту, 1973. С. 85, 97.

<sup>17</sup> “Нимфа без слов, даже без звука, падает на руки Силена< ...> Нимфу кладут на наскоро сделанные носилки” // Стихотворения и трагедии. С. 537.

<sup>18</sup> См. Письмо Е. М. Мухиной от 17 октября 1908 г. // Иннокентий Анненский. Письма. Т. II. С. 223

<sup>19</sup> Перед нами словесное закрепление семантики жеста: в данном случае мы имеем дело с редуцированным видом обхватывания за плечи как знака присвоения. См. подробнее: А. Е. Махов. Средневековый образ: между теологией и риторикой. М., 2011. С. 157.

<sup>20</sup> И. Анненский. История античной драмы. Спб., 2003. С. 38.

<sup>21</sup> И. Анненский. Стихотворения и трагедии. С. 350.

<sup>22</sup> В упоминавшемся стихотворении Ахматовой группа кифаред/ птичка не содержит драматической семантики, поскольку коготки соприкасаются с медью, а не с плотью. Исходный текст, каковым в данном случае выступает драма Анненского, утрачивает трагическую напряженность, миф становится легендой, то есть абсолютным прошлым и обретает облик застывшей гармонии.

<sup>23</sup> И. Анненский. Драма на дне // И. Анненский. Книги отражений. М., 1979. С. 74.

<sup>24</sup> То, как будет по воле богов осуществлять свои пророческие функции Фамира, напоминает практику уличных торговцев готовыми стихотворными оракулами *chresmologi*. См. о них подробнее: М. Нильссон. Греческая народная религия. Спб. С. 174

А. В. Скрябина

## Странно безобразные образы «Магического бестиария» Н. Кононова

Проза Н. Кононова, насыщенная сложными метафорами и символами, очень не проста для восприятия. Пожалуй, самое загадочное, фантастическое произведение писателя – это «Магический бестиарий». В книгу вошли 11 новелл и небольшая повесть. Все произведения расположены в определенном порядке.

Название книги отсылает к средневековым бестиариям – сборникам зоологических статей, в которых наряду со сведениями о реальных животных содержалась информация о вымышленных существах (василиске, кентавре, единороге и т.д.). Описания животных зачастую далеки от истины. Они имеют нравоучительно-аллегорический смысл и являются одним из видов мистической зоологии, отразившейся также в изобразительном искусстве, в проповедях и поэзии. Произведения, вошедшие в книгу «Магический бестиарий», Н. Кононов называет «поучительными историями»<sup>1</sup>. Однако в излишнем дидактизме эти «поучительные истории» упрекнуть сложно. А вот символов и метафор в «Магическом бестиарии» предостаточно.

В качестве эпиграфа к своей книге Н. Кононов использует неточную цитату из «Апологии Гвиллельму, аббату монастыря святого Теодорика» Бернарда Клервосского, яркого противника храмов в романском стиле: «Но для чего же перед взорами читающих братьев, эта смехотворная диковинность, эти странно-безобразные образы? К чему тут грязные обезьяны? К чему дикие львы? К чему чудовищные кентавры? К чему полулюди?»

Эпиграф, с одной стороны, предвосхищает реакцию читателей и критиков: зачем Н. Кононову понадобилось создавать книгу, наполненную такими «странно-безобразными образами»? Ответить на этот вопрос достаточно сложно. Возможно, затем же, зачем готические храмы украшали фигурами злобных горгулий. С другой стороны, эпиграф ориентирует читателя на мифологический подтекст, символичность и метафоричность книги.

Обратим внимание на то, что цитата из «Апологии» представлена в усеченном виде. Из всей нечисти, которую перечисляет св. Бернард, Н. Кононова интересуют прежде всего «грязные обезьяны», «дикие львы», «чудовищные кентавры», «полулюди»<sup>2</sup>. Все эти «странно-безобразные образы» так или иначе представлены в его книге.

В героях Н. Кононова очень явственно чувствуется звериное начало. Одни герои носят имена, в которых можно выделить зооморфный элемент. Другие - имеют внешнее сходство с каким-нибудь животным, или даже способны перевоплощаться в зверей и птиц. Но не всегда происходит реальное перевоплощение. Иногда герой только примеряет на себя маску зверя<sup>3</sup>.

В новелле «Гений Евгении» (новелла входит в книгу «Магический бестиарий») одна из героинь, которая в тексте по имени не названа, обозначен только ее статус – вдова, злоупотребляет косметикой. Ее лицо скрыто под «павианьим гримом» («Гений Евгении», 27), который по сути является зооморфной маской. Таким образом, в бестиарии Н. Кононова героиня воплощает собой «грязную обезьяну». В новелле вдова сознательно, из чувства мести, развращает сына своей соперницы Евгении, поощряет преступные наклонности молодого человека, помогает ему сбывать краденное. Вдова признается в своем коварстве только после гибели молодого человека, в смерти которого была косвенно виновата. Но несмотря на то, что вдове отведена роковая роль мстительницы, образ героини намеренно снижен, пародиен. «В слезах раскаяния, размазывая сопли вперемешку с павианьим гримом, люто причитая, она отчаянно орала оперным речитативом, что всю свою жизнь, всю свою жизнь люто, ой как люто ненавидела эту Евгению» («Гений Евгении», 27). В приведённой цитате пародируется погребальный плач. Вдова, подобно профессиональной плакальщице, бурно выражает отчаянье, повторяет дважды одни и те же фразы. Для человека, обладающим мифопоэтическим сознанием, погребальный плач был неотъемлемой частью похорон. Ритуал проводов «на тот свет» является порождением восприятия мироздание как извечного кругооборота жизнь—смерть—жизнь. Погребальный ритуал тесно связан с аграрными празднествами. В похоронных действиях, как и в святочных игрищах, использовались маски. «Сложная символика маски неисчерпаема и социально обусловлена. Перевоплощение человека в иное существо сохраняло значение религиозного обряда, восходившего к языческим аграрным празднествам»<sup>4</sup>. Вдова, принимая облик обезьяны, соединяет в себе два начала: смерть и жизнь. С одной стороны, героиня символизирует смерть. На это указывает ее статус вдовы – жены, умершего мужа. Кроме того, «в христианской символике обезьяна – одно из отталкивающих воплощений дьявола как имитатора бога или грешного («выродившегося») человека. Морализаторы видели в обезьяне предостерегающий пример: тот, кто отвергает духовный аспект своей природы и позволяет восторжествовать животным импульсам, опускается до уровня обезьяны – лживого, нелепого и презренного существа, язвительной пародии на человека»<sup>5</sup>. В новелле Н. Кононова вдова – порочная, коварная, ее деятельность – разрушительная. Но с другой стороны, героиня, будучи персонажем комическим, символизирует победу смеха, жизни над смертью. В новелле Н. Кононова безобразная и нелепая вдова-обезьяна является пародией, карнавальской парой главной героини – прекрасной Евгении.

В «Магическом бестиарии» Н. Кононова после новеллы «Гений Евгении», в которой появляется образ «грязной обезьяны», идет новелла «Воплощение Леонида», посвященная «дикому льву». Как и обезьяна, лев – сложный, амбивалентный образ. Он может воплощать, как разрушительную, так и спасительную силу, способен представлять как зло, так и борьбу со злом.

Имя Леонид, в переводе с греческого языка, буквально означает «сын льва», «подобный льву». Обратим внимание на то, что в тексте новеллы «Воплощение Леонида» герой обозначен антропонимом Ленья. Полное имя присутствует только в заглавии рассказа.

Лев – один из излюбленных животных христианского бестиария, и являясь знаком отшельничества и одиночества, соотносится с некоторыми христианскими святыми (такими, как Марк, Иероним, Адриан)<sup>6</sup>. Кроме того, он символизирует силу Христа, идею грядущего воскресения. В Откровении Иоанна Христос назван «львом от колена Иудина» (Отк, 5: 5). В Средние века существовало представление, что львята рождаются бездыханными и оживают только через три дня, после того как лев-отец возвращал их к жизни посредством своего дыхания<sup>7</sup>. Если воспринимать льва как символ Христа, то название рассказа «Воплощение Леонида» можно интерпретировать, как «воплощение подобного льву, т.е. Христа». В новелле Кононова мы имеем дело не с воскресением, а с противоположным по своей сути процессом – воплощением, т.е. превращением в человека. В новелле образ Лени очень невятен, создается впечатление, что это фантом, иллюзия, вымысел, эманация пустоты, все, что угодно, но только не реально существующий человек. «Я наблюдал тебя как череду выемок, как помпейские пустоты, так что могу заглянуть и в тебя и провести рукой изнутри по эпидерме. Это потому, что тебя нет, как и много из того, что было» («Воплощение Леонида», 47). Ленья получает свое воплощение, становится человеком только в сознании рассказчика. Таким образом, Ленья, подобно львенку, оживающему благодаря дыханию отца, обретает свое воплощение только благодаря желанию рассказчика. Существовал ли Ленья на самом деле или он является плодом фантазии? На этот вопрос ответить трудно. Рассказчик наделяет Леню необычной внешностью. Несмотря на молодость, он совершенно седой, у него грива седых волос и борода, в его облике есть что-то страдальческое, ветхозаветное, в то же время царственное, львиное, он любит принимать иконописные позы. Кроме того, Ленья девственник и отличается особенной стыдливостью. Все эти качества уподобляют Леню христианскому святому. Однако на этом сходство исчерпывается.

Мы уже обращали внимание на то, что в христианской символике лев может воплощать не только идею грядущего воскресения, но и идею зла, смерти (Пс. 21: 14 и 22). «Вплоть до 17 в. Были распространены также изображения льва в качестве атрибута гордыни, гнева, холерического темперамента, Африки и неведомой земли вообще»<sup>8</sup>. В христианской традиции одно из обозначений сатаны как горделивого и бесстыдного подражателя Бога – это Люцифер. В переводе с латинского языка Люцифер – это «утренняя звезда», пророк Исайя называет Люцифера «сыном зари» (Ис.14:12-17). Таким образом, Люцифер, как «утренняя звезда», «сын зари», ассоциируется с востоком. В новелле Н. Кононова у Лени «чуть-чуть восточное лицо, будто тронуте пороком» («Воплощение Леонида», 37). Кроме того, Ленья азартный и расчетливый игрок. Карты – это его единственная страсть: «азарт тебя жег молчаливым белым огнем, открывая и изнутри, так как снаружи тебя всегда было немного» («Воплощение Леонида», 49). Скрытая порочность, огонь, разрушающий душу героя – все это сближает образ Леонида с Люцифером.

Герои «Магического бестиария» Н. Кононова – это не люди, а некие миксантропические существа, раздираемые противоречиями. В них, как

правило, звериное начало торжествует над человеческим, что проявляется даже на физиологическом уровне. Поэтому «чудовищные кентавры» и фавны – это не метафора, «обозначающая невозможное», а полноправные «жители» мира Н. Кононова. Древнегреческие конелюди четко распределены по двум расам – кентавров и фавнов (первоначально фавны обладали конскими ногами). И кентавры, и фавны “агрессивно маскулинны”, едва ли не единственное их стремление — это стремление к удовлетворению страсти к “сексу, еде и выпивке”. При этом и тех, и других при попытке совокупления с женщинами подстерегают неизбежные и неизменные неудачи<sup>9</sup>. В рассказе «Гений Евгении» отвергнутые ухажеры Евгении сравниваются с фавнами: «Пьянь и грубияны пугали ее, как наглые фавны заблудившуюся, недоступную им нимфу» («Гений Евгении», 19). В рассказе «Амнезия Анастасии» в квартире Анастасии в качестве украшения стояли мраморные фигурки фавнов, которые символизировали неудовлетворенное сексуальное желание героини.

Сексуальная неуспешность кентавров в отношениях с “нормальными” женщинами также носит характер тотальный и принципиальный. В большинстве связанных с кентаврами сюжетов, они так или иначе пытаются “вступить в брак” с человеческими женщинами<sup>10</sup>. В рассказе «Светотомия» Власжор, «бесхитрый и очень положительный лысеющий конеподобный кавалер», основное достоинство которого заключалось в способности «выпить трехлитровую банку пива и не помочиться несколько часов», женится на своей однокурснице Томе. Однако этот союз просуществовал недолго, с рождением ребенка необходимость в Власажоре отпадает. Можно предположить, что антропоним Власожор состоит из двух имен Влас и Жора. Имя Влас произошло от греческого Βλαχ – вялый, неповоротливый, тупой. В тексте присутствуют следующие номинации героя *бесхитрый, лопухий, глупый, неразвитый*. Антропоним Жора является уменьшительной формой имени Георгий. Обратим внимание на то, что Власжор в тексте назван «конеподобным кавалером». Слово кавалер с французского языка (*cavalier*) буквально переводится как «всадник». С одной стороны, это отсылает к Святому Георгию, в иконописи он изображался верхом на лошади. С другой, Власжор уподобляется кентавру. Кентавр – «символ человека, захваченного своими первобытными инстинктами, особенно похотью, насилием и пьянством. В раннем древнегреческом искусстве кентавра изображали в виде человека с ногами коня, а затем – в виде лошади с человеческим торсом и головой». Власжор обладает физической силой и воплощает абсолютно мужское начало. Брак между Власажором и его однокурсницей стал возможен, потому что Тома не была обычной женщиной. В тексте рассказа неоднократно подчеркивается ее двойственная природа. Тома соединяет в себе как женское, так и мужское начало. В тексте присутствуют следующие номинации героини: *товарищ (119), шалопай (119), свой парень в доску (121), гусар-девица (122), хороший парень (123), охотник (129), кавалерист-девица (131), андрогин-знаменосец (131)*. Обратим внимание на номинации *гусар-девица, кавалерист-девица и андрогин-знаменосец*, которые не только подчеркивают двойственную сущность героини, но и сопоставляют ее с такими историческими персонажами, женщинами-воинами, как Жанна Д'Арк и Надежда Дурова. У многих народов мира существуют мифы о двуполовых существах, гермафродитах или андрогинах, соединяющее в себе мужские и женские половые признаки. «Черты двуполости – изображение божеств

определенного пола с особенностями противоположного пола – можно встретить в иконографии многих народов. Такова, например, бородастая Афродита и Афродита с мужскими половыми органами др.»<sup>11</sup>. В рассказе Н. Кононова у Тома была «небольшая, но высокая плосковатая грудь, как у подростка-пловца» (118), кроме того она имела «где надо, чудный атавистический, но очень нужный в нашем случае стебелек, хорошенький и не больше колпачка ученической шариковой ручки» (133). Таким образом, в Томе мужское начало проявляется даже на уровне физиологии.

Полулюди в «Магическом bestiarii» Кононова представлены не только химерическими образами (кентавры и фавны), но и человекоподобными существами («инвалиды, как тролли или хоббиты, громоздились плотиной у истоков скудных товарных рек» «Гений Евгении», 15) и оборотнями. Обратничество – это магическая перемена облика персонажа. Преимущественно – временное превращение с последующим возвратом к первоначальному подлинному виду. Двойственность природы оборотня обнаруживается прежде всего не в облике, а в поведении, причем грань между ипостасями человека и животного подчас трудноуловима. Во многих мифологиях широко распространенным мотивом является мотив перевоплощения человека в змея. В рассказе «Тяжелый фильм» Н. Кононова главный герой, чтобы спасти своего друга, убивает капитана-смершешца. Заметим, что в тексте капитан уподобляется гадюке и жабе: «он весь в пупырьях, инда жаба» («Тяжелый фильм», 147). Первоначально мифологический змей по внешнему виду был достаточно близок к обычным змеям. В дальнейшем змей претерпевает трансформацию и предстает в виде существа, сочетающего в себе элементы разных животных<sup>12</sup>. В развитых мифологических системах змей, как правило, играет отрицательную роль и воплощает в себе мировое зло. В рассказе Н. Кононова капитан выступает резко отрицательным персонажем. Один из солдат говорит, что видел, как капитан, чтобы снять золотые кольца с трупов, «пальцы мертвым фрицам кусачками отрывал» («Тяжелый фильм», 148). Пристреленный капитан под гимнастеркой «был обряжен в специально тонкий жилет, простроченный в шашечку, и в каждом квадратике-кармашке что-то лежало: перстень, швейцарский хронометр, смятая золотая оправка монокла, кусок зуба с золотой коронкой...» («Тяжелый фильм», 147). Таким образом, жилет капитана по своему виду напоминает чешую дракона. В некоторых мифологиях змей (или дракон) считался покровителем сокровищ, получить которые можно было только после его убийства. В рассказе Н. Кононова главный герой отказывается от обретенных «сокровищ» и приказывает похоронить капитана вместе с награбленными ценностями.

В античных и средневековых bestiариях вечным противником дракона (змея) является слон. В книге «О животных» византийского писателя V в. Тимофей из Газы пишет, что «драконы - враги слонов и часто убивают их, но и сами погибают от них»<sup>13</sup>. В новелле Н. Кононова «Тяжелый фильм» нет явного противопоставления дракона слону. Образ слона появляется в конце новеллы. Главный герой обладает удивительной способностью видеть то, что другим людям не доступно (например, ангелов). Он уверен в том, что «Белый слон в золотой диадеме должен был пройти по главным улицам его ликующей заплаканной отчизны» («Тяжелый фильм», 155). В мировой культуре слон, как правило, является положительным символом. В Индии белый слон олицетворяет беспорочность и добродетельность. «Обладать белым слоном могли только могущественные мо-



нархи. И они при всех своих титулах одним из важнейших считали титул «владелец белого слона». Чтобы добыть его, цари вели кровопролитные сражения»<sup>14</sup>. В новелле Н. Кононова слон никому не принадлежит и не может принадлежать, т.к. он воплощает собой идею вечной любви и сострадания. Обратим внимание на то, что слон в золотой диадеме. Несомненно, золотая диадема – это знак царской власти. В христианской традиции иногда слона изображали растаптывающим дракона<sup>15</sup>. В новелле Н. Кононова *белый слон в золотой диадеме* символизирует победу Христа над смертью и злом. Слон не растаптывает дракона. Он настолько величествен и прекрасен, что от одного его вида дракон в ужасе уползает прочь.

Итак, Н. Кононов создает удивительный, магический bestiарий. При этом Н. Кононов не ограничивается копированием античных и средневековых мотивов или воплощением конкретных образов фольклора. Он дает свое толкование уже существующим символам (таким как обезьяна, лев, кентавр, змея) и создает новые образы.

<sup>1</sup> Примеры цитируются по изданию: Кононов Н. Магический bestiарий. М.: Вагриус, 2002.

В круглых скобках названо произведение и указаны номера страниц: («Гений Евгении», 16).

<sup>2</sup> Св. Бернард в «Апологии» пишет: «...Но для чего же в монастырях, перед взорами читающих братьев, эта смехотворная диковинность, эти странно безобразные образы, эти образы безобразного? К чему тут грязные обезьяны? К чему дикие львы? К чему чудовищные кентавры? К чему полулюди? К чему пятнистые тигры? К чему воины в поединке разящие? К чему охотники трубящие? Здесь под одной головой видишь много тел, там, наоборот, на одном теле - много голов. Здесь, глядишь, у четвероногого хвост змеи, там у рыбы - голова четвероногого. Здесь зверь спереди конь, а сзади половина козы, там рогатое животное являет с тыла вид коня». (Цит. по: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М.: Издательство Академии Художеств СССР, 1962. Т. 1. С.282).

<sup>3</sup> В работе «Народная культура средневековья» В.П. Даркевич пишет, что «маскирование, создавая мир, обратный эмпирическому, ставило ряженных вне общепринятых норм и запретов. Ритуализованные вольности, карнавальная свобода пародирования – их неотъемлемые привилегии» [Даркевич, 1988: 104]. Таким образом, ряжение – это тоже перевоплощение или, вернее, игра в перевоплощение. В романе Н. Кононова «Нежный театр» маленький мальчик, оставшись дома один, примеряет перед зеркалом новогодние целлулоидные маски зверей. Игра в перевоплощение так поражает его воображение, что он впадает в экстаз, кривляется, подражая повадкам животных, а потом начинает грязно ругаться. Мальчик теряет человеческий облик, потому что его лицо скрывает маска, т.е. морда животного. Ребенок приносит в жертву самого себя, вернее, свою человеческую сущность. В момент игры потаенное, звериное, природное начало торжествует над человеческим. (Кононов Н.М. Нежный театр. М.: Вагриус, 2004. – с.12-13). Мальчик совершает новогодний аграрный ритуал. Ряжение в животных «по обычаям язычников» наглядно утверждает единство человека с природой (Даркевич В.П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX – XVI вв. М.: Наука, 1988: 104).

<sup>4</sup> Даркевич В.П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX – XVI вв. М.: Наука, 1988: 104

<sup>5</sup> Там же, с.45

<sup>6</sup> Мифы народов мира. Энциклопедия. (В 2 томах). М.: Советская Энциклопедия, Т.2, 1988 – с.42.

<sup>7</sup> Рошаль В.М. Полная энциклопедия символов. М.: АСТ, СПб.: Сова, 2006 – с. 449

<sup>8</sup> Мифы народов мира. Энциклопедия. (В 2 томах). М.: Советская Энциклопедия, Т.2, 1988 – с.43.

<sup>9</sup> Михайлин В. Смешались в кучу кони, люди: к природе древнегреческих химерических существ.// Новое литературное обозрение, 2011 - №107/ <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/107/mi13.html>

<sup>10</sup> Михайлин В. Смешались в кучу кони, люди: к природе древнегреческих химерических существ.// Новое литературное обозрение, 2011 - №107/ <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/107/mi13.html>

<sup>11</sup> Мифы народов мира. Энциклопедия. (В 2 томах). М.: Советская Энциклопедия, Т.2, 1987 – с. 359

<sup>12</sup> Мифы народов мира. Энциклопедия. (В 2 томах). М.: Советская Энциклопедия, Т.1, 1987 – с.468.

<sup>13</sup> Тимофей из Газы «О животных» перевод А.Г. Юрченко в кн.: Тигрица и грифон: Сакральные символы животного мира. СПб.: "Азбука-классика"; "Петербургское востоковедение", 2002./ [http://worldtree.narod.ru/races/drak\\_tim.htm](http://worldtree.narod.ru/races/drak_tim.htm).

<sup>14</sup> Рошаль В.М. Полная энциклопедия символов. М.: АСТ, СПб.: Сова, 2006. – с.462

<sup>15</sup> Тресиддер Дж. Словарь символов./ Пер. с англ. С. Палько. М.: Фаир-Пресс, 1999. – с.341.

## Интерпретация образа кошки в литературном творчестве детей

74

В МГДД(Ю)Т (бывшем дворце пионеров) с момента его основания существует литературная студия «Зелёный шум». В этой студии занимаются дети от 6 до 17 лет, ребята учатся писать стихотворения, сказки, рассказы<sup>1</sup>. Одной из форм работ, принятых в студии, является создание литературных альманахов, в которые входят лучшие произведения, написанные студийцами. Просматривая хранящиеся в студии альманахи, нетрудно заметить, что есть ряд тем и образов, к которым юные авторы обращаются с завидным постоянством, таковыми, например, являются образы животных. Попробуйте угадать, о каком животном дети пишут наиболее часто? Да, конечно, о кошке.

Обилие текстов о кошках объясняется, видимо, в первую очередь тем, что это – самое популярное домашнее животное. У многих детей дома есть кошки, другие только мечтают их завести. Как бы то ни было, с образом кошки в первую очередь связаны такие семантические комплексы как тепло, уют, спокойствие, гармония, взаимная привязанность хозяина и животного: «Сижу на ступеньках, о жизни мечтаю, / Любимца Персюшку к себе прижимаю. / Персюша... Он тёплый, хороший, родной. / Так любит игрушки! Такой озорной!» (Галустова Катя, 12 лет, 2006 г.)<sup>2</sup>.

А вот ещё один текст, в котором привязанность к кошке является главной положительной характеристикой героя: В соседнем переулке / Есть дом, на чердаке / Там спрятана шкатулка / В укромном уголке. / В шкатулке той записка / Для девочки Лариски: / «Приветик! Я Серёжка, / С которым дружит кошка». «Шкатулка с секретом», Аня Анисимова, 9 лет, 2010 г.) Появление образа кошки здесь обусловлено поиском рифмы, но результат получился достаточно интересным.

Следующим мотивом, сопутствующим образу кошки, является мотив еды, кормления животного (вероятно, это опять-таки спровоцировано бытовым, повседневным опытом юных авторов). Хотелось бы обратить внимание на стихотворение «Рыбий жир», написанное в 1956 г. 13-летней Зиной Новлянской: «Я, наверно, из Ир – / Самая несчастная, / Потому что рыбий жир / Пью довольно часто я! / В день по две столовых ложки! / И зачем мне мучиться? / Угощу-ка лучше кошку – / Что тогда получится? / Нашей Мурке, кроме мяса, / Ничего не нравится, / Витаминов дам сейчас ей – / Appetit появится. / Будет Мурка есть картошку, / Сразу же поправится, / И поможет мне немножко / С рыбьим жиром справиться!»<sup>3</sup>.

Стихотворение интересно в нескольких ракурсах: изящное по форме, ироничное по содержанию, оно несёт в себе характерные признаки того времени, в которое оно было написано (мои родители до сих пор с содроганием вспоминают вкус рыбьего жира). Любопытна и судьба самого автора: Зинаида Николаевна Новлянская – личность небезызвестная. Начав свою карьеру в том дворце пионеров, где и она сама когда-то занималась, З.Н. впоследствии стала достаточно известным методистом, она является одним из авторов серии учебников для начальной школы «Литература как предмет эстетического цикла», и отличительной особенностью предлагаемой З.Н. Новлянской методики является именно активизация самостоятельной творческой деятельности учащихся<sup>4</sup>.

Возвращаясь к образу кошки, хочется продемонстрировать ещё один текст: «Восход настаёт, / И котик встаёт. / Хозяйка даёт / Коту бутерброд, / А из окна / Чужой чёрный кот / С завистью смотрит / На бутерброд». («Кошачий завтрак», Большова Настя, 9 лет, 2008 год). В стихотворении Насти Большой процесс кормления кота – это феномен, отделяющий «своего» кота от «чужих» котов. И, наконец, текст на ту же тему, но написанный уже десятиклассницей. Автор рассказа, Иванова Даша, способна представить и описать ситуацию с точки зрения самого кота, причём в этом рассказике также, как и в стихотворении про рыбий жир, упоминаются характерные приметы времени, правда, эпоха уже другая: «Толстый пушистый кот стандартного чёрно-белого окраса с характерной кличкой «Обломов», полностью подходившей его образу жизни, любил развалиться на диване, закрыть узенькие глазки и размышлять обо всём, что приходило в его круглую голову. Мысли Обломова были легки и беспорядочны: «Муха... Жужжит, зараза этакая, над самым ухом. Прогнать, что ли? Нет... Встать надо, лапу на неё поднимать... Много чести. Что за булканье? А, это у меня в животе! А что я такого съел? Подумаешь, пару баночек «Китекет» запил парой пакетиков молочка. По-вашему, это обед? Это и лёгким завтраком не назовёшь! Интересно, сколько ест этот Борис, этот худющий кот, которого я каждый день вижу по телевизору в рекламе «Китекет»? Его ещё называют энергичным! Наверное, когда он прыгает. Его ветром сдувает. То ли дело я! Красивый, энергичный. В меру упитанный кот в самом рассвете сил. Про меня даже роман написали – во-он на книжной полке стоит. Интересно, кто написал? Гончаров. Хм. Я его не знаю. А он про меня целый том накатал. Наверное, хороший дядька этот Гончаров. Опять эта муха... Хоть вату в уши вставляй! Спать хочу... М-х-р-р-р...».

Когда раздавался звук «М-х-р-р-р», Обломов закрывал глаза и засыпал блаженным кошачьим сном. Просыпался он только к следующему обеду. Потягивался. Зевал во всю пасть, нехотя поднимался, охотно ел и снова принимался за своё любимое занятие. Что и говорить, он любил размышлять после обеда...»<sup>5</sup> («Он любил размышлять после обеда...», Иванова Даша, 16 лет, 2005 г.).

Говоря о категории точки зрения, стоит признать, что детям (особенно младшим школьникам) очень трудно увидеть и описать мир с позиции «другого», поэтому в детском творчестве животные часто ведут себя совсем как люди (здесь, очевидно, сказывается и влияние сказочной традиции). Особенно часто такому «очеловечению» подвергается именно кошка, может быть, в силу того, что это домашнее животное постоянно пребывает в пространстве человека. В стихотворении Вологдиной Полины

представлена некая пограничная ситуация, в поведении героини-кошки соединяется животная и человеческая природа: «За окном играла гармошка, / На столе возлежала кошка. / Она взглянула на часы, / Пригласила свои усы, / Спрыгнула со стола, / На подоконник легла, / Кошка ждёт, когда же котик дикий / Ей принесёт и розы, и гвоздики!» (Вологодина Полина, 10 лет, 2010 г.) А кошка, ставшая героиней второго текста, ведёт себя подобно человеку, однако и само название рассказчика, и, главное, его финал, объясняют этот феномен: «Я смотрю и вижу: по комнате ходит кошка с кошельком в лапах. Немного странно, но, если хорошенько присмотреться, можно заметить и другие странности: на стене висит картина, а на картине изображён кот в цилиндре, да и сама кошка одета в настоящую одежду, такую же, как у людей. Вообще в этой комнате есть всё, что обычно бывает в комнатах: диван, шторы на окнах, ковёр на полу, лампа на столе... Удивляет одно: хозяйка этой комнаты – кошка?»!

Вас это тоже удивляет? Правда? Ой, извините, забыла сказать, это – не просто комната, это – рисунок моей младшей сестрёнки...» (Щукина Настя, 11 лет, 2010 г.).

Ещё одна проблематика, сопутствующая трактовке образа кошки и справедливо подмеченная юными авторами, – антагонизм собаки и кошки. В качестве примера приведу два текста, выдержанных в жанре небылицы<sup>6</sup>: «Чепуха, чепуха, / Это просто враки, / Но от нашего кота / Бегают собаки!» (Романова Маша, 9 лет, 2011 г.); «Чепуха, чепуха, / Это просто враки: / Куры с лисами друзья, / С кошками – собаки!» (Алиев Мишан, 11 лет, 2011 г.).

Итак, в рассмотренных нами текстах кошка либо дружит с человеком, либо вообще уподобляется ему, но в детском творчестве встречается и другая трактовка образа кошки: кошка как некое самодостаточное существо, даже превосходящее человека: «Я на солнышке лежу, греюсь. Лежу на залитом солнцем подоконнике. Всё равно же мне, 8 чуду света, больше делать нечего. Из дома все убежали на улицу, а меня туда не пускают. Несправедливо! И позавтракал я сегодня мало, всего лишь пять раз! О, явились! Солнечные ванны можно отложить на потом, а пока займусь я едой и поданными...» (Коновалова Кристина, 11 лет, 2008 г.), или: «Наш котик-кот совсем малышка, / Подумать, только ведь котиска, / Но он умён и даже слишком! / Он знает всё: газет куски / И курьи лапки, и клубки, / И ходит важно, словно царь, / И смотрит не на нас, а в даль» (Бухакина Тнна, 12 лет, 2008 г.). Нетрудно предположить, что подобная интерпретация порождена как бытовыми наблюдениями, так и литературной традицией (например, Киплинг).

Следующий вариант трактовки образа кошки можно охарактеризовать так: кошка как странное, таинственное существо: «Я не знаю, кто ты, / Я не знаю, какая ты... / Может, ты дикая, / Может быть, нет... / Я спросила тебя: «Любишь свет?». / Ты мяукнула что-то в ответ» (Большова Настя, 10 лет, 2009 г.). Кошка может творить чудеса: «Никого не было дома, / Лишь чёрная-чёрная кошка / Сидела на белом стуле, / А рядом с кошкой стояла / Пустая прозрачная ёмкость / (Быть может, простая банка), / И рядом валялись шишки / И много беленьких камушков. / И кошка взяла и бросила / В пустую прозрачную ёмкость / Белые камушки, бусинки, / Потом наша чёрная кошка / Махнула хвостом, словно это / Не хвост, а волшебная палочка, / И тут же желе влилось в баночку, / Застыло всё, вспыхнула свечка...» (Аверина Женья, 10 лет, 2008 г.).

Образ кошки в литературном творчестве детей часто связывается с образом ночи, ночь – время, когда кошки могут проявить свою истинную волшебную (инфернальную) природу: «Парижское небо накрыла ночь парфюмерная, / На узеньких улочках скрыта луна непомерная. / И крыши стучат черепицей под лапами слуг Люцефера, / Француженки едут в театр – там большая премьера. / Коты управляют всем миром ночным с крыш готичных, / Глазами зелёными смотрят сквозь тело на душу. / На утро они превращаются в кисок обычных, / В ночи же несут повелителю демонов службу» (Яхонтова Катя, 16 лет, 2006 г.) или: «Ночь ступала по городу, как огромная чёрная кошка, и звёзды были глазами её. В сумраке едва выривывались крыши домов, такие уродливые и одинаковые, грубой квадратной формы. И вот на одной из крыш появилось прекрасное творение ночи – чёрный-чёрный кот с раскосыми скифскими глазами; он как будто родился из тьмы ночи. Этот кот обладал мистической древней красотой и возвышенной поэтической душой. Больше всего он любил сидеть на крыше, сидеть гордо и неподвижно и, вдыхая аромат звёзд, размышлять...

«Луна... Такая далёкая, таинственная... Помню, как в детстве моя бабушка любила рассказывать одну сказку. Я до сих пор её помню... Ночь – это огромная чёрная кошка, древнейшая из всех кошек. А луна – это огромный сияющий клубок ниток. Когда Ночь играет с Луной, нитки разматываются, и Луна пропадает, но потом снова появляется. А ещё говорила мне бабушка, что звёзды – это глаза кошек, что попали в царство Ночи, и кошки эти тоже играют с Луной. Давно я слышал эту сказку... Уже и бабушка смотрит на меня с неба глазами-звёздами. Ах, когда-нибудь и я поиграю с лунным клубком...».

Так думал чёрный-чёрный кот, одиноко сидя на крыше. А Луна тихо и нежно освещала спящий город, по которому бесшумно кралась Ночь, самая чёрная и самая древняя кошка («Кот на крыше», Иванова Даша, 16 лет, 2005 г.). Все эти смыслы активно поддерживаются и фольклорной традицией, и классической литературой, и литературой современной.

В детском литературном творчестве (как и в литературе в целом) образ кошки связан с ночным временем, но в особую категорию можно выделить тексты о том, как кошки ведут себя в Рождественскую ночь (ночь чудес). В рассказе Али Талицкой именно кошка является свидетелем рождественского чуда: «Водогривка сидела на ковре и смотрела на ёлку. «Скоро Рождество!» – подумала кошка. Кошка решила всю ночь вот так сидеть и смотреть на ёлку. Ближе к полуночи Водогривка всё-таки задремала, а ровно в полночь начались чудеса...

В углу комнаты, у окна, что-то зашуршало. Кошка мгновенно открыла глаза... На подоконнике стояла фея, у феи в руке искрилась волшебная палочка. Фея посмотрела на кошку и приложила палец к губам. Кошка чуть заметно кивнула. Тогда фея коснулась волшебной палочкой елки, на ёлке зажглись свечи, а под ёлкой засверкали подарки. Потом фея превратилась в серебристо-снежную пыль, а через некоторое время в комнате появился ангел. Ангел укренил на верхушке елки маленькую звёздочку и, шепнув кошке: «Держи всё в тайне!», – исчез.

На следующий день Машенька (хозяйка кошки) нашла под ёлкой маленькую лошадку и маленькую карету...» («Рождественская история», Талицкая Аля, 11 лет, 2010 г.).

Рассказ Наташи Бгажба, напротив, лишён мистической проблематики, однако в нём ярко воплотился отмеченный нами интерес юных авто-

ров к «кошачьей» теме: когда писать не о чем, пишут про кошек: «Как-то в ночь под Рождество девушки гадали... Нет, это мы уже где-то слышали. Кошмар... Писать-то нечего! Написать добрую сказку? Нет, старо... Написать злую сказку? Детей жалко... В общем нечего писать и всё. Ладно, напишем совершенно обычную историю, приключившуюся в ночь под Рождество с совершенно обычной кошкой Матильдой.

12.30 Мотя пытается проснуться.

13.40 Всё ещё пытается проснуться.

15.20 С жуткими усилиями открывает глаз, затем – другой и вдруг, уже без жутких усилий, вскакивает на стуле. Что же привело её в такое странное состояние? Ну да, так и есть... Посреди комнаты стояла ёлка, да ещё какая! Блестящая, обмотанная гирляндой... Мотя тихо подошла к ели, недоумённо мякнула и, потрогав близко висящий шар лапкой, стала с ним играть.

19.30 Ёлка с успехом свалена. Разноцветные шары катаются по полу, посреди комнаты сидит счастливая Мотя. Возвращается хозяйка.

19.31 Хозяйка ругает Мотю.

20.00 Продолжает ругать кошку.

21.00 Ну сколько можно кричать на бедное животное?

21.30 Хозяйка успокоилась и, убрав в комнате, идёт спать. Мотя следует её примеру.

22.00 Все спят. Наступает ночь. Ночь перед Рождеством...».

(«Как-то в ночь под Рождество...», Бгажба Наташа, 12 лет, 2006 г.).

Как мы видим, трактовки образов животных в произведениях юных авторов можно классифицировать, а выбираемые авторами интерпретации во многом зависят от их личного опыта, а также заимствуются из канонических образцов литературы для детей.

<sup>1</sup> О литературной студии МГДД (Ю)Г подробнее см., например, Румарчук Л. И. Воздушные шары моей юности. – М., 2000. – 196 с., или «Жили-были» (по страницам альманахов литературной студии «Зелёный шум». – М., 2011. – С. 9 – 34.

<sup>2</sup> Большинство текстов цитируется по рукописным альманахам, сделанным воспитанниками литературной студии «Зелёный шум» МГДД(Ю)Г.

<sup>3</sup> «Жили-были» (по страницам альманахов литературной студии «Зелёный шум». – М., 2011. – С. 54.

<sup>4</sup> Кудина Г.Н., Новлянская З.Н.. Литература как предмет эстетического цикла. Литературное чтение. 1-5. М., 1994.; Новлянская З.Н. О способности к литературному творчеству. Психология одарённых детей и подростков. М., 2000.

<sup>5</sup> «Жили-были» (по страницам альманахов литературной студии «Зелёный шум». – М., 2011. – С. 185 – 186.

<sup>6</sup> Подробнее о жанре небылицы и о её роли в детском творчестве см. Стрельцова Л.Е., Тамарченко Н.Д. «Мастерская слова»: Учеб. Пособие по лит. для учащихся нач. классов. М., 1994. – С. 43 – 49; Баранник О.А. «Мастерская слова»: Литературное чтение: 1 класс. Методические рекомендации. М., 2001. – С. 41 –43.

## Языковая репрезентация «чужого» как зверя в эпических текстах старофранцузского периода (IX-XIII вв.)

Старофранцузский период истории французского языка частично совпадает с эпохой Крестовых походов (1096-1270), которая характеризуется враждебным отношением к представителям других культур и религий. Подобное отношение находило своё отражение в литературе – в частности, в героическом эпосе. Средневековое христианство представляло собой закрытый мир, принадлежность к которому была уделом избранных [Le Goff 2008: 125]. При этом само франкское общество также делилось на «своих» и «чужих»: «чужими» считали так называемых еретиков, отклоняющихся от догматов официальной католической церкви. Для анализа мы выбрали два значительных эпических текста старофранцузского периода: «Песнь о Роланде» (La Chanson de Roland, конец XI – XII вв.) и «Песнь об Альбигойском крестовом походе» (La Chanson de la Croisade albigeoise, начало 13 в.). В первом произведении «чужими» выступают напавшие на франкское королевство сарацины; во втором как «чужие» представлены альбигойцы – приверженцы христианского еретического течения катаров, центром которого был французский город Альби. Важным элементом портретирования является уподобление персонажей животным, – именно этой разновидности сравнения будет посвящена наша статья.

Наиболее значимым зооморфным образом в анализируемых текстах является лев. В качестве основного лингвистического средства репрезентации «чужого» как льва мы можем выделить устойчивую метафору *coeur de lion* – *львиное сердце*, которая передаёт идею храбрости и доблести. Однако, отметим, что образ льва в христианстве обладает неоднозначной символикой: с одной стороны, лев олицетворяет справедливость, доблесть, благородство и даже имеет божественную природу. С другой же стороны, лев символизирует крайнюю жестокость, в связи с чем ему часто приписывают демоническую сущность и рассматривают как одно из воплощений Сатаны [Махов 2011: 66]. Именно эта антитеза объясняет двойственную семантику упомянутой метафоры в анализируемых текстах. Сравнение со львом используется как при описании «своих», т.е. «истинных католиков», так и для портретирования «чужих». Так, в тексте «Песни об Альбигойском крестовом походе» львам уподобляются солдаты королевской армии:



... ils se lancèrent à la rescousse comme des lions irrités et en guerriers vaillants<sup>1</sup> [La Chanson de la croisade albigeoise 1976: 225].

... как истинно доблестные воины, они бросились на помощь, подобно разозлённым львам<sup>2</sup>.

Идея храбрости передаётся метафорическим сравнением *comme des lions irrités*, усиленным при помощи эпитета с мелиоративной коннотацией *guerriers vaillants*.

В том же тексте со львом сравнивается граф Симон IV де Монфор, виконт Безье, исповедовавший католическую религию и выступавший на стороне короля. Данный персонаж репрезентируется посредством вышеупомянутой метафоры *coeur de lion*:

*Et le comte de Montfort lui-même, au coeur de lion, résida en Carcassonne...* [La Chanson de la croisade albigeoise 1976: 95]

*И сам граф де Монфор, обладающий львиным сердцем, поселился в Каркассоне...*

Образ льва используется также для изображения «чужих». В тексте «Песни о Роланде» лев олицетворяет сарацин – врагов, напавших на франкское королевство. В одном из сновидений Карла Великого образ противника представлен следующим образом:

*Devers un gualt uns granz lèons li vient,  
Mult par ert pesmes e orguillus e fiers,  
Sun cors meïsmes i asalt e requert...* [La Chanson de Roland 2008: 178].

... из лесной чащи к нему выходит большой лев,  
очень свирепый, горделивый и опасный,  
он первым начинает бой и набрасывается на короля...

Обращает на себя внимание серия эпитетов *pesmes* (свирепый), *orguillus* (горделивый) и *fiers* (опасный), обладающих негативной окраской. Прилагательное *orguillus* на момент создания текста передавало идею не только гордости и надменности, но также силы и отваги. Лексема *fiers* обозначала такие качества, как жестокость и кровожадность [Grand dictionnaire de l'ancien français 2007: 428, 266]. Таким образом, приведённое описание объединяет демоническую ипостась льва, который свиреп, жесток и опасен, и его положительные качества, такие, как сила и храбрость.

Другим значимым образом в культуре средневековой Европы является медведь. Отметим эволюцию данного образа: так, у многих языческих племён, населявших Европу, медведь символизировал силу, мужество и непобедимость, а также был наделён функцией посредника между миром людей и миром животных в силу приписываемого ему сходства с человеком. Древние кельты считали царём зверей именно медведя и даже приписывали ему божественную природу. С распространением христианства образ медведя постепенно утрачивает свою положительную коннотацию, уступая место «царя зверей» льву. В медведе видят воплощение таких

смертных грехов, как чревоугодие, похоть и гнев, зачастую отождествляя его с Сатаной [Jost: cles.com/dossiers-thematiques/ecologie-globale/respecter-nos-ancetres-animaux-et/article/l-ours-fut-il-notre-premier-dieu]. В тексте «Песни о Роланде» медведи фигурируют в сновидении Карла Великого:

*...li vient altre avisiun:  
Qu'il ert en France ad Ais a un perrun.  
En dous chäeines s'i teneit un brohun.  
Devers Ardene vëeit venir trente urs,  
Cascun parolet altresì cumë hum...  
<...>De sun paleis vient uns veltres a curs,  
Entre les altres asaillit le greignur [La Chanson de Roland 2008: 178].*

*...ему было другое видение:  
будто он находится во Франции, и стоит на крыльце в Ахене;  
На двух цепях удерживал он медвежонка.  
Он увидел, что со стороны Арденн идут к нему тридцать медведей,  
И каждый разговаривал человеческим голосом;  
<...>Из дворца выбегает охотничий пёс,  
И набрасывается на самого крупного медведя.*

В приведённом примере мы наблюдаем персонафикацию медведей, которые наделяются даром речи. Эта мысль подтверждается эксплицитным сравнением *comme le ferait un homme* (буквально – «как поступил бы человек»), которое содержит аллюзию на древнее верование о родстве между медведем и человеком.

Обратим внимание на персонажа, репрезентируемого охотничьей собакой, которая бросается на медведей. Лексема *veltre* обозначает собаку, с которой охотятся непосредственно на медведей и на кабанов [Grand dictionnaire de l'ancien français 2007: 613], что указывает на изначальное противостояние между «своими» и «чужими». По одной из существующих версий, фигурирующий в этом сновидении пёс символизирует графа Тьерри, друга Роланда. По другому толкованию, в образе пса-защитника выступает сам Роланд. Тем не менее, обе версии сходятся в том, что пёс обозначает «своего», который готов сражаться с противником и защищать свою землю и своего короля. Данный символ является косвенным признаком того, что медведи выступают в произведении как отрицательные персонажи, «чужие», хотя прямые указания на это в тексте отсутствуют и негативная коннотация образа не выражена в явной форме.

Приведённый пример позволяет нам перейти к следующему важному образу в средневековой культуре вообще и в анализируемых текстах в частности: образу собаки. Символика данного животного также отличается двойственностью: в средневековой европейской культуре собака олицетворяет верность, преданность и храбрость. Наряду с этим, католическая церковь видела в собаке воплощение лукавого, запрещая своим служителям держать этих животных у себя в доме [Le chien au Moyen Âge: lefaiseurderipailles.fr/pages/faune-au-moyen-age/le-chien-au-moyen-age.html]. В приведённом выше примере образ собаки имеет мелиоративную коннотацию, символизируя преданную службу. Вместе с тем, в анализируемых текстах имеются также примеры негативного восприятия собак. Так, в «Песни об Альбигойском крестовом походе» с собаками отождествляют

ся еретики:

*...que quiconque ne se croisera pas n'ait plus le droit de boire de vin, ne de manger à table sur une nappe, ni matin ni soir, ni de porter sur son corps toile de chanvre ou de lin, ni d'être, s'il meurt, enterré autrement qu'un chien* [La Chanson de la croisade albigeoise 1976: 21].

*...да потеряет не принявший крещение право пить вино, есть за столом на скатерти, как утром, так и вечером, носить одежду из конопли или льна, и да будет он в случае своей смерти похоронен, как собака.*

Развёрнутое перечисление всех земных благ, которых будет лишён упорствующий еретик, завершается аллюзией на благо загробное: сравнение *être enterré comme un chien* обозначает похороны, не сопровождающиеся религиозной церемонией, таким образом, человек, не принявший безоговорочно все догматы католической церкви, даже после смерти считается не-христианином, т.е. «чужим». В данном случае образ собаки имеет выраженную отрицательную коннотацию.

Приведённый фрагмент не является единственным примером уподобления еретиков собакам. В том же тексте («Песнь об Альбигойском крестовом походе») мы встречаем следующую характеристику альбигойцев:

*...ils [les barons français] jetèrent les ribauds hors des maisons, comme des chiens, à coups de triques...* [La Chanson de la croisade albigeoise 1976: 59].

*...они [французские дворяне] дубинами выгнали этих бродяг из домов, как собак...*

Как видно из приведённого сравнения, собаки представляются заслуживающими презрения существами, которых необходимо изгонять со всей возможной жестокостью. Также обращает на себя внимание номинация *ribauds* – данная лексема в старофранцузском языке имела форму *ribalt* и обладала первичным значением «солдат королевской стражи». В результате расширения семантики слово приобретает дополнительные значения: 1) «бродяга, грабитель, мародёр»; 2) «человек, ведущий аморальный, разгульный образ жизни» [Grand dictionnaire de l'ancien français 2007: 527; Trésor de la langue française informatisé: [atilf.atilf.fr/tlfi.htm](http://atilf.atilf.fr/tlfi.htm)]. Совокупность названных характеристик позволяет сделать вывод о том, что собака в данном контексте олицетворяет тёмное начало, с которым нужно бороться.

В завершение отметим один довольно нетипичный для средневековых литературных текстов образ – образ кита. В анализируемых произведениях «чужие» идентифицируются с китами лишь однажды, в «Песни об Альбигойском крестовом походе»:

*Apprenez donc ce qu'ils faisaient, ces rustres, plus fous et plus niais que des baleines...* [La Chanson de la croisade albigeoise 1976: 55].

*Найдите же, что творили эти мужсланы, ещё более безумные и глупые, чем киты...*

Гиперболическое сравнение альбигойцев с китами *plus fous et plus niais que des baleines*, объединяющее в себе идею безумия и глупости, позволяет предположить, что образ кита обладает в данном случае скорее негативной коннотацией. Семантика кита в культуре средневековой Европы остаётся не вполне ясной до наших дней. Мы можем лишь предположить, что подобное сравнение вызвано ассоциацией с Левиафаном – упоминаемым в Библии морским чудовищем огромных размеров, обладающим гигантской мощью и способным уничтожить весь мир. Поскольку еретики воспринимались как враги католицизма, а, следовательно, по логике церкви, и враги Бога, аналогия может проследиваться в том, что их безумие и заблуждение столь же опасны для мира и столь же огромны, как Левиафан.

Подводя итог вышесказанному, мы можем заключить, что зооморфные образы в исследованных старофранцузских текстах полисемичны: при репрезентации «своих» они используются в своём положительном значении, при изображении «чужих» они демонстрируют свою отрицательную окраску, либо эксплицитно, либо косвенно. Эффект мелиоративной или пейоративной коннотации достигается за счёт таких языковых средств, как устойчивые метафоры, сравнения, персонификация, антитеза, гипербола, эпитеты с выраженной положительной или отрицательной окраской.

<sup>1</sup> В данной статье используется перевод с провансальского на современный французский язык Э. Мартен-Шабо.

<sup>2</sup> Здесь и далее перевод на русский язык наш. – О.К.

### Использованная литература

1. Махов А.Е. Средневековый образ: между теологией и риторикой. Опыт толкования визуальной демонологии. – М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2011. – 256 с.
2. Greimas A.J. Grand dictionnaire de l'ancien français. – Paris: Larousse, 2007. – 630 p.
3. Jost Ph. L'ours fut-il notre premier Dieu? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [cles.com/dossiers-thematiques/ecologie-globale/respecter-nos-ancetres-animaux-et/article/l-ours-fut-il-notre-premier-dieu](http://cles.com/dossiers-thematiques/ecologie-globale/respecter-nos-ancetres-animaux-et/article/l-ours-fut-il-notre-premier-dieu)
4. La Chanson de la croisade albigeoise. T.1. La Chanson de Guillaume de Tudèle / traduite par E. Martin-Chabot. – Paris: Les Belles Lettres, 1976. – 304 p.
5. La Chanson de Roland / Édition critique et traduction de I. Short. – Paris: Librairie Générale Française, 2008. – 275 p.
6. La Chien au Moyen Âge [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [lefaiseurderipailles.fr/pages/faune-au-moyen-age/le-chien-au-moyen-age.html](http://lefaiseurderipailles.fr/pages/faune-au-moyen-age/le-chien-au-moyen-age.html)
7. Le Goff J. La civilisation de l'Occident médiéval. – Paris: Flammarion, 2008. – 366 p.
8. Le Trésor de la langue française informatisé/ sous la direction de J.-M. Pierrel. – Nancy-Université. – Режим доступа: [atilf.atilf.fr/tlf.htm](http://atilf.atilf.fr/tlf.htm)

## Свойства зверя: от античной «естественной истории» к эмблематике Ренессанса и барокко

84

В нашем воображении образ зверя составлен из физических и моральных (т. е., по сути «духовных») свойств: лиса отличается рыжестью и хитростью, осел длинноух и глуп и т. п. Первые большей частью (по крайней мере, в наше время) очевидны; над созданием каталога вторых сильно поработала культура (в том числе и литература: басня!), так что в этой, «духовной» области не так уж легко отделить реальные свойства от того, что приписано зверю преданием. На самом ли деле собака по природе своей так уж предана хозяину, а лиса так хитра, как мы склонны думать?

Мы привыкли к тому, что фантастическое более или менее легко отделить от реального. В области бестиария это не так. Мы попадаем здесь в особую сферу, где нам для разделения правды и вымысла не хватает знаний. Грандиозный свод звериных свойств, каким является «Естественная история» Плиния Старшего, постоянно держит нас, небиологов и неспециалистов по поведению животных, в состоянии неопределенности: многое здесь откровенно фантастично, но большая часть «фактов» и «свойств» — правдоподобна, хотя и сомнительна. Вот, например, Плиний сообщает: лиса настолько хитра, что зимой, прежде чем перейти замерзшую реку, прикладывает ухо ко льду, чтобы определить его толщину<sup>1</sup>. Правда это или нет, с точки зрения нашего опыта и здравого смысла? С одной стороны — как-то уж очень антропоморфно, а с другой — почему бы и нет?

В очень многих свойствах зверя, описанных античной «естественной историей» и усвоенных позднейшей бестиарной традицией, — то же сочетание правдоподобия и сомнительности. Между тем именно эти, правдоподобные (но неverifiedируемые на уровне нашего повседневного опыта) или явно фантастические свойства оказываются в культурном воображении более устойчивы, чем очевидные физические признаки зверя. Примером может послужить саламандра. Чаще всего ее понимали как ящерицу; но Ришару де Фурнивалю саламандра представлялась маленькой птичкой<sup>2</sup>. Подлинным устойчивым свойством саламандры для культурного воображения была не ее принадлежность к летающим или ползающим, но связь со стихией огня.

Свойства зверя — реальные ли, фантастические ли — в определенный момент стали символами, стали значить: лев из обладателя свойства храбрости стал символом этого свойства, и т. п. Как произошла семиотизация зверя? Не имея здесь возможности проследить этот процесс в дета-

лях, я хотел бы остановиться на трех его этапах. Определим их следующим образом: античная естественная история; средневековый bestiарий; ренессансно-барочная эмблема. Каждый из этих этапов оставил нам огромный корпус текстов о звере; при этом на каждом этапе решались свои задачи. Античная естественная история создала каталог свойств зверя, но еще не думала о его семиотизации; средневековый bestiарий превратил зверей в знаки; эмблема привела эти знаки в движение, научилась их свободно сочетать.

### «Естественная история» Плиния Старшего: каталог свойств

Образец античного каталога звериных свойств мы найдем в «Естественной истории» Плиния Старшего. Остановимся на ее восьмой книге, где говорится о наземных животных. Состав зверей, описанных здесь, нам в целом привычен, хотя тут и попадаются звери фантастические и неопознанные. Отсутствует, правда, кошка, без которой невозможен современный bestiарий; однако во времена Плиния она еще не была домашним животным, а о дикой кошке автор ничего не сообщает.

Плиний описывает зверя как набор свойств — и это важный момент, который определит развитие позднейшей bestiарной семиотики. Здесь естественная история расходится с другим античным bestiарным жанром — басней: в басне зверь наделен более или менее цельным характером, здесь — свойствами, которые могут быть необъяснимо противоречивыми. Так, у Плиния и лев, и слон — смелые и сильные звери; но лев необъяснимым образом боится петуха (его гребешка и особенно крика — 19), а слон так же необъяснимо ненавидит крыс (10) и боится крика самой маленькой свиньи (9). Так в самом ли деле лев и слон храбры, или все-таки трусливы? Можно сказать, что они наделены свойствами и храбрости, и трусости — и эти свойства ситуативно обусловлены.

Если мы охватим совокупность этих свойств, то едва ли сможем указать на какую-либо человеческую способность, которой не обладало бы то или иное животное (нам не удалось, правда, найти упоминаний о смехе зверя).

Так, животные разумны. Примеров этой разумности у Плиния немало. Две козы встретились на очень узком мосту, так что разойтись было невозможно. После некоторых раздумий одна коза легла, а другая переступила через нее (76). Многие животные «знают, из-за чего на них охотятся» (5), и пытаются избавиться от предмета вожделения охотника, если тот уже близко: слон разбивает свои драгоценные бивни (4), бобр откусывает себе гениталии, из которых делают целебные средства (47) — тем самым оба спасаются от смерти.

Вместе с тем, животные бывают вполне по-человечески глупы. Если волк ест, но вдруг отвлекается от еды и смотрит по сторонам, то забывает, что еда у него уже есть, и идет искать новую (34). Впрочем, быть может, это не глупость, а рассеянность?

Звери не только способны обучаться, но порой проявляет нечто похожее на честолюбие отличника: слон, которого нередко били за медленность в обучении, ночью сам повторял для себя дневной урок (3). Обнаруживают они и склонность к владению языками — правда, в исключительно прагматических целях. Так, гиена выучивает имя пастуха, на которого хочет напасть, потом зовет его по имени и, когда он приближается на зов,

убивает его (44). Они понимают человеческую речь. Женщина спаслась из когтей льва, сумев его убедить, что она слабое существо, добыча, недостойная его славы (*indigna ejus gloriae praeda*). Лев тут еще являет и пример вполне человеческого великодушия! Почему, вопрошает Плиний, дикие животные смягчаются, когда к ним обращаются с речью, — происходит ли это случайно или вследствие их разумности (*ex ingenio*)? Мнения на этот счет расходятся (19).

К проявлению разумности следует, видимо, отнести и способность зверей к самолечению, порой весьма хитроумными способами: так, гиппопотам умеет пускать себе кровь, вскрывая вену тростинкой (40).

Звери способны испытывать самые разнообразные эмоции.

Любовь, причем не только к сородичам, но и к людям: слон влюбился в продавщицу венков (5). Любовь к родителям принимает форму самоотверженной заботы: сони (*gligēs*) «с образцовым благочестием» (*insigni pietate*) кормят своих дряхлых родителей (82). Жертвенный характер принимает любовь к хозяину (или преданность ему?): собака, когда ее хозяйна предавали огню, бросилась за ним в пламя (61). К более слабым существам крупные животные проявляют что-то вроде милосердия: слон отодвигал хоботом мелкую скотину, чтоб случайно не раздавить ее (7); лев (как мы уже видели) склонен миловать женщин, а на детей нападает лишь когда очень голоден (19).

Позитивные чувства, испытываемые зверем к людям, — особая большая тема «Естественной истории». Зверь способен довериться человеку, просить у него помощи и проявить потом благодарность. Человек в лесу попал в засаду разбойников; дракон (*draco* — для Плиния разновидность змеи), которого он в детстве любил и выкармливал, узнает его голос и приходит на помощь (22). Лев приползает к человеку, лижет ему ноги; у него ранена лапа (или у него кость в горле), только человек может ему помочь. В благодарность за помощь он приносит человеку дичь. Та же история — с пантерой, чьи детеныши упали в яму. «Почему они [звери] не обращаются к другим животным; откуда они знают, что человек может им помочь?» — вопрошает Плиний, изумленный этими проявлениями доверчивости и дружелюбности (21).

Стыд — также далеко не чисто человеческое достояние. Победенный слон стыдится поражения, он «бежит от голоса победителя» (5). Из стыда (*rudore*) слоны совокупаются тайно (5). Близок стыду страх инцеста, который заставляет коня, узнавшего, что он совокупился с матерью, броситься в пропасть, покончив тем самым с жизнью (64).

Перечень похвальных чувств завершим чувством религиозным: благоговение перед высшим началом, перед Божеством зверю не чуждо. Слоны присущ культ звезд (*religio siderum*), почитание солнца и луны; в Мавритании слоны при новолунии спускаются к воде, торжественно очищают себя и приветствуют ночное светило (1). Впрочем, и крокодил в течение семи дней праздника Аписа ни на кого не нападает (71), видимо, выражая тем самым свое почтение к данному богу.

Далее нам придется перейти к более темным сторонам зверя — впрочем, разделяемым им с человеком. Порой животных «связывает» необъяснимая вечная вражда — такова, например, взаимная ненависть, которую питают слон и дракон. Рисуя впечатляющую картину их битвы, в которой нередко отсутствует победитель (ибо одолевший слона дракон гибнет сам, раздавленный трупом недруга), Плиний восклицает: «В чем причина та-

кой вражды, если не в том, что природа для самой себя приготовила такое зрелище?» (12).

Животным известен страх — причем порой необъяснимый, иррациональный, унижительный. Об унижительных страхах льва и слона мы уже говорили. Ослы боятся воды и отказываются идти по мосту, если между дощечками видна водная гладь (68). Зверям свойственны и такие пороки, как тщеславие (быку, почитаемому в Египте в качестве бога Аписа, нравилось, что его почитают, он сам хотел этого — *adorari velle*: 71), склонность к воровству (мыши не просто воруют — им приятно воровать: 82).

Порой Плиний отмечает у животных сплетения чувств, порождающие на событийном уровне целые сюжеты. Аспиды, которые живут всю жизнь парами и не могут существовать друг без друга, соединяют верность с мстительностью. Если человек убивает аспиду, то супруг (супруга) преследует убийцу, распознавая его силой инстинкта в любой толпе; воспрепятствовать мести может только река или «быстрый бег преследуемого» (35).

Неверность, ревность, обман вплетены в природу льва и львицы. Лев по запаху понимает, что львица изменила ему с леопардом; львица знает, что супруг почувствует измену, и после нее либо идет омыться в реке, либо старается не приближаться ко льву и следует за ним на расстоянии (17).

Звери не только испытывают чувства, но способны их выражать. Лев выражает состояние души хвостом (19); умирая, он также выражает свою тоску: кусает землю, проливает слезы (19). Кони плачут по утраченному хозяину — впрочем, не только у Плиния, но уже у Гомера (кони Патрокла).

Как мы видели, в душе зверя Плиний находит немало иррационального — таковы страх неопасного (слон и мышь); вражда к тому, кто не причиняет вреда. К сфере иррационального можно отнести и способность видеть сны, которой в определенных обстоятельствах обладают собаки женского пола: во сне они «видят фавнов» (62 — *Faunos cerni*: итальянский переводчик передает это загадочное выражение словом «галлюцинации», а французский — словом «кошмары»<sup>3</sup>). Не объясним простотой разумностью дар предчувствия, предугадывания: крокодил всего откладывает яйца выше уровня, до которого поднимется в этом году Нил — ему присущ дар некоего *praedivinitio* (37); белки предвидят бурю и закрывают свою нору с той стороны, откуда будет дуть ветер (58).

Этот каталог духовных свойств можно продолжить и другими способностями, объединяющими зверя с человеком. Так ли уж курьезен этот каталог? Спустя два тысячелетия Чарльз Дарвин в главе «Сравнение духовных сил человека и низших животных» (из книги «Происхождение человека» в издании 1874 г.), доказывая «отсутствие фундаментального различия в духовных способностях человека и высших млекопитающих», даст свой каталог духовных свойств зверя: любовь, страх, мужество, гнев, любопытство, подражание, внимание, память, воображение, чувство красоты, зачатки религии (в преклонении пса перед хозяином) и т. п.

Хочется сказать: звери совсем как человек. Да, в общей совокупности их свойств. Но отметим одно важное обстоятельство: человеческие свойства разделены между разными зверями совершенно произвольно и, по видимости, совершенно бессмысленно. Почему именно соня заботится о своих «стариках»? Связано ли это каким-либо образом с ее характе-



ром? Нет — по той простой причине, что у нее и нет никакого характера. Зверь у Плиния предстает не цельным характером, но причудливой совокупностью свойств, которые порой противоречат друг другу (мужество и, одновременно, трусость льва). Средневековый bestiарий, следуя за античной естественной историей, вполне логично будет называть эти свойства «природами» и утверждать, что у такого-то зверя имеется столько-то природ (Ришар де Фурниваль).

Итак, сами по себе духовные свойства зверя, конечно, весьма человеческие. Но они очень не по-человечески изолированы друг от друга, разрознены, присвоены природой тому или иному животному совершенно произвольно. Эта произвольность не может не напомнить «произвольность» языка, в котором «случайные» комбинации звуков произвольным образом соотношены со значениями.

Так, может быть, природа, причудливо распределяя свойства между животными, хочет нам что-то этим сказать? В самом деле, от каталога Плиния, — шаг до этой простой идеи: всеми этими свойствами природа нас чему-то учит, что-то нам показывает. Звери — это знаки, слова в языке природы.

Но античность лишь готовится сделать этот шаг. Лишь изредка у Плиния появляются, применительно к тем или иным свойствам животных, слова «значить», «значение». Лев мужественен: когда его преследует свора собак и охотники, он удаляется от них нарочито медленно, презрительно, и так, чтобы его видели: это «*animi significatio*»; «знак» благородства его души (19). Животные «показывают (*monstravere*)» нам целебные свойства трав (41); даже подают нам знаки (*significatio*): крысы бегут из домов, которые должны рухнуть (52).

### Средневековый bestiарий: свойства становятся знаками

И все же никакого систематического представления о семиотике зверя у Плиния, как и у прочих античных авторов, нет. Это и не удивительно: идейную платформу для символического понимания зверя создает лишь Средневековье — своим учением о значении вещей (*significatio rerum*). На его разработку средневековых герменевтов подвигло простое соображение: язык слов несовершенен, ведь его создал человек (Адам дал имя «всякой душе живой» — Быт. 2:19-20; 3:20); какими же словами должен пользоваться Бог в своем совершенном языке? Ответ возможен лишь один: слова в языке Бога — вещи, которые Бог же и создал. Итак, вещи (в том числе, конечно, и звери) значат. Становление учения о значении вещей (*significatio rerum*) — от Августина, который ввел понятие «красноречия вещей» как отличного от красноречия слов («О граде Божьем», *Lib. XI, cap. XVIII*), до теологов XII-XIII в., у которых теория приобрела законченный вид, — проследил Хенниг Бринкман, назвавший язык вещей «вторым языком» Средневековья<sup>4</sup>.

Тезис «вещи значат» — новация средневековой семиотики. Как и античная риторика, она опирается на дихотомию «слово — вещь»: всякое высказывание состоит из слов и вещей (т. е. предметов речи — как материальных: собственно вещей, так и духовных: понятий, мыслей и т. п.). Однако классическая риторика четко разграничивала вещь и слово в контексте процесса означивания: слово значит, вещь означивается. Это разграничение сформулировано Квинтилианом: «Всякая речь состоит из того,

что означается, и из того, что означает, то есть из вещей и слов» («Воспитание оратора», III:5:1).

Средневековая герменевтика радикально пересмотрела функцию вещи в процессе означивания: вещи, вопреки классической квинтилиановской риторике, для средневекового экзегета значат, как значат и слова. Объем таких значащих вещей постепенно расширяется до полной всеохватности: если Августин полагал, что значат не все вещи, то в IX веке Иоанн Скот Эриугена пишет: «Нет ни одной видимой и телесной вещи, ... которая не обозначала бы бестелесное и духовное»<sup>5</sup>. Самое полное выражение идея значения вещей получает в трудах Гуго Сен-Викторского, из которого приведем лишь знаменитую формулировку: «Вся природа именуется Богом. Вся природа учит человека. Вся природа порождает смысл, и нет в мире ничего бесплодного»<sup>6</sup>.

Процесс означивания оказывается двухступенным: слово обозначает вещь, а вещь, в свою очередь, обозначает некую иную вещь (например, лев — Христа). Вторая ступень — более важная, так как именно она содержит высказывание Бога; понятно, что усилия герменевтики направлялись главным образом на расшифровку высказываний, заложенных в вещах (прежде всего, а порой и исключительно — в вещах, упомянутых в Библии). В пределе такая герменевтика стремилась к построению словаря значений вещей — такого, как, например, трактат «Аллегории ко всему Священному Писанию», созданный во второй половине XII в. Гарнье Рошфорским или Гарнье Сен-Викторским: здесь в алфавитном порядке расположены вещи, упомянутые в Библии, и установлен (на основе библейских цитат) спектр значений для каждой из них.

Эти герменевтические устремления затронули и бестиарий. Зверь теперь — не просто феномен естественной истории, но и вещь-знак, вещь-слово, означающее иные реалии мира. Впрочем, точнее будет сказать, что знаком является не сам зверь, а то или иное его свойство. В средневековой семиотике значат не сами вещи, а их (многочисленные) свойства — и этим обусловлена исключительная многозначность «языка Бога», намного превосходящая многозначность человеческого языка: «Слова имеют не более двух или трех значений. Вещи же могут иметь столько же значений (*significationes*), сколько они имеют свойств (*proprietas*)», причем разные свойства одной и той же вещи могут иметь не просто разное, но и противоположное значение. Так, снег своим холодом означает «угасание сладострастия»; своей же белизной он означает «чистоту благих дел» (Ришар Сен-Викторский)<sup>7</sup>. «Одна и та же вещь может иметь не только различные (*diversae*), но и противоположные (*adversae*) значения», замечает автор словаря «Аллегории ко всему Священному Писанию»<sup>8</sup>.

Статья средневекового бестиария двухчастна. Первая часть — «биологическая» — содержит свойства зверя, которые упоминал и Плиний вкруп с другими античными авторами, известными Средневековью. Вторая же часть — семиотическая. Обычно она открывается словами «означает же [данный зверь]...»; далее идет перечень значений тех или иных свойств. Этой семиотики зверя античный бестиарий не знал.

Однако в этой бестиарной семиотике, как и в античной естественной истории, зверь оказывается «разобран» на отдельные изолированные свойства. Их значения не только различны, но порой и противоположны. «Обладает лев и силой (*virtus*), и свирепостью (*saevitia*). Сила его обозначает Христа, свирепость — дьявола» (Григорий Великий)<sup>9</sup>. Иногда одно и

то же свойство может получать противоположные значения. Таково, например, свойство льва спать с открытыми глазами. У демонов и дьявола, хотя они и изображают благочестие и скромность, глаза «открыты ко злу» (Астерий Амасийский)<sup>10</sup>. Но в бестиарии «О животных и иных вещах» (XII или XIII в.) открытые во сне львиные глаза понимаются как фигура Христа в том смысле, что «его умирающая плоть на кресте спала, а Божественность бодрствовала», в соответствии со словами из «Песни песней»: «Я сплю, а сердце мое бодрствует» (Песн. 5:2)<sup>11</sup>.

За набором значений, как видим, обычно маячили крайности добра и зла: либо Христос, либо дьявол. Выбор же свойства, которому значение приписывалось, иногда удивляет неожиданностью. В бестиарии Петра из Бове (начало XIII в.) еж — дьявол; но вовсе не потому, что вооружен страшными иглами, а потому, что носит на этих иглах лесные плоды (читай: соблазны мира сего): «Ты, христианин, Божий человек, бойся ежа, то есть дьявола, который покрыт иголками и всегда готов устроить тебе западню, ибо забота о благах сего мира и преходящие наслаждения закреплены на сих иголках...»<sup>12</sup>.

Путь к ренессансной звериной эмблематике открывает «Бестиарий любви» амьенского гуманиста (врача, поэта, библиофила) Ришара де Фурниваля (1201 — 1260?). Автора сосредоточен на семиотике зверя — глагол *signifier* использован им, по подсчету Габриэля Бьянчотто, двадцать два раза<sup>13</sup>; естественная биологическая сторона зверя как таковая Ришара не интересует. Из названия явствует поворот от религиозной семиотики к куртуазной. И в самом деле: толкования свойств (или «природ»), как выражается Ришар: зверь может иметь много «природ» — видимо, столько же, сколько и свойств) разворачиваются в области отношений влюбленного и возлюбленной. Если волк не может повернуть шею назад (а поворачивает ее вместе со всем телом), то это означает теперь, у Ришара, не упорство грешника (дьявола) во грехе, а тот факт, что любовник может отдаться своему чувству лишь весь целиком<sup>14</sup>.

Однако самая интересная новация Ришара связана с избранной им формой изложения бестиарного материала. Его сочинение представляет собой монолог, обращенный к некой возлюбленной (скорее всего фиктивной); упоминания животных и описания их свойств виртуозно вплетены *ad hoc* в эту развернутую жалобу влюбленного, не находящего взаимности у своей чрезмерно жестокосердной дамы; бестиарные «общие места» получают здесь статус аргументов, усиливающих куртуазную риторику.

Выглядит это примерно так. Влюбленный автор в отчаянии, он поет очень громко и сильно — ведь у того, кто отчаялся, голос особенно силен, как у петуха (следует «кстати» отступление о природе петуха). Однако он поет не в стихах, а в прозе, ибо при виде возлюбленной теряет голос, как волк (отступление о природе волка, который теряет силу и голос, если человек видит его первым). И все же он поет и боится умереть в самый прекрасный момент пения (как лебедь — рассказ о лебедь). Возлюбленная не смотрит на него — и значит, он должен умереть (жаворонок не смотрит на человека, который обречен на смерть). Так убивает сирена — пением, а значит, он, влюбленный, должен вести себя как змея и заткнуть уши (рассказ о змее, затыкающей себе уши, чтобы не слышать игры заклинателя змей), и т. д.

Бестиарий больше не разбит на главы («О льве», «О волке»...), его замкнутость преодолена. Звери словно бы выпущены из клеток отведен-

ных им разделов — они свободно гуляют по любовному монологу, они вовлечены в комбинаторную игру.

И это открывает путь к бестиарной комбинаторике эмблем.

### Эмблематика: свойства в комбинаторной игре

Сборники эмблем<sup>15</sup>, сочинявшиеся с 1531 г. (когда вышла первая книга эмблем изобретателя этого жанра — Андреа Альчиато) и не терявшие популярности до первых десятилетий XVIII века включительно, в совокупности создали свой звериный дискурс, по объему не менее внушительный, чем античный и средневековый (в одних лишь четырех «центуриях» эмблем нюрнбергского врача и гуманиста Иоахима Камерария 300 эмблем — т. е. целиком три центурии — посвящены животным).

Прежде чем говорить о новом в эмблемах, следует подчеркнуть их преемственность со средневековой семиотикой — а именно, с идеей значения вещей. Звери значат — и своим значением дают нам урок (как, впрочем, и все вещи мира), учат нас. Мотив зверя-учителя звучит в эмблемах постоянно. Петух учит нас бодрствовать — «Чтобы со славой делать великие дела, пробудись! И пусть бодрствующее старание петуха будет тебе учителем (*magistra*)»; сорока, которая сама лечит себя веткой лавра, учит (*docet*) нас не зависеть от других (И. Камерарий, Третья центурия, 1596; *Emblemata*, col. 854, 887<sup>16</sup>). «Ничтожный постоялец королей» — паук, который сидит в центре своей паутины, учит (*enseigne*) монарха «держаться ближе к центру своей страны»: так он лучше сможет придти на помощь всем градам и весям (Ю. В. Цинкгрефф, Центурия этико-политических эмблем, 1619; *Emblemata*, col. 938).

Как и в средневековом бестиарии, цельным значением обладает не сам зверь, но его свойство. Свойства одного зверя могут иметь не только различные, но и противоположные значения (так, скажем, сохраняется представление о соединении во льве храбрости и трусости), а потому общий портрет животного (хотя о таком можно говорить лишь метафорически) оказывается весьма противоречив. Птица ибис вроде бы не вызывает особых симпатий, ибо имеет негигиеничную привычку ставить себе клистир посредством собственного клюва (Альчиато, Эмблемы, 1550; *Emblemata*, col. 793) и потому служит символом нечистоплотности. Однако Камерарий отмечает у ибиса другое, похвальное свойство: он никогда не покидает пределы своей страны — Египта и тем самым показывает, «сколь велика может быть любовь к родине (*amor patriae*)» (И. Камерарий, Третья центурия, 1596; *Emblemata*, col. 794).

Но обратимся к новому. Эмблематика использует и каталог свойств, созданный в античной «естественной истории» (вовлекая, впрочем, и новые свойства), и каталог значений, выработанный в средневековом бестиарии (создавая, конечно, и новые значения), — но именно использует, как используют словарь, чтобы из лексических единиц создавать предложения. Доминирует здесь комбинирование, порождающее новые высказывания. Виды такого комбинирования многообразны. Это и соединение зверей в некие смысловые целостности (новые, не встречавшиеся в традиционных басенных сюжетах), и соединение частей тел разных животных, и наделение зверя новыми и порой совершенно неожиданными смыслами.

В средневековом бестиарии звери существовали главным образом по

раздельности, как бы рассаженные в разные клетки (впрочем, животные объединялись, когда нужно было сообщить об их негативном или позитивном «сродстве» — например, об извечной ненависти слона и дракона). Эмблема выпускает зверей из семиотических клеток, сопоставляет их по тем или иным признакам, превращая эти сопоставления в смыслы. Так, в средневековом bestiarii и лев, и заяц спали с открытыми глазами — но спали по отдельности. Испанский гуманист Себастьян де Ковварубиас Ороско (Моральные эмблемы, 1610; Emblemata, col. 399) соединяет двух бессонных в одной эмблеме.

Надпись гласит: «Бодрствуют оба»; подпись поясняет: «Смелый и благородный лев бодрствует день и ночь, не закрывая глаз, — знаменитый символ и иероглиф того, кто управляет [государством] в своем высшем единовластии. Заяц, пугливое животное, бодрствует по причине своей трусости. Но и заяц может спать, и ягненок может спать, когда лев бодрствует, чтобы их охранять».



92

Соединение льва и зайца по совсем другому признаку — в эмблеме Николаса Ройснера (Эмблемы этические и физические, 1581; Emblemata, col. 398), где зайцы скачут вокруг мертвого льва. «Cum larvis luctari nefas — Сражаться с призраками нечестиво», — утверждает надпись, а подпись разъясняет: «Поскольку человек смертен, умерших не подобает оскорблять ни устной, ни письменной бранью... Слаб духом тот, кто ведет войну с призраками [умерших] и глумится над доблестными мужами после их смерти... Великий грех — осквернять святые могилы».

Гийом де Ла Перьер (Театр славных изобретений, 1539; Emblemata, col. 393) соединяет львов и оленей, причем в причудливом обратном-симметричном построении. На картинке изображены два войска — одно состоит из оленей, а начальником является лев; второй — из львов, но при предводительстве оленя.

Какое войско победит? Таким вопросом должен задаться читатель-зритель книги Ла Перьера, рассматривая картинку; ответ же он получит из подписи: «Когда лев ведет бой, возглавляя (представим себе такое) лишь оленей, а с противной стороны на них нападает олень, предводительствующий весь-





ма опытными львами, — один лев возьмет в плен остальных [львов], поскольку олень нес их знамя. Ибо смельчаки, когда их полководец трус, в бою никогда не снискают славу, а трусы пойдут навстречу опасности, если их поведет отважный полководец».

Камерарий неожиданным образом комбинирует льва и змею: лев, обвязавший голову змеей, как повязкой, символизирует сочетание мудрости и мужества (Вторая центурия, 1595; Emblemata, col. 393).

Этот пример ведет нас к другому уровню комбинирования — соединению в одном

бестиарном персонаже частей тела разных животных. На эмблеме Ковварубиаса Ороско (Моральные эмблемы, 1610; Emblemata, col. 371) лев — в царской короне, передней лапой он опирается на земной шар, однако его задние лапы завершаются копытами вола.



Что это значит? Подпись разъясняет: жизнь короля нелегка; он обречен «изнемогать под бременем обязанностей, работать день и ночь». «Король наполовину лев, дикий и ужасный, перед которым трепещет весь мир; но ниже пояса он смиренный вол, рожденный для ярма и для работы».

Эта комбинаторика членов тяготеет к антиномичности, даже оксюморонности — чем страннее комбинация, тем более остроумный смысл можно из нее извлечь. На эмблеме

Отто Вения (Эмблемы любви, 1608; Emblemata, col. 517) Амур приставляет крылья ослу. Девиз гласит: «Любовь придает косным крылья», подпись комментирует: «Нет в природе настолько тупого осла, которому Амур не мог бы придать сердце и остроту ума».

Следующий уровень комбинирования — соположение свойств зверя и смыслов, принимающее порой совершенно неожиданный оборот. Эмблема — всегда сравнение, причем в мире эмблематики сравнивать можно всё со всем. Чем страннее сравнение — тем лучше, остроумнее эмблема. Иоанн Самбук обыгрывает свойство лягушек прекращать свою трескотню, когда на берег болота, где они квакают, ставят горящую лампу. Так происходит и во время ученых диспутов — свет истины заставляет умолкнуть их участников: «Когда истина приближается и входит, умолкают те,

кто более назойлив — легковесные софисты, эти бесполезные скоты, которые, будучи неправедны сердцем, говорят одно, а думают иное, увлеченные всяким вздором» (Эмблемы, 1566; *Emblemata*, col. 603).

О свойстве крокодила плакать в процессе поедания им человека знал средневековый bestiарий, видевший здесь, разумеется, фигуру лицемерия<sup>17</sup>. Отто Вений неожиданно сравнивает крокодила с Амуром: «Амур — крокодил наоборот». Но почему? Крокодил убивает людей, проливая слезы; «у Амура характер противоположный: ведь он смеясь обрекает влюбленных на погибель» (Эмблемы любви, 1608; *Emblemata*, col. 673).

Свойства зверя вводятся в совсем новые тематические сферы — например, в поэтологическую. Конечно, поэтика и раньше пользовалась bestiарными метафорами (например, мотив поэта-пчелы, восходящий к «Иону» Платона) — но теперь в эту область вовлекается и медведица, которая вылизыванием придает форму своему медвежонку, и слониха, которая «производит на свет своего огромного отпрыска после десятилетней беременности», а это значит, что «рукописи хорошо увидеть свет через девять зим и девять жатв после того, как она была начата» (Николай Ройснер, Эмблемы этические и физические, 1581; *Emblemata*, col. 409).

Эмблематика не просто расширяет набор смыслов средневекового bestiария, но вкладывает в них принципиально иное мировоззрение. Уместно здесь вспомнить о пресловутом «ренессансном индивидуализме» как о гипертрофированном доверии к себе, к собственным силам — и неудивительно, что среди эмблематических надписей появляется и такое вот кредо индивидуализма: «всякий — кузнец собственного счастья» («*Suae quisque fortunae faber*»), гласит девиз из анонимного рукописного сборника эмблем (завершен в 1568 г.), который был сочинен, вероятно, неким французским офицером, служившим королю с конца 1530-х годов<sup>18</sup>. Но обретение доверия к человеку сопровождается обратным движением в отношении к миру: он теперь постоянно требует недоверчивой проверки опытом.

По сравнению со Средневековьем — всё наоборот. Средневековый герменевт, уж никак не полагавшийся на слабые силы греховного человека, читал, однако, Священную книгу, написанную Богом на языке вещей, с полным доверием к ней; в ее, казалось бы, противоречивых высказываниях он находил чудесную гармонию — не разногласие, а разноголосие. Эмблематист читает мир предельно недоверчиво. Гамлетовский призыв ничему не верить постоянно звучит в эмблемах: «*Nusquam tuta fides*» — «ничему нельзя довериться»: слон опирается, чтобы отдохнуть, на крепкое дерево, а оно подпилено охотником (Иоанн Самбук, Эмблемы, 1566; *Emblemata*, col. 416).

Зверь в этой мировоззренческой системе — либо жертва коварного мира (как этот злосчастный слон), либо персонификация мудрого недоверия, непрерывно проверяющего сомнительный мир. «Недоверие не менее полезно, чем мудрость», — о хитром лисе, который, подойдя к логову льва, решил в него все-таки не входить (Жиль Коррозе, Гекатонграфия, 1543 г.; *Emblemata*, col. 455).



Единорог, прежде чем пить из сомнительного источника, очищает своим целебным рогом воду — ибо «Nil inexplorato — Ничего [не принимать] без проверки» (Камерарий, Вторая центурия, 1595; *Emblemata*, col. 422).

Упомянутая нами в самом начале хитрость лисы, пробующей лед, прежде чем на него ступить, становится поистине концептуальной: «Fide et diffide — Доверяй и не доверяй», — говорит Камерарий по поводу этой лисы, а в подписи добавляет: «Во всех вещах да пребудет с тобой здравая осмотрительность. Опасайся начинать то, что заранее не разведано» (Вторая центурия; *Emblemata*, col. 457). Столь же концептуальной становится и трусость больших и сильных зверей — трусость, которую естественная история фиксировала, но признавала необъяснимой. Теперь же эта трусость объяснена и признана разумной. Лев боится комара — и правильно делает: ведь «A minimis quoque sibi timendum — И ничтожных надо опасаться», — гласит надпись на эмблеме Флорентия Схонховена (Эмблемы, 1618; *Emblemata*, col. 394), а в ее подписи сам лев обращается к читателю с поясняющей речью: «Смотри: я шествую по всему миру и навожу ужас на всех — трепещу же лишь ужасного жала комара. Не доверяй своим силам: ведь и ничтожные, хотя ты и не веришь в это, обладают тем, от чего мы можем погибнуть».

Призыв не доверять своим силам звучит в этой эмблеме совсем не в средневековом смысле неустранимой «слабости» человека, подвластного Божественной воле. Сила человека теперь приветствуется и признается, но с важной оговоркой: и для сильного мир опасен в своей непредсказуемости, потому что слабость слабого может обернуться силой; слабые и малые могут погубить сильного (мотив страха перед малым — постоянный в эмблематике!), ничтожный слуга затаивает обиду на могучего государя и, улучив момент, предает его, и т. д.

Однако от этих человеческих проблем вернемся к зверю. Мы увидели, как многое изменилось со времени античной естественной истории; как каталог свойств зверя был переосмыслен в набор знаков-смыслов; как эти знаки-смыслы комбинировались и комбинации порождали новые смыслы. Но осталось одно, что так и не изменилось со времен Плиния. Зверь по-прежнему — совокупность разнородных свойств; и несмотря на то, что эти свойства так человекоподобны, они не складываются в нечто целое — в характер, в цельный и неделимый этос, которым, вероятно, наделен только человек, даже в своей противоречивости. Зверь обладает «природами», как говорит Ришар де Фурниваль, но не природой в ее единстве и единственности. Его царство — механическая множественность, ему не дано быть «одним». Такова, быть может, граница, которую европейская культура проводит между звериным и человеческим.

<sup>1</sup> «Naturalis Historia». Lib. VIII, 42. Далее цитируется Восьмая книга, в скобках указывается раздел.

<sup>2</sup> Richard de Fournival. *Le Bestiaire d'Amour et la Response du Bestiare* / Ed. par G. Bianciotto. P., 2009. P. 195 (15:40).

<sup>3</sup> Соответственно Francesco Maspero (Plinio il Vecchio. *Storie Naturali*, libri



VIII-XI. Milano, 2011. P. 123) и Alfred Ernout (Pline L' Ancien. Histoire Naturelle. Livre VIII. P., 2003. P. 76).

<sup>4</sup> Brinkmann H. *Mittelalterliche Hermeneutik*. Tübingen, 1980. См. также: Махов А. Е. Многосмысленное толкование // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. М., 2011; Махов А. Е. Изобретение многозначности: средневековая теория смыслов как этап в истории поэтики // Литературоведческий журнал. 2008. № 23. С. 3-31.

<sup>5</sup> Joannes Scotus Erigena. *De divisione naturae*. Lib. V, cap. 3 // *Patrologia Latina* (далее — PL). Vol. 122. Col. 865.

<sup>6</sup> Hugo de Sancto-Victore. *Eruditio didascalica*. Lib. VI, cap. V // PL. Vol. 176. Col. 805.

<sup>7</sup> Richardus de Sancto Victore. *Excertiones allegoricae* // PL. Vol. 177. Col. 205-206.

<sup>8</sup> *Allegoriae in universam sacram scripturam* // PL. Vol. 112. Col. 850.

<sup>9</sup> Gregorius Magnus. *Moralia* // PL. Vol. 75. Col. 701.

<sup>10</sup> *Гомилия XXI* // *Patrologia Graeca*. Vol. 40. Col. 471-472.

<sup>11</sup> *De bestiis et aliis rebus*. Lib. II, cap. 1 // PL. 177. Col. 57.

<sup>12</sup> *Bestiaires du Moyen Age* / Ed. G. Bianciotto. P., 1980. P. 35.

<sup>13</sup> Richard de Fournival. *Le Bestiaire d'Amour et la Response du Bestiare* / Ed. par G. Bianciotto. P., 2009. P. 31.

<sup>14</sup> *Ibid.* P. 168.

<sup>15</sup> В своем классическом виде эмблема трехчастна: она состоит из короткой надписи (изречения, девиза), картинки и более или менее развернутой подписи.

<sup>16</sup> При цитировании и упоминании эмблем мы указываем автора, краткое название сборника и год издания; ссылки же даем на свод эмблем (с указанием номера колонки), подготовленный А. Хенкелем и А. Шёне: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts* / Hrsg. von A. Henkel und A. Schöne. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1996.

<sup>17</sup> *De bestiis et aliis rebus*. Lib. II, cap. 8 // PL. 177. Col. 60.

<sup>18</sup> О предполагаемых авторах см.: Saunders A. Whose intellectual property? The *Liber Fortunae* of Jean Cousin, Imbert d'Anlézy or Ludovic Lalanne? // *Emblems and The Manuscript Tradition* / Ed. by L. Grove. Glasgow, 1997 (= *Glasgow Emblem Studies*, Vol. 2).

## Почему Роберт Грин за грош ума (остроумия) каялся на миллион, или львиная природа авторства

### Банальная двусмысленность?

Обратимся к книге, в которой впервые в истории речь зашла о Шекспире. Впрочем, прямо ни это имя, ни имена других исторических личностей в ней не названы. Но намек на Шекспира читается совершенно недвусмысленно. Уточним, недвусмысленный намек был сделан на имя, а не на человека. Намек на человека был очень даже двусмысленным. Весь текст рассматриваемой книги, начиная с имени автора, – сплошная двусмысленность, сплошные «намёки».

Однако, обложка книжки, по крайней мере на первый взгляд, совсем не кажется двусмысленной или загадочной. Скорее предстает апофеозом банальности. Что может быть банальнее имени автора (Грин) наверху? Или этой картинке льва внизу (Илл. 1)?

Сомнения возникают, когда мы смотрим на расположение частей обложки и начинаем понимать, что не все стоит на своем месте. Конечно, по поводу имени автора и неуместности (необычности его местоположения) так сразу не скажешь: тут нужно специальное исследование (а о месте имени в структуре титула – разговор особый!), но вот по поводу картинке льва... Ее странность чувствуется сразу.

Собственно, на месте изображения льва в любой книге обычно стоял знак печатника, то есть, говоря современным языком, бренд типографии или даже издательства, потому что отношения типографии/издательства в 16 веке были

Илл. 1

**GREENES,**  
**GROATS-VVORTH**  
of witte, bought with a  
million of Repentance.

**Describing the follie of youth, the falshood of make-  
wits flatterers, the miserie of the negligent,  
and mischiefes of deceiuing  
Courtizans.**

Written before his death and published at his  
dyeing request.

*Felicem fuisse infaustum.*



LONDON  
Imprinted for William Wright.  
1 5 9 2.

немного иные, чем в наше время: некоторые современные функции издательства брала на себя типография. Так что это логотип типографа и/или издателя и как таковой вполне банален. Ибо что же может быть банальнее логотипа? Возможно только то, что на нем изображено. Лев. Лев как эмблема. Тот же самый вопрос: что может быть банальнее? Лев – символ власти, символ правителя, символ короля.

И тут же банальность, количественно доведенная почти до абсолюта, теряет свое качество. Действительно, а не слишком ли «жирно» для печатника: лев в логотипе? Использование практически государственной символики! Ведь это логотип печатника, он же не король. А раз так, то возникает вполне законный вопрос: а логотип ли это? Конечно, окончательного ответа на него дожидаться, пожалуй, долго, но я просмотрел довольно много обложек книг 16 и 17 века<sup>2</sup> и такого логотипа больше ни на одной книге не обнаружил.

Можно подойти к этому вопросу и с другой стороны: установлено, что печатали эту книгу Грина два Джона: Дантер и Вольф (John Danter, John Wolfe)<sup>3</sup>. Их логотипы известны:



Илл. 2.  
Логотип Джона  
Дантера



Илл. 3.  
Логотип Джона Вулфа<sup>4</sup>

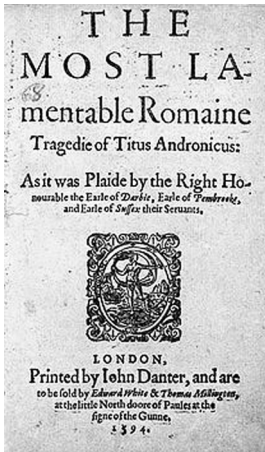
Конечно, в принципе у печатников мог быть и не один логотип, но такие случаи не столь уж часты. (Более известны случаи, когда признанный логотип одного печатника переходил «по наследству» другому печатнику). Эта относительная редкость неединственности логотипа печатника в сочетании с визуальной непохожестью нашей львиной картинки на знак печатника дает мне достаточно оснований предполагать: такого логотипа никогда

не существовало (правда труднее всего доказать, что чего-то нет, особенно, что чего-то не было; проще, что что-то есть, если оно есть, или, хотя уже не так просто, что что-то было, если это было).

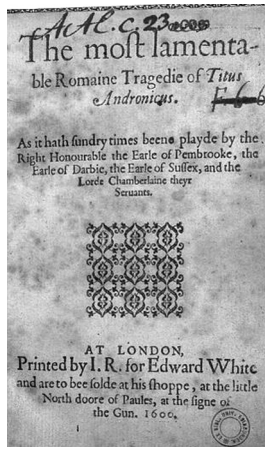
Любопытно, что тот же Дэнтер (John Danter) зарегистрировал в регистрационной книге гильдии печатников Англии (Stationers' Register) и издал в 1594 году (Илл. 4) трагедию «Тит Андроник» (*The Most Lamentable Romaine Tragedie of Titus Andronicus*.) То есть один из двух печатников книги Грина всего через год публикует и первую пьесу Шекспира! Пока, правда, анонимно<sup>5</sup>, но ведь и в книге Грина тоже не прямо о Шекспире говорится, а лишь намеком.

Потом были еще два издания трагедии в этом формате: 1600-го года (Илл. 5) и 1611-го (Илл. 6).

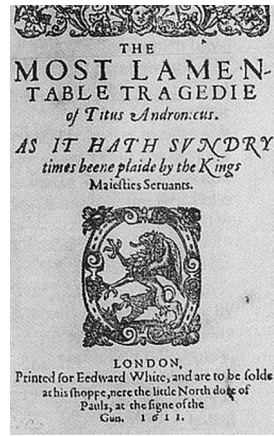
Как видим, эта ветвь рассмотрения опять-таки кончается... если и не совсем львом, но тем вариантом грифона, где голова у орлольва львиная. Собственно, грифоном такой конгломерат называть не совсем правильно, это просто крылатый лев, стоящий на задних лапах с когтями орла на передних лапах. Теперь уже зверь имеет вполне логотипное оформление<sup>6</sup>. И этот грифон (или лев с птичьими когтями), вышедший из печати спустя



Илл. 4



Илл. 5



Илл. 6

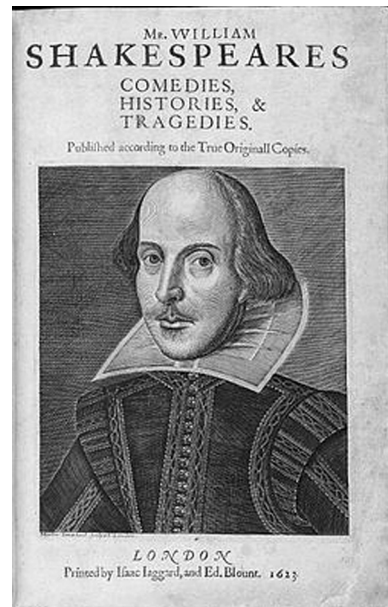
19 лет после льва книги «На грош ума...» конечно, заслуживает тщательно-го изучения, но это потребует особого времени и места. Сейчас же, заметив все же, что грифон был атрибутом богини возмездия Немезиды, чья колесница обычно запряжена четырьмя грифонами (а значит, мог иметь прямое отношение к содержанию трагедии «Тит Андроник»), вернемся к обложке книги Грина, а потом и к тому, что там под обложкой, то есть к содержанию этой книги.

### Еще немного формализма

Итак, я предполагаю, что изображение льва здесь, по меньшей мере, не просто товарный знак (скорее всего, вообще в принципе не логотип), а некая иллюстрация к содержанию произведения или даже ключ к этому содержанию.

Но прежде, чем вплотную заняться содержанием, поговорим еще немного о форме. Сравним обложечную форму книги Грина (Илл. 1) и обложку другой книги, которая вышла в свет 31 год спустя, обложку знаменитого Первого Фолио с полным (по крайней мере по замыслу) корпусом шекспировских пьес (Илл. 7).

На первый взгляд – ничего общего. Там книжечка, брошюрка ин кварто, здесь фолиант, под тысячу страниц. Там какой-то набросок оспа-



Илл. 7

лившегося льва, а здесь парадный портрет автора.

Но, во-первых, есть отрицательное общее в отношении рисунков на обложках: это не логотипы печатников, а предположительно иллюстрирующие книги картинки, что в то время было достаточно большой редкостью.

А во-вторых, значимы тут не совершенства или несовершенства форм, а соотношения структурных единиц оформления. Прежде всего, очень важно расположение имени автора. Мы так привыкли к этому: Шекспировы, то есть *Мистера Уильяма Шекспира комедии, хроники и трагедии*, что и не придаем значения месту, где этот «Мистер Уильям Шекспир» напечатан. А ведь напечатан он там, где, за редчайшими исключениями, имя автора не ставилось. И почти все эти исключения связаны с сомнительным авторством той или иной книги<sup>7</sup>. И одним из первых таких исключений была книга Роберта Грина, вернее книги Роберта Грина, потому что таким способом его авторство обозначено на нескольких книгах. Однако сейчас нас интересует одна-единственная, ключевая (в определенном отношении) для шекспироведения книга.

Для начала попробуем наиболее нейтрально перевести ключевую часть названия (в скобках привожу варианты):

Грина

низкая оценка ума (на грош ума),  
купленного за бесконечное раскаяние

(искупленная бесконечным – на миллион! – раскаянием).

А затем посмотрим на полное название:

**GREENS,  
GROATS-VVORTH  
of Wit,**

bought with a  
million of Repentance.

Describing the follie of youth, the falshoode of make-  
shift flatterers, the miseries of the negligent,  
and mischiefes of deceiuing

Courtezans.

*Written before his death and published at his dyeing request.*

*Fuelicem fuisse infaustum.*

[изображение льва]

L O N D O N  
Imprinted for William Wright.

1 5 9 2.

Итак, только что мы видели обложки книг, за которыми находятся два основных, на взгляд многих (а возможно и большинства) исследователей, источника авторства Уильяма Шекспира. С последним, то есть с Первым Фолио, все понятно (там авторство четко оформляется и с этим мало кто, особенно из стратфордianцев, будет спорить), а с первым, с памфлетом Грина, где шекспироведы находят первое упоминание (вер-

нее, намек на) Шекспира в печати, мы сейчас попытаемся кратко разобраться, вернее тоже намекнуть на то, как здесь можно попробовать разобраться: вряд ли сразу стоит претендовать на что-то большее.

Начнем с названия. Вроде бы буквальный перевод «Грош ума, купленный за миллион раскаяния» кажется мне несколько бессмысленным.

Во-первых, начинается с Грина. А уже во-вторых, попробую перевести далее:

Грина  
копеечное остроумие,  
оплаченное раскаянием на миллион.

Описывающее глупость юности, ложь (фальшь, вероломство)  
приспособленцев-льстецов, страдание (убогость, горе) небрежных  
(нерадивых, халатных) и зло (проказы, буйство) оболыщающих (обманывающих) куртизанок.

*Написано перед его смертью  
и опубликовано по его предсмертному требованию.*

Обратим внимание сначала на описательную часть названия книги. Пусть и поставленное через точку, оно лишь причастный оборот к краткому названию. Даже не ко всему названию, а к верхней его части: «Копеечное остроумие Грина ..., описывающее глупости юности» и т.д. В результате получается (можно прочитать и так), что вот это-то *зеленое* (незрелое) писательское *остроумие* и оплачено раскаянием на миллион! Однако, почему эти копейки даны во множественном числе? А все ли значения слова *groats* мы учли? Нет, не все: кроме *мелкие монетки*, это может именно во множественном числе значить *зерна*! Тогда возможно: *Незрелые зерна ценного ума, купленные за миллион Раскаяния*. А если брать не пассивно-орудийное значение предлога *with*, а более общее значение совместного действия, то можно получить даже: *Проростки бесценного ума, приобретенные вместе с бесконечным покаянием*. Псевдо(?)-авторское имя полностью растворяется в названии книги.

Далее. Следующее утверждение («написано до смерти») выглядит, на первый взгляд, вообще бессмысленным: странно было бы, если бы нечто оказалось написанным после смерти автора! А может быть именно этой странностью и играет (не без цинизма) эта излишняя банальность: действительно, кое-что, возможно, все-таки написано после его смерти, то есть приписано ему как автору. Кстати, имя автора здесь не называется и вся пассивная конструкция выглядит совсем безлично и несколько провисает (насколько можно судить об английском языке того времени).

Наконец еще далее на обложке мы находим:

*Fœlicem fuisse infaustum.  
Большое несчастье когда-то быть счастливым.*

После этих слов и следует грозный лев, вернее маска грозного льва, что само по себе несколько контрастирует с идеей раскаяния-покаяния, заявленной в названии. Покаяние – это одно, а угроза наказания – совсем другое. Поэтому хочется даже проакцентировать: ключевое место на об-

ложке этой загадочной книги (о степени ее загадочности чуть ниже) занимает маска. Причем маска действительно довольно грозная<sup>8</sup>. Кого же она скрывает и кому угрожает? Без контекста книги это понять трудно. Но еще немного терпения: сначала закончим с титульным листом<sup>9</sup>.

После псевдолейбла-льва располагаются выходные данные (по-нашему): место и год издания и издательство. Последнее для того времени означает прежде всего заказчика тиража, в данном случае это некий Уильям Райт (Imprinted for William Wright)<sup>10</sup>.

### **Первая часть книги. Сюжет новеллы. Актер и ученый-гуманист**

Сколько ни исследуй форму книги, рано или поздно придется заняться содержанием<sup>11</sup>, грубо говоря, прочитать и понять, что там написано. Но подробное «зачитывание» отняло бы у меня слишком много сил, а у читателей слишком много времени, так что предлагаю краткий дайджест этого содержания<sup>12</sup>. Оно, как и положено быть содержанию художественного произведения, тоже оформлено. С точки зрения композиции это означает, что в нем можно четко выделить три части и приложение (от публикатора Генри Четла) письма Грина своей бывшей жене.

102

В первой части книги главным героем является некий ученый-гуманист Роберто. Его отец Гориниус (Gorinius) и брат Луканио (Lucanio) – ростовщики, главные носители зла по средневековой «социологии». Умирая, отец завещал Луканио все свое богатство, а Роберто от отца достался всего лишь один грош (a groat, серебряная монета в четыре пенса) со специальным указанием купить себе... вот то самое, что и обозначается словосочетанием в названии книги: a groats-worth of wit. Как это получится по-русски? Ни *копейку* же *ума*, как у нас перевели: «Копейка ума, искупленная миллионом раскаяния»<sup>13</sup>. В крайнем случае, *ума на грош*, то есть ума на все унаследованные деньги. Принято, считать, что прототипом Роберто был сам Роберт Грин. Последим дальше за сюжетом сей автобиографической назидательной повести умирающего: по крайней мере, так автор стремится представить читателю себя и свою повесть.

Сразу после смерти отца братья вместе отправились искать жену Луканио, и встретились с Ламилией, куртизанкой, в которую Луканио тут же влюбился. Оставшись втроем, они устроили нечто похожее на малый «Декамерон»: Ламилия рассказала басню о лисе, барсуке и опозоренной овце. Роберто поведал историю о дочери помещика и крестьянском сыне, которые полюбили друг друга и должны были пожениться. Но жених был обманут завистливым соперником, применившим определенный постельный трюк («bed-trick»). В результате соперник жениха получил невесту, а крестьянский сын должен был жениться на другой женщине.

После цикла историй Роберто, Луканио и Ламилия начали играть в кости, и Ламилия выиграла все имеющиеся на руках у Луканио деньги. Пока Луканио ходил за следующей порцией монет, Роберто уговаривал Ламилию отдать ему часть ее выигрышей, поскольку сам привел к ней брата. Когда Луканио вернулся, Ламилия рассказала ему о происках Роберто, и Луканио прогнал своего брата.

Изгнанный Роберто стонал, проклиная свою судьбу. Эти стенания услышал некий джентльмен и предложил помощь: «Полагаю, вы ученый.

Какая жалость, что ученые должны жить в нужде». Роберто спросил: «А вы кто по профессии?». Джентльмен ответил: «Сказать по правде, сэр, я актер» (Truly, sir, I am a player). Роберто был поражен: «А я принял вас за солидного человека, за джентльмена» (I took you rather for a Gentleman of great living). Тот ответил, что, конечно, сейчас он состоятельный человек (man of substance), но так было не всегда, были времена, когда его преследовали несчастья (faine to carry my playing Fardle a footebacke). Однако сейчас его пай в театральном предприятии стоит не меньше 200 фунтов (very share in playing apparel will not be sold for two hundred pounds). Роберто снова удивился: «мне ваш голос не показался особенно изысканным». Дальше большая цитата: «Мне не по душе ваше суждение: Я настолько знаменит как Дельфригус и король фей, насколько когда-либо кто-либо был знаменит в наше время. Двенадцатью подвигами Геракла я прогремел на сцене, играл три сцены в "Дьяволе по пути на небо"». Вот как, сказал Роберто, тогда я умоляю вас простить меня. Ничего, ответил актер, я могу создать чудесный монолог, поскольку я был провинциальным автором, монолог с моралью, или диалог дивов; семь лет подряд я был хором на кукольном представлении<sup>14</sup>. Но сейчас: Люди не ценят / Воспитание, обучающее нравственности (*The people make no estimation / Of Morals teaching education*). Что, неплохо для рифмованного экспромта? Хотите еще услышать?» «Нет, достаточно, сказал Роберто едва ли впечатленный рифмой *estimation – education*, но как вы меня-то хотите использовать?» «Ну, сэр, просто: в создании драм, ответил тот, за что вам хорошо заплатят, если вы продемонстрируете достаточное старание».

103

Роберто увлекся предложением и пошел с актером, который снял ему комнату в одном из торговых домов. В результате наш ученый-гуманист стал писать пьесы, заработал кучу денег и пустился во все тяжкие. Или, ближе к тексту Грина, пока Ламилия лишала богатства Луканио, Роберто стал «Архипоэтом-драматургом» (fameozed for an Arch-plaimaking-poet). Его богатство расширилось, как море, и довело его до полной конфронтации с миром ("contrarie to the world"), до презрения к нему. Роберто цинично признается в том, что, если бы ему платили вперед, он не держал бы своего слова, не исполнял бы того, что обещал. Параллельно с писанием пьес наш архидраматург изучил воровское ремесло и высшее крючковтворство законников.

Жена Роберто, вполне достойная леди, старается достучаться до него, но безответно. Ее муж продолжает разнообразно дебоширить, пока закономерно не впадает в нищету. У него остается единственный грош. Он горько восклицает: «О сейчас слишком поздно, слишком поздно купить ума на него. Теперь, продав свою беззаботную юность, я вижу, что я по небрежности забыл купить». Далее автор заявляет, усиливая якобы автобиографичность всей истории:

«Здесь, передавая мне все сказанное, Роберто Грин пожелал послать вам то, что не смог вовремя оценить как главное в жизни, ума на грош (все свое наследство) и сказал: "Хотя мне сейчас уже никто не поможет, но, умирая, я хочу своим раскаянием помочь всем людям"<sup>15</sup>.

Далее следует поэма, полная вздохов и сожалений Роберто, а затем автор переходит к списку из 10 правил для истинных джентльменов.



## Вторая часть книги. О подлости актеров и жалкости драматургов

Вторая часть книги, формально никак не связанная с первой, – письмо трем прямо не названным авторам (на сегодняшний день они довольно уверенно идентифицируются шекспироведами как Марло, Пил и Лодж или Нэш). Письмо содержит предупреждение о некоей «вороне в павлиньих перьях, мнящей себя единственным потрясателем сцены». Предупреждает Грин собственно не об одной этой вороне-обезьяне, а об опасности актерской гегемонии вообще. В сущности, это манифест в защиту драматургов-авторов, которые в сословном обществе ставились на одну доску с ремесленниками-актерами. Против системы феодализма Грин очевидно выступать не собирался, поэтому обратился к собратям по театральному ремеслу: бойтесь актеров, не понимающих и не ценящих того, что они производят. Но и сами авторы-драматурги должны ценить и уважать то, что делают. В конечном счете, Грин, похоже, призывает драматургов к бойкоту театров. К такой забастовке сценаристов, говоря современным языком.

Возможна и бóльшая степень обобщения, в какой-то мере предопределенная этой почти бытовой ситуацией предостережения Грина. Данное противопоставление актеров и автора (авторов), можно соотносить со знаменитой надписью над театром «Глобус» (*Totus mundus agit gistrionem*, что обычно несколько вольно, но по смыслу правильно, переводят с латинского «Весь мир – театр и люди в нем актеры»). Но если все люди – актеры, которые лицедействуют, то есть играют спектакли, то должен же быть автор у этих спектаклей. Так кто же автор? И почему он позволяет актерам делать то, что им вздумается, идя наперекор Его замыслам? И случайно ли Грин обращается именно к трем авторам? Не христианское ли это триединство?

Но от общего корпоративного обращения к писателям (или даже философско-богословского предостережения им), вернемся к знаменитому частному замечанию о некоем актере с сердцем тигра<sup>16</sup>. Поскольку тут прямая аллюзия на женщину с сердцем тигра из Генриха VI (часть 3), постольку предполагается первое упоминание пьес Шекспира, что в сочетании с выражением «Потрясатель сцены» (*Shake-scene*), по общему мнению исследователей, свидетельствует о том, что речь идет именно о Шекспире. Вот только о каком Шекспире? Несомненно об актере, это сказано открытым текстом.

А что же с драматургом? Когда пробуешь разобраться с Шекспиром-драматургом, все становится чрезвычайно двусмысленным. С одной стороны, Шекспир как автор вроде бы вводится в исторический контекст, предворяя появление этого бренда на поэмах всего год и два спустя. С другой стороны, с такими характеристиками, какие выдаются ему здесь Грином, он не может быть тем самым знаменитым драматургом и поэтом<sup>17</sup>! А если вспомнить первую часть книги, то там ведь актер и автор – это изначально разные люди: первый актер-ремесленник (пайщик труппы), второй ученый-гуманист, становящийся по просьбе первого профессиональным драматургом. Там, в первой части, пайщик театра (актер) нанимает ученого-гуманиста писать драмы. Здесь во второй части, некий актер то ли прикидывается, то ли является драматургом. Двусмысленность задается с самого начала.

Но пора привести в оригинале это первое в истории упоминание Шекспира:

Base-minded men all three of you, if by my miserie you be not warnd: for unto none of you (like mee) sought those burres to cleave: those Puppets (I meane) that spake from our mouths, those Anticks garnisht in our colours. Is it not strange, that I, to whom they all have beene beholding: is it not like that you, to whom they all have been beholding, shall (were yee in that case as I am now) bee both at once of them forsaken? **Yes trust them not: for there is an upstart Crow, beautified with our feathers, that with his *Tyger's hart wrapped in a Player's hyde*, supposes he is as well able to bombast out a blanke verse as the best of you: and beeing an absolute *Johannes fac totum*, is in his owne conceit the onely Shake-scene in a cuntry.** O that I might entreate your rare wits to be employed in more profitable courses: & let these Apes imitate your past excellence, and never more acquaint them with your admired inventions.

На русском языке есть несколько переводов этого знаменитого места. Правда, все они неполные, то есть переводится не весь период, что априорно несколько искажает общий смысл. Сначала выделенное в предыдущем абзаце полу жирным обнаруживается в русском переводе известной книги Георга Брандеса о Шекспире:

«Предостерегая своих друзей и товарищей по профессии против неблагодарности актеров, Роберт Грин говорит: “Да, не верьте им, ибо среди них проявилась ворона, нарядившаяся в наши перья с сердцем тигра под костюмом актера; этот выскочка считает себя способным смастерить белый стих не хуже любого из вас, и в качестве настоящего *Johannes-Factotum* (мастер на все руки) мнит себя единственным потрясателем сцены (*Shakescene*) в стране”»<sup>18</sup>.

Сразу после цитаты Брандес подчеркивает, что «лишь противное здравому смыслу толкование способно видеть в этом месте выходку против Шекспира как актера; оно, без малейшего сомнения, заключает в себе **обвинение в литературном плагиате** (выделено мной – *И.П.*). Все указывает на то, что Грин и Марло сообща переделывали старую пьесу, и что первый с чувством озлобления мнит себя единственным, выпавшего на долю шекспировской переработки их текста»<sup>19</sup>. То, что Брандес утверждает без малейшего сомнения, в сущности только на его уверенности и основывается. Лишь отчасти трактовка строится на неверном переводе латинского термина *Johannes-Factotum*, который можно перевести как *мастер на все руки* только иронически. (Речь, скорее всего, идет о том человеке, который за все готов хвататься, но ничего толком не умеет.) Так что и этой косвенной опоры утверждение Брандеса лишено. Остается чисто дейктический оборот («Все указывает на то...») вместо логического вывода. Кроме того, переводчик снимает иронию с выражения *Johannes-Factotum*: «и в качестве настоящего *Johannes-Factotum* (мастер на все руки) мнит себя единственным потрясателем сцены». У Грина написано примерно следующее: «и будучи законченным *Johannes-Factotum*, в своем больном воображении видит себя одного (непарным, единственным, уникальным) Потрясателем сцены».

Однако, в целом осмысление Брандеса и по сей день остается типичным толкованием стратфордианцами знаменитого места книги Грина. Например, классик советского шекспироведения А.А. Аникст, заранее предваряя свой перевод трактовкой, писал об этом так:

«Грин был в большой обиде на актеров, считал себя и других драматургов жертвой их эксплуатации и мечтал о том, чтобы проучить их, а для этого, как ему казалось, надо было перестать писать для них пьесы. Лишь таким образом можно будет заставить актеров оценить значение драматургов. Впрочем, – мало того, что актеры наживаются за счет драматургов, – появился один актер, который сам начал писать пьесы. Это, в глазах Грина, вообще является большой опасностью, ибо комедианты настолько обнаглели, что рассчитывают обойтись **без драматургов с университетскими познаниями** (выделено мной. – *И.П.*). Имея в виду все это, Грин обратился ко всем трем со товарищам по литературной профессии, увещавая их перестать писать для театра.

«Разве не странно, что я, – продолжает Грин, – я, которому они все столь обязаны, покинут ими, и не менее странно будет, если вы, которым они все тоже столь многим обязаны, окажитесь вы в моем положении, будете сразу же покинуты ими?» И далее следует выпад Грина против того из актеров, который начал вытеснять **«университетские умы»** (выделено мной. – *И.П.*), взявшись за писание пьес для театров. Грина охватывает припадок злобы, когда он пишет: «Да, не доверяйте им, ибо среди них завелась одна ворона-высочка, разукрашенная нашими перьями. Это человек с сердцем тигра в обличье актера, и он думает, что так же способен греметь белыми стихами, как лучший из вас, тогда как он всего-навсего мастер на все руки, возмнивший себя единственным потрясателем сцены в стране»<sup>20</sup>.

Чтобы поддержать стратфордианскую идею, А. Аниксту пришлось ввести в трактовку «драматургов с университетскими познаниями» или «университетские умы» и убрать из текста латинское выражение «*Johannes fac totum*». В противном случае драматургам противопоставлен просто актер, а то, что он еще и драматург по совместительству, придется как-то особо доказывать. Аникст же предполагает, что Шекспир-актер = драматург («появился один актер, который сам начал писать пьесы») без всяких доказательств, просто путем противопоставления его драматургам с университетскими познаниями. Однако в тексте Грина нет ни *университетских умов*, ни *драматургов с университетскими познаниями*. Возможно потому, что Грин не мог себе представить драматурга без университетских познаний, возможно по какой-то другой причине, но таких определенных у Роберта Грина не существует. На всякий случай замечу, что «появился один актер, который сам начал писать пьесы» – это не речь Грина, переданная в косвенной форме знаменитым отечественным шекспироведом, а самостоятельное утверждение А. Аникста. В книге «На грош ума» подобных утверждений нет, как нет и сколько-нибудь твердых оснований для прямого или косвенного вывода такого утверждения.

### Сравнительный анализ двух частей книги.

#### Частное и общее в проблеме авторства. Система масок

Письмо драматургам в книге подписано: «Желаю, чтобы вы жили, хотя сам умираю, Роберт Грин». Уходя, автор дает наставление авторам, а возможно передает по наследству само понятие авторства, пытается утвердить его. Причем, скорее всего это именно абстрактный автор или даже псевдонимный автор, потому что, если бы Роберт Грин писал мемуары, то

есть действительно бы исповедовался в этом произведении, зачем было бы герою первой части книги присваивать имя «Роберто»?

Существует две возможности трактовать историю Роберто: 1) автор писал художественную аллегорию на свою жизнь; 2) автор действительно каялся, описывая свою жизнь. В первом случае давать герою имя прототипа пусть и в итальянской огласовке как-то нетипично для жанра. Аллегория так аллегория, сходство имен все только путает. Во втором случае тем более нелепо изменять свое собственное имя. Да и вообще я затрудняюсь представить себе реального умирающего, который смог бы написать такую достаточно большую, разножанровую, но очень цельную книгу.

Таким образом, если это и аллегория, если это намек, то не на жизнь Роберта Грина; более того, само имя Роберт (Роберто) Грин, возможно, является псевдонимом другого человека, по крайней мере, для этой истории в книге. Сопрягая информацию из первой части с наблюдениями над второй частью книги, можно построить пропорцию: Роберто (герой повести) так же относится к Роберту Грину (титულიному автору книги), как ворона с сердцем тигра к автору шекспировского канона. Ворона = актер, наши перья = перья драматургов.

В целом периоде скрытан переход от общего к частному. Общее: актеры должны знать свое место, они лишь рупоры драматургов (рассуждения до этого). Частное: есть тут один актер, который нарядился в костюм автора и мнит себя настоящим Шекспиром (*потрясателем сцены* – одна из возможных внутренних форм имени Шекспир). Вот и все. Откуда появилась идея плагиата, которой придерживаются многие стратфордские трактовки? Разве что *ворона* ворует... Но ведь, даже если принять это свойство вороны за обязательное, это же явный анахронизм: понятие авторства еще только утверждается, и в любом случае вряд ли возможно говорить о плагиате. К тому же английская (елизаветинская) ворона (в отличие от русской) знаменита не столько тем, что ворует, сколько тем, что имитирует, подражает, хотя в басенных античных истоках отмечается и вороватость вороны<sup>21</sup>. Ворона скорее в чем-то похожа на обезьяну. И действительно, если не ограничиваться переводом выбранной части Гриневского периода, а начать с начала и кончить концом, то немедленно всплывает обезьяна.

Base-minded men all three of you, if by my miserie you be not warnd: for unto none of you (like mee) sought those burres to cleave: those Puppets (I meane) that spake from our mouths, those Anticks garnisht in our colours. (Начало.)

Вы все трое были бы мелкими душонками, если бы мое несчастье вас не предостерегло: никто из вас (как и я) не пожелал эти заусеницы спилить, и те Куклы (которых я подразумеваю) говорят вашими голосами, те Шуты украшаются в ваши цвета.

O that I might entreate your rare wits to be employed in more profitable courses: & let these Apes imitate your past excellence, and never more acquaint them with your admired inventions. (Конец.)

О если бы я мог направлять ваши редкие умы на более выгодную (прибыльную, плодотворную) работу: пусть эти обезьяны подражают вашим прошлым достижениям, никогда больше не знакомьте их со своими воспитательными изобретениями<sup>22</sup>.

Здесь нет речи о соперничестве университетских и неуниверситетс-

ких драматургов, речь идет о том, что с авторами в принципе не считаются, их труды грубо используют. Творцам не просто не оказывают должного уважения, а вообще их не замечают. Да, актеры и правда редко замечают авторов, что в 16 веке, что в 21-м. Это общее суждение, а в центре периода содержится частное, которое всегда и цитируют.

Итак, в ядре периода заключено два образа: (1) выскочка-ворона-обезьяна в чужих перьях и (2) актер с сердцем тигра. Если объединить эти образы, то получится: ворона(1)-актер(2) снаружи в перьях драматурга(1), а внутри с сердцем тигра(2). Это же система масок! С одной стороны, актер Шекспир (Шакспер) надел маску драматурга, а с другой стороны, этот же актер Шекспир (Шакспер) есть маска-псевдоним этого же драматурга. За маской Шекспира, который прячется под внешней маской драматурга, прячется сам внутренний драматург-автор. (Это кажется тавтологией, но функционально это важно различать в связи с необходимым различием простого псевдонима и живой маски.) Драматург-автор – актер-маска – драматург-маска (псевдоним)!

Таким образом, Грин всего-навсего призывает не путать актера с драматургом. И вообще, и в частности. Но в данном конкретном тексте его задача выпятить общее утверждение и сделать несколько размытым, не слишком однозначно бросающимся в глаза утверждение частное, текстуально прикрытое двумя общими. Вводя псевдоним «Шекспир», Грин забывается о том, чтобы этот псевдоним не был раскрыт как таковой, по крайней мере, в обозримом будущем. Поскольку маска двойная, то раскрытие псевдонима (чего в любом обществе избежать в принципе трудно) ведет лишь к раскрытию «псевдонима» Шакспера, что закономерно кончается утверждением его как Шекспира (что и сделано в Первом Фолио).

108

## Посмертные игры Грина

Однако, резкость выражений (ворона-выскочка, обезьяна, мастер на все руки, мнящий себя потрясателем сцены), характеризующих актера Шекспира (Шакспера) в книге Грина, все-таки делала слишком очевидной невозможность от его имени признать актера автором-драматургом. Это ставило под удар всю игру с двойным псевдонимом-маской. А поскольку в книге Грина было заявлено, что ее автор уже умер, то исправлять ситуацию пришлось публикатору данного Гриновского памфлета Генри Четлу. Вот как описывает эту коллизию А.Аникст:

«По его собственному признанию, Четл печатал рукопись Грина, когда он еще не был знаком ни с Марло, ни с Шекспиром. Теперь ему пришлось познакомиться с обоими. Встреча с Марло не оставила у него хороших воспоминаний. Марло был не из тех людей, которые спокойно переносят обиду: он привлекался к суду за убийство в уличной драке. В предисловии ко “Сну добросердечного” (опубликовано вскоре после книги Грина. – *И.П.*) Четл писал: “С теми двумя, что сочли себя оскорбленными, я до этого не был знаком, и что касается одного из них, то я бы ничего не потерял, если бы и не познакомился с ним”<sup>223</sup>. Таково отношение Четла к знакомству с Марло.

О Шекспире он составил себе совсем иное мнение. Это произошло явно не без вмешательства третьих лиц, которые познакомили Четла с Шекспиром и дали ему наилучшие рекомендации.

“Другого я тогда тоже не очень пощадил, хотя теперь я поступил бы иначе (как теперь хотел бы), так как я, который умерял горячность живых авторов, мог бы поступить по собственному разумению (особенно в подобном случае), поскольку автор был мертв; то, что я не сделал этого, заставляет меня сожалеть, как если бы чужая (исходная) ошибка была совершена мной самим, ибо он оказался столь же приятного облика, сколь и воспитанным, отлично проявившим себя в избранной им профессии. Кроме того, многие достопочтенные лица отмечают его прямодушие в обращении, что свидетельствует о честности, а изящество стиля говорит о его мастерстве”<sup>24</sup>.

Четл проявил искусность в своих извинениях. Грин осмелял Шекспира за то, что он думал, будто может “греметь белыми стихами”. Исправляя ошибку, как если бы она была совершена им самим, Четл подчеркивает, что внешний облик Шекспира так же благороден, как его поведение, и он проявил себя отличнейшим образом в своих литературных сочинениях»<sup>25</sup>.

Это был перевод и параллельный комментарий Аникста следующего английского текста:

With neither of them that take offence was I acquainted, and with one of them I care not if I never be: the other, whome at that time I did not so much spare, as since I wish I had, for that as I have moderated the heate of living writers, and might have used my owne discretion (especially in such a case) the Author being dead, that I did not, I am as sory, as if the originall fault had been my fault, because **my selfe have seene his demeanor no lesse civill than he, exelent in the qualitie he professes: Besides, divers of worship have reported, his uprightness of dealing (деловую прямоту), which argues his honesty, and his facetious grace in writting, that aprooves his Art**<sup>26</sup> (выделено мной – И.П. Это то самое место, которое, как предполагается, характеризует Шекспира).

Перевод Аникста – однозначный, в то время как текст крайне двусмысленный, написанный в духе эвфуизма Озрика, то есть примерно того толка, которому Гамлет подражает в описании Лаэрта в 5 акте трагедии<sup>27</sup>. Есть и прямая натяжка, в толковании выражения *exelent in the qualitie he professes*. Найти здесь слово «профессия» можно только при целенаправленном поиске. Но эта «профессия» нужна стратфордIANцам, чтобы дальше говорить, как Аникст в комментариях, о «литературных сочинениях» Шекспира!.. Читатель невольно думает, что это определение Четла, но нет: там в лучше случае сказано только об «изяществе стиля» (а возможно и не стиля, а просто «почерка»). Фактически Генри Четл снял лишь тезис о бесчестности актера Шекспира, опровергнув его тем, что тот прямодушен..., хотя искусен или ловок. В любом случае, если бы актер Шакспер был настоящим Шекспиром, двусмысленные извинения Четла были бы ему сомнительным утешением.

Кроме того, стоит заметить, что, естественно, Генри Четл нигде не называет собственных имен (ни Марло, ни Шекспира), поэтому нет даже полной уверенности, что эта амбивалентная апология вообще относится к Шекспиру (Шаксперу).

## Третья часть книги. Стрекоза и муравей. И немного богословия

Однако, ранние следы шекспировского вопроса в книге, где впервые упоминается драматург Шекспир, на этом не заканчиваются. Есть еще третья часть, которая состоит из пересказа басни Эзопа о стрекозе и муравье. Стрекоза назвала муравья жадным скрягой (a greedie miser) и муравей ответил: «Экономный хозяин накапливает (spares) то, что транжира проматывает». После того, как они расстались, стрекоза продолжала жить в свое удовольствие, а муравей работал. Когда пришла зима, муравей оказался готов к ней, а стрекоза начала голодать. Она пришла к муравью за помощью, но тот ответил: «Уходи прочь, праздное ленивое насекомое». «Без пищи, без помощи, без сил» стрекоза выкопала себе яму в песке и выгравировала эпитафию в двух двенадцатистрочных строфах, где в самом конце были такие три строки:

*For all worlds trust, is ruine without ruth.  
Then blest are they that like the toying Ant,  
Prouide in time gainst winters wofull want.*

Раз вся вера мира гибнет без сострадания,  
То благословенны будут те, которые, как трудолюбивый муравей,  
Запасают вовремя к зиме все, что скорбно необходимо.

110

Эти строки невольно возвращают к философско-богословской трактовке гриновской оппозиции автора и актеров<sup>28</sup>. «Вся вера мира» гибнет, значит, человечество не слушается своего Автора. А гибнет она от отсутствия сострадания. Актеры действуют в своих интересах, они забыли об Авторе, который и сам страдал, и других призывал к состраданию.

Кто в этой басне стрекоза? Возможно сам А(а)втор, который редко марал руки грязной работой (если не считать такого изделия как человек<sup>29</sup>), а только изрекал «слова, слова, слова», начиная с первого, которое было в самом начале. И почему необходимость запастись названа скорбной? Не потому ли, что эта необходимость эгоистична, а не сострадательна? А на кого намекает образ муравья? Кто он такой, запасливый и жадный? И лишенный сострадания, жестокий, как тигр? Кто накапливает и дает в долг лишь под высокие проценты? Есть такой человек, и мы его знаем. По фамилии он весьма похож на Шекспира. Но он не столько потрясает (shake) копьём (speag), сколько трясется (shake with) над накопленным (spares).

### Философия, история и категория авторства

Итак, сюжетный мотив о драматурге и актере в книге Грина повторяется в общем (структурно-композиционно) трижды (а в частности или чисто стилистически – множество раз) и от этого повторения разрастается в глобальную оппозицию творца и исполнителя, мыслителя-художника и деятеля-прагматика. Эта новая, хотя генетически связанная с парой господина и вассала, оппозиция, в конечном счете и породила в эпоху Возрождения категорию автора в ее современном понимании.

Феодальный мир не подразумевал творца in statu nascendi. Мир был дан. Все в нем было расставлено по местам. Если творец и был, то только

в смысле пребывал, а не прибывал вместе с этим миром. Мир не подразумевал прибыли. Только иерархию. Акт творения остался далеко в эпическом прошлом. Творец повелевал, но не управлял. В любой точке иерархической вертикали власти был господин, но не было творца. Если внеиерархические творцы и существовали, то они оставались безымянными, а следовательно, быстро возвращались в небытие. Сложившуюся иерархию невозможно было преодолеть извне. Тем более она была неразрушима изнутри. Творец мог появиться только при совмещении позиций: внутренней и внешней.

Никакой полувнесистемный трубадур (не говоря уже о случайно образованном ремесленнике) не мог стать автором нового мира (*vita nuova*). Автором мира мог стать только человек системы, причем человек из верхней ее идеологической части. Если не король, то близкий к королю. Тот, кто имел возможность обозревать пирамиду с самого верха и достаточно спокойно, без страха, чтобы увидеть ее устройство. И залюбоваться им. Но этот принадлежащий данному миру человек должен был оказаться наполненным также иным миром, возрожденным миром античности. Никакой Шакпер не имел шансов на совмещение этих позиций. Даже Марло не имел этих шансов по большому счету. Потому что тот же Марло стал Марло только после того, как Шекспир стал Шекспиром, невзирая ни на какую историческую последовательность. Марло не был настоящим автором, пока Шекспир не родил идею авторства! Вопрос быть или не быть человеку-автору был поставлен и решен в этом смысле только Шекспиром.

Таким образом, авторство не могло появиться прямо ни как должность, ни как категория, ни как образ жизни: в иерархии для нее не было предусмотрено никакой позиции. Более того, авторство противоречило иерархии. Поэтому автор авторства не мог иметь имени. Автор мог начинать творить, но не мог иметь поименованное бытие. Он не имел возможности стать сразу именем существительным – собственным.

И он стал именем прилагательным. Зеленый (*Green*) – это не имя автора, это определение поисков. Он еще вне иерархии всего становящегося, но уже имеет определенное качество. Он – то, что будет когда-нибудь зрелым, а значит, станет сущностным. Зеленый творец – это не мастер, которым он не может быть по определению, это подмастерье. Мастера – актеры, драмодель, поэты, ремесленники. А зеленый – это подмастерье, стремящийся стать надмастерьем... И он станет им, когда создаст себе зрелое имя. Смастерит себе имя, которым он не имеет права обладать. Это не псевдоним, который есть просто официальное публичное имя автора, защищающее его частное имя. У такого автора нет ни частного, ни публичного имени, потому что нет еще настоящего понятия авторства – откуда ему взяться?

Итак, имя нужно создать почти из ничего, существительное сотворить из прилагательного. И каким-то образом дать этому имени плоть (разумеется, не свою). И этот процесс субстантивирования начался в книге «Незрелая толика ума, купленная за бесконечное покаяние» (так тоже можно перевести). Это начало хроники объявленной смерти зеленого подмастерья. Начало, потому что Незрелый умирал медленно: еще и через год, и через два и через семь лет, и даже через 25 лет выходили его новые книги – вести с того света<sup>30</sup>. Это и понятно, ведь по-настоящему зрелый автор появился только в 1623 году, через 30 лет после объявления о смер-



ти «Незрелого». Но все-таки начало было положено: декларация прав автора состоялась, пусть и в неявной форме, в форме аллегии, в форме новеллы, в форме назидательного письма, в форме басни.

### «Я не актер, а драматург!»

Автор текстов драм – не актер, а драматург. Такая простая мысль с нашей, современной точки зрения, но почти совсем непонятная мысль для Англии конца 16 века. Хозяин слов – драматург, пусть актеры не думают, что если они способны прокаркать белый стих со сцены, то они и являются творцами этих слов. Хотя ясно, что актеры ничего такого не думают, потому что их дело не думать, а говорить. Но предостережение обращено не к актерам, а к драматургам! Мы, драматурги, пишет Незрелый<sup>31</sup>, не называя никаких имен, потому что авторских имен еще не может быть, их не существует в природе окружающего мира. Но уже существует это «мы», к прилагательному добавляется местоимение, так постепенно возникает авторская речь. Речь не глашатая, а автора<sup>32</sup>! Но до самого авторства еще далеко. По крайней мере, три десятилетия. Процесс можно будет считать в какой-то степени свершившимся только после публикации Первого Фолио Шекспира, когда последнего назовут автором. Первым по существу настоящим автором<sup>33</sup>. Но до этого автору нужно будет еще сменить несколько тел и умереть в каждом из них.

112

Пока же автор еще жив. Но он еще совсем не Автор. Но вскоре он станет зрелым и обретет плоть. Кто он? Ясно, что «потрясатель сцены» это понятие не совсем собственное. Кем еще может быть автор в эту эпоху в Англии? Он должен потрясать сцену. Потрясать сцену должен автор, а не актер – в этом смысл книги Грина. Хватит уже терпеть анонимность! Пусть лучше даже актер назовется драматургом, но получит имя. А имя получит плоть, пусть бутафорски-актерскую, пусть пока это будет кукольный театр авторства, пусть автор пока будет просто хором, но пусть он будет, пусть хотя бы обещает быть. В этом смысл поспешных и странных извинений Генри Четла перед тем, кто назван в книге Грина вороной-выскачкой. Без вороны в перьях драматурга пока не получится. А кого в противном случае назовешь драматургом? Великого лорда-камергера королевы что ли? Графа в семнадцатом поколении? Назвать драмоделом... Нет, не мыслимо. Вернее, бессмысленно. Новое время еще не наступило, современного человека еще нет и в помине. То есть есть, но в очень отдаленном помине: пока нужно было только поминать, как звали. А как-то звать стали только год спустя. Нарекли Шекспиром. Это уже не просто нарицательный *потрясатель сцены*, а полусобственный-полуприлагательный «Потрясающий копьем»...

### Копье и маска льва

Почему копьем? Да и копьем ли? Конечно, копье дает какую-то субстациональность, как постоянный атрибут какого-нибудь античного бога, Афины Паллады, например. Понятно, что потрясает он сцену, но потрясать ее он должен чем-то существенным, может быть даже чем-то средневеково-сущностным. Копье<sup>34</sup> – вот тот стержень, на который надевается средневековая вертикаль власти. Или скажем так: один из стержней. Один из тех стержней, за которые все-таки можно схватиться: не за святой же

дух хвататься! И не крестом же Спасителя потрясать! То время кончилось.

Хотя до Шекспира у Автора все-таки была еще одна личина: не святой дух, не крест, не рога с копытами! Не слово уже, но еще не тело (даже не тело Шакспера, отданное авторству на растерзание)! Не тело человека, но уже и не тело зверя. Но уже нечто, созданное специально для тела человека, точнее для его лица. Личина человека! Что же это? Маска? Маска льва! Маска полного тела льва – вплоть до лап.



Илл. 8

Лев в средневековом bestiarii в определенном смысле фигура пограничная между демоном и ангелом, он бывает и Христом и дьяволом<sup>35</sup>. Все зависит от выражения его лица, так сказать. Оно может быть спокойным и величественным – тогда он Бог-добро, но может быть и гневно-грозным – тогда он дьявол-зло. Лев может быть

разным, он самый амбивалентно-пограничный из всего bestiarii! Но как на одном рисунке изобразить оба свойства льва? Такого в средневековой иконографии не бывает. Да, он может быть разным, но на каждом конкретном изображении он какой-то определенный, двусмысленный данный средневековый образ в его исходном контексте быть не может.

Итак, средневековый лев несет либо идею добра, либо идею зла, а лев на книге Грина несет скорее идею границы (в частности границы добра и зла), этот лев уже не средневековый, а возрожденческий, потому что это не изображение собственно льва, а изображение маски льва! И эта маска льва гораздо более человечна, чем любое изображение льва. Какой он здесь: злой или добрый? Злой, потому что у него оскалена пасть, вернее сказать, хищно обнажены зубы рта, но сами по себе зубы выглядят вполне по-человечески! И у него подняты внешние части бровей: крайне редко встречающийся в средневековой иконографии способ выражения гнева – обычно гневно наморщен лоб<sup>36</sup>. Так что поднятие бровей демонстрирует скорее величественность и... гуманизм этого льва.

### Кто там?

Но маска неизбежно влечет за собой вопрос, которым начинается «Гамлет» – кто там? У маски льва-гуманиста, кроме абстрактных идеалов гуманизма, как бы их исторически не конкретизировать, должен быть еще и конкретный носитель, реальный человек данной эпохи. Вернее маска уже намекает на своего носителя. Итак, – поставим вопрос ребром! – при чем здесь лев, то есть чья собственно здесь маска льва? Потому что, если этот муравей из финальной басни книги явно не Шекспир, то и стрекоза тоже едва ли в полной мере представляет автора-человека, хотя это ближе. Но где-то же Шекспир-автор должен скрываться, ведь книга – один большой намек на него (вернее, как я уже писал, три больших намека, не

считая мелких)! Я говорю о Шекспире как авторе шекспировских произведений, а не о Шакспере как о живой маске автора.

Таким образом, если позднее (или глубже в содержание книги) автор будет под маской актера, то здесь, на титульном листе, он – очевидно под маской льва. Ну ладно, пусть не столь очевидно, сколь предположительно, но с разных точек зрения вроде бы все сходится. Теперь ясно, что этот лев с титульного листа только казался банальным. А на самом деле оказался таинственным, говорящим, знаковым.

Начать с того, что у одного из главных на сегодняшний день претендентов на роль Шекспира Эдуарда де Вера, 17-го графа Оксфорда в одном из гербов (гербе виконта Бальбека) есть лев, причем такой оригинальный лев, который ломает копьё, а отломанная часть немного похожа на перо. То есть лев так потряс копьём, что сломал его, «перековал на орало» бу-мажных полей (Илл. 9).

114



Илл. 9



Илл. 10

Далее: откуда именно такой лев? Типичный для парадных дверей Венеции (Илл. 10). Когда Эдуард де Вер в 1575-1576 гг. путешествовал по континентальной Европе, основным местом его дислокации была именно Венеция...

И наконец на вопрос «А зачем на обложке книги Грина предполагать автора под маской льва?» можно ответить вопросом: «А почему ранние пьесы Шекспира так похожи на некоторые пьесы Грина?»<sup>37</sup>. Или вопросом «А почему компьютерный анализ текста этой книги привел аналитика к выводу, что вовсе не Грин автор ее?»<sup>38</sup>.

Аподиктических ответов на эти вопросы, конечно, пока что не существует и вряд ли когда-нибудь эти ответы появятся. Но вероятно можно ответить можно. Мы приводили один из таких ответов: Роберт Грин – это тоже псевдоним Эдуарда де Вера (хотя возможно и не только де Вера, и не столько де Вера), основной до 1592. И вот, чтобы сменить псевдоним, пришлось носителя этого псевдонима условно убить: выпустить посмертную книгу Роберта Грина, в которой вводится в оборот новый псевдоним, вводится исподволь, только намеком...

Эту гипотезу (Роберт Грин как псевдоним Эдуарда де Вера) еще в

1991 году выдвинула в своей статье Нина... Грин<sup>39</sup>. Подтвердись эта гипотеза, она многое бы объяснила в творческом становлении Великого барда. Например, стало бы понятно, почему в каноне Шекспира по большому счету одни шедевры и нет произведений еще ученически зеленого автора: школа осталась за Грином<sup>40</sup>, Шекспир сразу «родился» сложившимся мастером.

**Читаем еще раз:  
гипотеза Роберт Грин создан Эдуардом де Вером**

Посмотрим же на текст книги Грина под углом гипотезы «Роберт Грин – дошекспировский псевдоним Эдуарда де Вера».

Первое, что мы находим в книге, это обращение печатника к читателям.

Издатель – благородным читателям (немного смущают определенные артикли).

The printer to the gentle readers.

Haue published heere Gentlemen for your mirth and benefite *Greenes* groates worth of wit. VVith sundry of his pleasant discourses, ye haue bene before delighted: But now hath death giuen a period to his pen: onely this happened into my handes which I haue published for your pleasures: Accept it fauourably because it was his last birth and not least worth: In my poore opinion. But I will cease to praise that which is aboue my conceipt, and leaue it selfe to speake for it selfe: and so abide your learned censuring.

Yours VV. VV.<sup>41</sup>

Я опубликовал здесь, джентльмены, для вашего веселья и пользы «Грина на грош ума». Некоторыми его приятными сочинениями вы уже раньше наслаждались, но сейчас смерть положила предел твореньям его пера. То, что попало в мои руки, я публикую для вашего удовольствия. Примите это благосклонно, потому что это было его последнее порождение, и не худшее, по моему скромному разумению. Но я не буду больше хвалить то, что выше меня, я предоставляю ему самому говорить за себя и покорно ожидаю вашей просвещенной оценки (learned censuring).

Ваш У[ильям]. Р[айт].

Это меньше всего похоже на обращение издателя к читателю. Во всяком случае, реального издателя к читателям. Я даже не говорю о стиле, изысканно поэтическом и одновременно тонко ироническом: такие тонкости и изыски с трудом поддаются объективной научной оценке. Достаточно посмотреть пусть не на образ, а на самоидентификацию пишущего. Кто он? Начнем с конца, с подписи: Yours VV. VV. (Уильям Райт). На обложке стоит «Напечатано для Уильяма Райта». По параллельным изданиям мы знаем, что этот заказчик тиража – книготорговец. Печатали книгу Дж. Дэнтер и Дж. Вульф. Значит, эту книгу Райт, как вероятно и предыдущие, где он указывает себя заказчиком тиража, также не печатал. Тогда почему он называет себя «печатник»?

Далее. В первой же строке он пишет, что опубликовал «Гриновский на грош ума». Получается он публикатор. Но мы знаем, что публикатор – совсем другой человек: Генри Четл. Значит, Райт и не публикатор. Предположим, что книготорговец как самое заинтересованное в финансовом

плане лицо обращается к читателям, но какой-то рекламной функции это обращение тоже не несет: малоосмысленные, на первый взгляд, реверансы. Единственный важный бит информации этого текста: автор Грин умер. Труды и дни Грина остановлены смертью.

А затем в книге следует еще одно посвящение. Теперь уже без подписи. Но по всем признакам – от автора. Хотя сам по себе факт обращения от автора сразу после обращения «печатника», сообщившего, что автор умер, тоже вызывает вопросы, с самого начала автор является нам, говоря словами Гамлета в столь проблематичной (questionable) форме: ни жив, ни мертв, ни хорош, ни плох... и эта авторская форма проблематизирует все, казалось бы такое незамысловатое содержание книги.

To the Gentlemen Readers.

*Gentlemen. The Swan sings melodiously before death, that in all his life vseth but a iarring sound. Greene though able inough to write, yet deeperly searched with sickenes than euer heeretofore, sendes you his Swanne like songe, for that he feares he shal ne[uf]er againe carroll to you woonted loue layes, neuer againe discover to you youths pleasures. How euer yet sickennesse, riot, Incontinence, haue at once shown their extremitie, yet if I recouer, you shall all see, more fresh sprigs, then euer sprang from me, directing you how to liue, yet not diswading ye from loue. This is the last I haue writ, and I feare me the last I shall writ[e]. And how euer I haue bene censured for some of my former bookes, yet Gentlemen I protest, they were as I had speciall information. But passing them, I commend this to your fauourable censures, and like an Embrion without shape, I feare me will be thrust into the world. If I liue to ende it, it shall be otherwise: if not, yet will I commend it to your courtesies, that you may as well be acquainted with my repentant death, as you haue lamented my careles course of life. But as Nemo ante obitum felix, so Acta Exitus probat: Beseeching therefore to be deemed heereof as I deserue, I leaue the worke to your likinges, and leaue you to your delightes<sup>42</sup>.*

Джентльмены! Лебедь поет мелодично перед смертью, а в течение всей жизни производит лишь грубые звуки. Грин, хотя достаточно способный писать, уже глуже познанный (deeperly searched) болезнью, чем когда бы то ни было прежде, посылает вам свою лебединую песню, поскольку он боится, что никогда больше не споет вам привычных любовных песен, никогда больше не раскроет перед вами удовольствий юности. Однако болезнь, разгул, несдержанность уже тут сказываются в своих крайностях, но если я смогу выздороветь (раскрыться вновь, выздороветь: *yet if I recouer*), вам предстоит увидеть более свежие побеги, чем те, что произрастали из меня до сих пор, они укажут вам, как жить, не отклоняясь уже от любви. Это последнее, что я написал, и, боюсь, последнее, что напишу. И хотя меня осуждали за некоторые из моих предыдущих книг, но, джентльмены, я заявляю, что они несли особую информацию. Но после освоения их, я рекомендую этот труд вашей благосклонной оценке, потому что, я боюсь, он будет пущен в свет как неоформленный эмбрион. Если моей жизни хватит, чтобы закончить его, это будет другое дело, но если не хватит, я должен предоставить это вашей деликатности, потому что вы так же получите возможность познакомиться с моей покаянной смертью, как раньше сожалели о беззаботном течении моей жизни. Но как *Nemo ante obitum felix* [=Никто не может быть назван счастливым до смерти], так *Acta exitus probat* [=Результат есть мера наших действий The

outcome is the measure of our actions О делах судят по результатам; Конечным успехом оправдывается дело (Овидий)]. Следовательно, умоляя, чтобы в этом отношении я был оценен по заслугам, оставляю сей труд вашим симпатиям, а вас самих – вашим восторгам (delights).

Тут уже наглядно (хотя и почти незаметно стилистически) показано расщепление автора и его маски, сказано практически открытым текстом (насколько это вообще возможно в данной стилистике), что автор собирается менять маску.

Тезис первый: это лебединая песня Грина.

Тезис второй: все-таки Грин с его болезнью, распутством и пр. называется в этом произведении, но если мне удастся **переродиться** (*возродиться, открыться по-новому*, ключевое слово здесь очень емкий и многозначный глагол *recouer*, впрочем, в своей емкости не исключающий и простого значения *выздороветь*), читатель неизбежно увидит «более свежие **побеги**, которые когда-либо **произрастали** из меня».

Тезис третий: книги Грина несли определенную информацию, и я должно было пройти через них.

Тезис четвертый: теперь из этого эмбриона возникнет нечто совсем другое (если жизни хватит).

Тезис пятый: если не хватит, возвращаемся к Грину и к началу периода, его лебединой песне и к концу жизни.

Самое интересное, что смена маски демонстрируется не только содержательно-смысловым уровне периода, но и формально-синтаксическими средствами: сначала об авторе говорится в третьем лице, а потом вдруг автор сам начинает говорить от первого лица. Причем в третьем лице автор сразу демонстративно называется (Грин), а первое лицо остается безымянным. И этот переход от третьего лица к первому нельзя до конца оправдать никакой риторической фигурой, он происходит как слом текста, как внезапный отказ от образа и обращение к своему глубинному «я». Автор мертв, да здравствует Автор, Грин (незрелый) умирает, но рождается кто-то, кто по оппозиции должен стать зрелым (свежие побеги).

В связи с анализом содержания обращения становится понятно, почему оно не подписано, хотя даже обращение Райта подписано, и вообще подобные обращения в книгах того времени принято было подписывать. Это – чрезвычайно значимое отсутствие подписи: автор, писавший посвящение, находился в процессе трансформации, он перевоплощался прямо на глазах изумленной публики!

И все-таки тут и без формальной подписи указано, кто скрывается под маской льва. Синтаксический слом текста происходит вот в этом месте оригинала:

*How euer yet sicknesse, riot, Incontinence, haue at once shown their extremitie, yet if I recouer, you shall all see, more fresh sprigs, then euer sprang from me, directing you how to liue, yet not diswading ye from loue.*

Выше я перевел это так:

«Однако еще болезнь, разгул, несдержанность тут сказываются в своих крайностях, но если я смогу возродиться (раскрыться вновь: *yet if I recouer*), вам предстоит увидеть более свежие побеги, чем те, что произрастали из меня до сих пор, они укажут вам, как жить, не отклоняясь от любви».

Именно в этом периоде автор впервые говорит от первого лица. Все

начинается с вроде бы ничего не значащего *однако*: *How euer...* Однако тут не одно слово в тексте, а два, как тогда зачастую и писали, но тут важен не формально-орфографический обычай, а смысл отдельного *euer*. Можно прочесть первое слово как *Как*, а второе слово как известнейшую среди оксфордских анаграмм *euer=uer* (Эдуард де Вер). Остается обратить внимание на слово *sickenesse*, которое всего несколькими строками выше писалось как *sickenes*! Не для того ли, чтобы этим притяжательным окончанием сделать зашифрованное грамматически правильным: *How yet eueres sickenes, riot, Incontinence, haue at once shown their extremitie...* Тогда весь период можно перевести так:

*Как де Вера болезнь, разгул, несдержанность тут сказываются в своих крайностях... Или даже так: как Э.Вер, болезненный, разгульный, несдержанный тут еще сказывается в своих крайностях, так, если я смогу переродиться (раскрыться вновь: yet if I resouer), вам предстоит увидеть более свежие (сочные, зрелые?) побеги, чем те, что Э.Вер выращивал из меня до сих пор, они укажут вам, как жить, вовсе не отклоняясь от любви.*

Собственно говоря, Эдуард де Вер – здесь такой же псевдоним автора, как и все остальные, он в таком же третьем лице, как и Грин, потому что задача здесь не столько зашифровать свое подлинное имя, сколько родить имя подлинного автора, сделаться подлинным автором.

118

Соответственно и еще одно предложение получает альтернативное прочтение:

*And how euer I haue beene censured for some of my former bookes, yet Gentlemen I protest, they were as I had speciall information.*

«И как Вер я был раскритикован за некоторые из моих предыдущих книг, но, господа, я заявляю: они несли специальную информацию, которой я располагал».

Итак, хотя в последнем случае зашифровка кажется сомнительной, несомненно, что некто (автор или потенциальный автор или скрытый автор) несет некую специальную информацию. Тогда становится понятным заголовок этого посвящения с его некоторой плеонастической странностью. Ни к джентльменам, ни к читателям обращается автор, а именно к *благородным читателям*, то есть тем, кто способен увидеть его благородный авторский (графский) прототип. Для понимания этой специальной информации нужен не ум (хоть на грош, хоть на 1000 фунтов), а именно благородство, кровное чутье!..

G R E E N E S.  
GROATES-VVORTH  
OF WIT.

Точка после Гриново. Что значит эта точка? Отрывает имя автора от этого произведения? Или это самостоятельно предложение? Попробуем. Если прочесть последние две буквы как глагол-связку из испанского языка, то получится *Он – зелен или Незрел он еще*. Возможно. Но читаем дальше. Начало всегда важно.

In an Iland bounded with the Ocean there was sometime a Cittie situated, made riche by Marchandize, and populous by long peace: the name is not mentioned in the Antiquarie, or els worne out by times Antiquitie, what it was

greatly skilles not: but therein thus it happened. An old new made Gentleman herein dwelt, of no small credit, exceeding wealth, and large conscience: he had gathered from many to bestowe vpon one, for though he had two sonnes he estemed but one, that being as himselfe, brought vp to be golds bondman, was therefore held heire apparant of his ill gathered goods<sup>43</sup>.

На острове в океане расположился город, разбогатевший на торговле и привлекавший людей длительным отсутствием войн. Его имя в древности не зафиксировано или не дошло до нас с античных времен; каким оно было, совершенно неизвестно: но там-то, следовательно, все и произошло. Здесь некий старый джентльмен из нового дворянства (new-made gentleman) и обитал, пользуясь почетом (no small credit), обладая чрезмерным богатством и безразмерной совестью (широкими взглядами, large conscience): он собирал у многих, чтобы пожаловать одному, потому что, хотя у него было два сына, он ценил только одного из них, который будучи (как он сам) рабом золота, был следовательно, прямым наследником его трепетно накапливаемого добра.

Итак, действие происходит в неизвестном городе, расположенном на некоем острове в океане, хронотопическая анонимность. На отсутствии имени города рассказчик особенно настаивает. Имя то ли не отмечено в анналах, то ли не дошло до нас с древности, но «вот там-то все и случилось». Сказочный зачин типа «в некотором царстве, в некотором государстве» подается в стиле иронически-историческом. Причем проблема имени возникает уже в зачине.

После сказочного зачина сразу появляется примета современности (An old new made Gentleman) – намек на новое дворянство, на тех, кто из грязи в князи. Неприязнь к подобным людям типична для Шекспира<sup>44</sup>, презренье к ним в какой-то мере должно было быть свойственно 17-му графу Оксфорду. Дальше выстраивается коллизия – отец с его наследством и два сына. Один сын живет по-отцовски: жаждет накапливать добро всеми доступными средствами, а другой пошел учиться в университет, читает книги и что-то пишет. Отец этого второго, ученого, не одобряет, считает, что он занимается ерундой, а не делом, поэтому все свои десятки тысяч фунтов завещает младшему сыну – Луканио. Старшего зовут Роберто, и он когда-то не сумел скрыть своего отношения к ростовщическим делам отца, за что и поплатился фактическим лишением наследства.

Стоит сразу обратиться к значению имен, раз автором привлечено внимание к проблеме именования. Имя «Луканио» отсылает к одному из величайших римских поэтов (Марк Анней Лукан лат. *Marcus Annaeus Lucanus*, 39, Кордова — 65, Рим). А Марк, между прочим, это имя одного из четырех евангелистов, который нередко изображался в виде льва и был покровителем Венеции (Сан-Марко; см. илл. 11).



Илл. 11



Тут все подозрительно завязано на Венецию, даже Лукан умер в том же возрасте, в каком Эдуард де Вер покинул Венецию. Но по идее (гипотезе), псевдоним де Вера – Роберт Грин, а значит, представлять его должен Роберто (ученый-гуманист). Так и есть, однако в ситуации с наследством отца имена сыновей зеркально отражают имена прототипов из реальной ситуации судьбы де Вера. Деловой отец с новеньким титулом и безразмерной совестью, – это прямой портрет Уильяма Сесила Берли, только что получившего от королевы титул, его сын Роберт полностью унаследовал дело своего отца и после его смерти занял его пост в королевстве. А делом отца был весь этот сказочный остров – Британия, который «богател торговлей», как в книге Грина. Отец Роберта и попечитель де Вера был премьер-министром Англии и главным советником королевы Елизаветы. Эдуард де Вер же по стопам Уильяма Сесила Берли не пошел: занялся поэзией и прочими авантюрами. В результате Берли не только ничего опекаемому не оставил, но и вообще просто-напросто разорил его: в 1586 году королева вынуждена была назначить своему лорду великому камергеру пенсию – 1000 фунтов в год.

Так что треугольник *Берли – Роберт – Эдуард* вполне мог отразиться в треугольнике книги Грина *Гориниус – Луканио – Роберто*. Эдуард де Вер, кстати, был женат, как и Роберто, а Роберт Сесил Берли до 1589 года женат не был, как и Луканио. Но это все в большом сюжете (жизни и книги), в ближайшем сюжетном эпизоде, сразу после смерти отца имена отражаются непосредственно. То есть де Вер скорее Луканио, а Роберто – Роберт, хотя соотношение возрастов тут обратны прототипам (де Вер родился в 1550-м, а Роберт Сесил Берли в 1563-м), зато указан точный возраст вступления в брак Эдуарда де Вера – 21 год. В этом же возрасте и Луканио влюбился в Ламилию. Однако влюбился не сам собой, вернее влюбился он, конечно, сам, но в дом куртизанки Ламилии его привел старший брат Роберто. Граф же Оксфорд был приведен к браку с Анной ее отцом и его опекуном Уильямом Сесилом Берли при активном участии королевы Елизаветы.

И еще одна странная цифра: отец болел 16 лет перед смертью. С чего бы такая точность? Никакого значения ни эта цифра, ни сам факт длительной болезни отца в дальнейшем сюжете иметь не будут. Остается посмотреть на реальность и из года издания книги (1592) вычтешь 16, получим 1576-й, год возвращения де Вера в Англию, год в котором он в Венеции предположительно заразился сифилисом.

Неудобно, вот скажут, Шекспир – такой гений и сифилисом болел. Едва ли так. Это сейчас сифилисом болеть неудобно, не принято. Потому что болезнь в принципе излечимая и не очень распространенная уже. А тогда сифилис, во-первых, для многих был наследственным. Да и заразиться было нетрудно. Кстати, многие больные умирали не от самого сифилиса, а от лечения: болезнь лечили ртутью, а ртуть в избытке гораздо быстрее расправляется с организмом, чем сифилис, которым можно болеть десятилетиями и с хорошей иммунной системой без серьезных последствий. Тот же граф Рэтленд, столь в России модный кандидат в Шекспиры, вероятно, ртутью злоупотреблял, поэтому и прожил недолго – тридцать с небольшим.

И вот на этом не совсем приятном биографическом эпизоде мы подробное рассмотрение текста книги Грина прекратим. Не потому, что больше не предполагаем ничего подходящего для нас найти. Наоборот, опасаясь

емя, что подходящего будет слишком много, потянет на отдельную книгу.

### Лев для Геркулеса

Так что напоследок в этой главе еще только один нюанс. В «Гамлете» есть упоминание о Геркулесе с его ношей<sup>45</sup>. Исследователи предполагают тут рисунок на флаге, развеваемом над театром «Глобус»<sup>46</sup>. Геракл держит там земной шар: известный эпизод из подвигов Геракла, когда он подменял Атланта. Однако вроде бы Землю нельзя назвать ношей, Геркулес ее никуда не несет. И тем не менее своеобразная ноша у Геракла есть: он носит на своих плечах и голове шкуру льва. Немейского льва<sup>47</sup>. Морда льва как поднятое забрало. А если вспомнить о сердце тигра<sup>48</sup> в шкуре актера, то наизнанку выйдет сердце автора в шкуре льва. Автор пьес и есть тот Геракл, который тащит на себе театр (в частности, «Глобус», хотя пьесы Шекспира шли и на других площадках и в исполнении других трупп). Автор создает Театр с большой буквы (я не имею в виду «Театр» старшего Бербеджа). А неблагоприятные актеры этого не понимают и не ценят. Иногда у них жестокое сердце тигра, но вообще-то они больше по своей натуре вороны или обезьяны.

121



Илл. 12

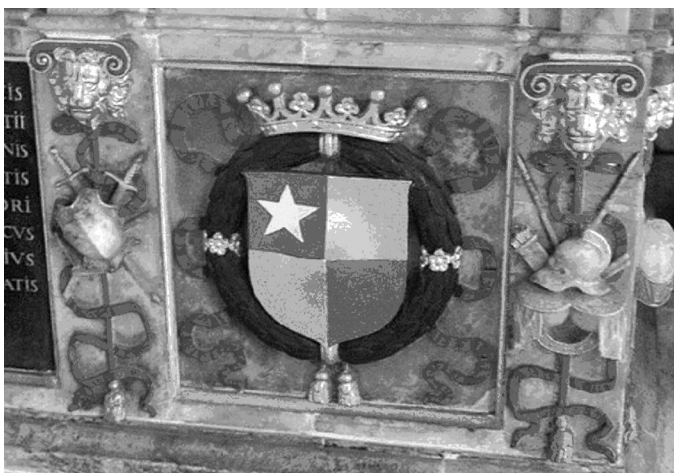


Илл. 13

Тигр так же родственен льву, как актер – драматургу, но эти родственники зачастую не любят друг друга. Эдуард де Вер содержал две театральные труппы и о взаимоотношениях актеров и с актерами знал не понаслышке. Авгиевы конюшни театра можно было вычистить только будучи Геркулесом (драматургом и режиссером).

То, что под маской льва скрывается человек, возможно подчеркивается еще такой деталью (Илл. 13).

Наверно Пикассо мог бы так нарисовать женщину, но здесь это види-



Илл. 14

122 мо все-таки мужчина в доспехах и шлеме: темные щелки для глаз, а посреди лица тень от перчатки, которой он закрывается от солнца.

Теперь последняя картинка к вопросу *Кто там?* Это семейный герб де Веров (Илл. 14). Рядом с гербом как его обрамление два льва, более похожих на льва с обложки книги Грина, чем что бы то ни было другое из львиной иконографии. Под левым львом два меча, под правым – два копья. Так что потрясать есть чем!

Понятно, что все эти детали-аллюзии хороши были бы после полного доказательства авторства Эдуарда де Вера в шекспировском каноне, а для самого доказательства подобные полуфилософские-полуфилологические-полуиконические предположения выглядят слабовато. *Comparaison n'est pas raison*, говорят французы. Сравнение не доказательство. Есть еще латинская поговорка, гласящая, что всякое сравнение хромает: *Omnis comparatio claudicat*. Намеки тем более хромают и тем менее доказательство, признаем мы уже без всяких ссылок на международный паремиологический опыт. Сознаемся, признаем, все это правильно, но ведь мы и не собираемся использовать параллельность сравнений автора шекспировского канона со львом, а Шакспера с тигром в качестве ключевого аргумента для решения шекспировского вопроса. Это всего лишь с риторической точки зрения – прием расширения, амплификации контекстной базы. Такая, расширенная база дает право на условное рассуждение типа «Если Шекспир – псевдоним Эдуарда де Вера, то лев на обложке книги Грина приобретает определенный смысл». И никакого другого смысла, насколько мне известно, у этого льва до сих пор не нашли. Хотя, возможно, даже и не искали.

<sup>1</sup> Отчасти этот разговор состоялся в: И.В. Пешков. 1F или книга доказательств. М., 2012. Гл. «Парадный титул».

<sup>2</sup> См. библиографию в: И.В. Пешков. 1F или книга доказательств. М., 2012. Гл. «Парадный титул».

<sup>3</sup> См. например: J. A. Lavin. John Danter's Ornament Stock. *Studies in Bibliography*. Vol. 23, (1970), pp. 21-44; Harry R. Hoppe. JOHN WOLFE, PRINTER AND PUBLISHER 1579–1601 *Library* (1933) s4-XIV(3): 241-287; Peter W. M. Blayney. The Texts of King Lear and Their Origins, Volume 1; Cambridge 2007. P. 13; Helen Smith. A publishing trade in Shakespeare's time // *A Concise Companion to Shakespeare and the Text*. Ed. by Andrew Murphy. Chichester, 2010. P. 17-34.

<sup>4</sup> William Roberts. Printers' Marks. A Chapter in the History of Typography. P. 78.

<sup>5</sup> Более того, многие шекспироведы и до сих пор утверждают, что эта пьеса написана Шекспиром в соавторстве, скорее всего с Джорджем Пилом, одним из адресатов письма Грина в этой книге. Джонатан Бейт и Эрик Расмуссен, например, поддерживают мысль о том, что начало «Тита Андроника» написано Пилом (Jonathan Bate and Eric Rasmussen, eds. *The RSC Shakespeare: The Complete Works*. Palgrave Macmillan, 2007. P. 1618).

<sup>6</sup> Тут некоторая львиность логотипа может как-то мотивироваться тем, что над ним написано о пьесе, которая игралась «слугами Его Величества». Правда, в гербе Англии и Шотландии лев совсем в другой позе.

<sup>7</sup> См. И.В. Пешков. 1F или книга доказательств. М., 2012. Гл. «Парадный титул».

<sup>8</sup> Лев явно гневается. О семиотике гнева льва, сохраняющейся в семиотике дьявола, см. А.Е.Махов. Средневековый образ. Между теологией и риторикой. Опыт толкования визуальной демонологии. М., 2011. С. 70.

<sup>9</sup> Для переплетенных книг в то время титульный лист обычно оказывался одновременно и обложкой.

<sup>10</sup> Следы этого книготорговца (заказчика книги) сохранились и в других изданиях. Ср., например: *The Speeches and Honorable Entertainment giuen to the Queenes Majestie in Progress, at Cowdrey in Sussex, by the Right Honourable the Lord Montacute, 1591. London, Printed by Thomas Scarlet, and are to bee solde by William Wright, dwelling in Poules Church-yard, neere to the French Schoole. 4to. (выделено мной – И.П.).* Вероятно, соседство лавки с французской школой не случайно. Один из современных исследователей включает Райта в группу издателей (William Wright, John Wolfe, Edward Aggas, Richard Field), «специализирующихся на публикациях новостей из Франции...» (Lisa Ferraro Parmelee. *Good newes from Fraunce: French anti-league propaganda in late Elizabethan England*. N. Y. 1996. P. 53). Тогда же, то есть за год до книги Грина, были еще и новости из Шотландии: *Newes from Scotland. Declaring the damnable life of Doctor Flan a notable sorcerer, who was burned at Edenbrough in Ianuarie last. 1591 ...[London] Printed for William Wright [1591].*

<sup>11</sup> Наиболее полный обзор современных точек зрения на проблему скрытого содержания этой книги дан в статье: Frank Davis. *Greenes Groats-worth of Witte: Shakespeare's Biography? The Oxfordian*, Vol. 11, 2009.

<sup>12</sup> С полной английской версией книги в доступной орфографии читатели могут познакомиться на сайте Нины Грин (<http://www.oxford-shakespeare.com/greene.html>), а в исходной орфографии на сайте ренессансных изданий: <http://www.luminarium.org/renascence-editions/greene1.html>

<sup>13</sup> Перевод В.М. Спасской и В.М. Фриче: Г. Брандес. Шекспир. Жизнь и произведения. М., 1899 г.

<sup>14</sup> Семь лет (с 1585 по 1592) как раз «потерянные годы Шекспира» в традиционном шекспироведении. О хоре в кукольном театре говорится в «Гамлете». Офелия обращается к Гамлету: «Вы хороши как хор, мой господин» (3.2.258), а он ей отвечает: «Я стал бы толмачом между вами и вашей любовью, если бы мог вынести шоу флиртующих кукол» (3.2.259-260). Но сделать то, чего не выносит настоящий автор, автору-актеру-пайщику не составляет труда!

<sup>15</sup> Greene, Robert. *Greene's Groatsworth of Witte* (Transcribed by R.S. Bear), Renaissance Editions: University of Oregon, 2000. P. 17.

<sup>16</sup> Ср., между прочим, *Гамлет* (II, 2, 463-464): «"Свирепый Пирр как будто зверь гирканский", нет не так, но начинается с Пирра». Заметим, что Пирр – сын главного героя *Илиады* Ахилла, как Гамлет сын эпического героя Гамлета. Гирканский зверь – тигр. Получается Гамлет в шкуре актера с сердцем тигра. И тут же утверждается что в этом что-то «не так»!

<sup>17</sup> Обычно стратфордianцы объясняют эти характеристики завистью Грина к молодому конкуренту. Но даже если поверить Грину на слово, что он здесь умирающий и кающийся, то тем более странной выглядит такая отчаянная зависть, граничащая с клеветой. Какая конкуренция может быть страшна умирающему? Зачем ему заведомо лгать? Нет, он искренне не считает актера драматургом, пусть он даже и лучший сотрясатель воздуха со сцены. Потрясать зрителей он сможет только в том случае, если автор напишет ему трагедию. Актер – не единственный создатель спектакля: без драматурга он ничто.

<sup>18</sup> Г. Брандес. Шекспир. Жизнь и произведения. М., 1899.

<sup>19</sup> Г. Брандес. Шекспир. Жизнь и произведения. М., 1899.

<sup>20</sup> И наконец, кажется самый последний перевод знаменитого места (но тоже далеко не абзаца в целом): "Есть некая ворона-высочка, украшенная нашим оперением, с сердцем тигра в актерской оболочке, возмнившая, что может напыщенно изрекать белый стих, подобно лучшим из вас, и, будучи абсолютным Джоном Фактотумом, самонадеянно считает себя единственным потрясателем сцены в стране" (*Шекспировская энциклопедия*. — М.: Радуга. Под редакцией Стэнли Уэллса при участии Джеймса Шоу. Перевод А. Шульгат. 2002). Единственная принципиальная разница состоит в том, что здесь латинское определение вороны высочки не переводится описательно как у А. Аникста, а просто транслитерируется кириллицей.

<sup>21</sup> Ср.: «The crow is famous for mimicry but not for invention, and it croaks bombastically. In classical fables it is associated with stealing whatever it finds beautiful or attractive, even the finer plumes of other birds; thus in Renaissance symbolism the crow is associated with plagiarism, particularly literary plagiarism, with the plumes or feathers (relating to quill pens) referring to what the poets ('other birds') have written. In this instance the actor who is the 'upstart crow' is accused of beautifying himself with the 'feathers' of Greene and his fellow playwrights» (Peter Dawkins. *The Shakespeare Enigma*. L., 2004. P. 47).

<sup>22</sup> Это очень важный момент: не знакомить с изобретениями. Ибо подражать можно всему, кроме творчества. Актеры или драмоделы-ремесленники могут произнести текст, могут подражать готовому стилю, могут даже расположить изобретенное в пьесе, перелицевать чужую пьесу, но изобрести свой, новый мир, дать небывалый поворот сюжета или создать новый живой образ, а не перетасовку общих мест и фигур речи исполнители в широком смысле слова не способны. Тут нужен автор! О чем и речь, о ком и речь!

<sup>23</sup> «With neither of them that take offence was I acquainted, and with one of them I care not if I never be».

<sup>24</sup> В книжке Г. Брандеса концовку этого «панегирика» перевели так: "Мне до

такой степени больно, что я не сделал этого, как будто первоначальная вина была моя собственная, так как я вижу теперь, что его поведение столь же безукоризненно, сколько сам он превосходит в своей профессии. Кроме того, многие высокопоставленные лица удостоверяли прямому его образу действий, доказывающую его честность, и остроумную грацию его сочинений, свидетельствующую о его даровании" (Г. Брандес. Шекспир. Жизнь и произведения. М., 1899).

<sup>25</sup> А.А. Аникст. Шекспир. М., 1964.

<sup>26</sup> Можно и так перевести выделенное полужирным: «...я самолично увидел, что его поведение не менее корректное, чем он сам, непревзойденный в том качестве, которое выказывает (демонстрирует: *professes*). Кроме того, идет молва о его деловой прямоте, которая свидетельствует о его честности и его нешутливой грации в письме» (*facetious grace in writing*). Или: «...не на шутку грациозном почерке, что свидетельствует о его искусстве (коварстве, ловкости)».

<sup>27</sup> См. «Гамлет»: «...полный всяких разнообразных отличий, мягкий в общении, с прекрасными данными...» и т.д. (5.2.107-124).

<sup>28</sup> Напомним, что первая часть после истории Роберто заканчивается его десятью принципами поведения для джентльмен, которые вполне можно назвать «заповедями». И число 10 тут не случайно.

<sup>29</sup> «Что за изделие (произведение) человек!» *What a piece of work is a man!* («Гамлет»), (2.2.12-13).

<sup>30</sup> *Greene's Funerals* London, 1593; *Greene's News From Both Heaven and Hell* London, 1594; *Greene's ORPHARION* London, 1599; *ALCIDA Greene's Metamorphosis* London, 1617.

<sup>31</sup> Не на эту ли внутреннюю форму имени «Грин» намекает Нэш в книге «Странные новости», книге вышедшей прямо вслед гриновскому памфлету: «*A per se a is improved nothing since, excepting his old Flores Poetarum, and Tarleton's surmounting rhetoric, with a little euphuism and Greeneness* (выделено мной – И.П.) *enough*» (Thomas Nashe. *STRANGE NEWS*, P. 44. См. файл на сайте Нины Грин. Modern spelling transcript copyright ©2002 Nina Green All Rights Reserved)

<sup>32</sup> «...лучше бы глашатаю с площади произнести мои строки» *Гамлет* (3.2.3-4).

<sup>33</sup> Была еще черновая попытка Бена Джонсона с его Первым Фолио (1616), но очевидный всем Бенжамин так и остался ремесленником, соорудившим пьедестал настоящему автору. Убрать букву “h” из фамилии (Jonson вместо Johnson) оказалось недостаточно, чтобы возвыситься до полноценного авторства в современном понимании этого слова.

<sup>34</sup> Причем копье (*spear*) светской власти тут вполне омонимично копии (*spear*: приспособление на которое надевалось “тело Бога”, то есть Христа в обряде евхаристии) власти церковной!

<sup>35</sup> А. Е. Махов. *Hostis antiquus. Категории и образы средневековой христианской демонологии. Опыт словаря.* М., 2006. С. 231.

<sup>36</sup> Об иконографических способах выражения гнева льва в Средние века см.: А.Е.Махов. *Средневековый образ. Между теологией и риторикой. Опыт толкования визуальной демонологии.* М., 2011. С. 70–73.

<sup>37</sup> Kawanami, Ayako. *The art of dissembling in three Elizabethan writers: John Lyly, Robert Greene, and Shakespeare.* PhD thesis, University of Warwick. 2006. Особенно см. с. 130-215.

<sup>38</sup> Первым претендентом на авторство долго считался Генри Четл, см.: Steve Mentz, "Forming Greene - theorising the early modern author in the *Groatsworth of Wit*" in Kirk Melnikoff, Edward Gieskes, *Writing Robert Greene: essays on England's first notorious professional writer*, Ashgate Publishing, Ltd., 2008. Правда в конечном счете Менц приходит к выводу, что существовал некий необычный вид соавторства между Грином и Четлом (ibid., p.115). Заметим, что еще в 1969 Уоррен Остин (Warren B. Austin) с помощью компьютерного анализа даже доказал авторство Четла. Однако, позднее его работа была подвергнута критике: Westley, Richard. *Computing Error: Reassessing Austin's Study of Groatsworth of Wit*. *Literary and Linguistic Computing*, Volume 21, No. 3, OUP, 2006.

<sup>39</sup> Nina Green. Who was the "upstart crow" referred to in Robert Greene's *Groatsworth of Witte Bought With a Million of Repentence?* // Edward de Vere newsletter. No 3. 1989.

<sup>40</sup> Вот что пишет Аникст: «Впоследствии в стихотворении, посвященном памяти Р. Грина, неизвестный автор построил игру слов, пользуясь тем, что имя Грина означает по-английски "зеленый". Перевожу дословно. "Зеленое приятно для глаза, – писал этот поэт, – Грин нравился всем, кто только видел его; зеленое – основа для смешения красок, Грин дал основу всем, кто писал после него"» (А.А. Аникст. Шекспир. М., 1964). А главной величиной после Роберта Грина в драматургии стал, как известно, Уильям Шекспир.

<sup>41</sup> Greene, Robert. *Greene's Groatsworth of Witte* (Transcribed by R.S. Bear), Renaissance Editions: University of Oregon, 2000.

<sup>42</sup> Greene, Robert. *Greene's Groatsworth of Witte* (Transcribed by R.S. Bear), Renaissance Editions: University of Oregon, 2000.

<sup>43</sup> Greene, Robert. *Greene's Groatsworth of Witte* (Transcribed by R.S. Bear), Renaissance Editions: University of Oregon, 2000.

<sup>44</sup> Гамлет об Озрике: «Это красноклювая ворона, но, так сказать, с большим замахом: грязь так и липнет к ее крыльям» (5.2.91-92).

<sup>45</sup> «Одoleвают самого Геркулеса с его ношей» (3.2.369-370).

<sup>46</sup> Хотя прежде всего эти предположения исходят из текста «Гамлета». См. Ernest Schanzer. Hercules and His Load *The Review of English Studies* New Series, Vol. 19, No. 73 (Feb., 1968), pp. 51-53.

<sup>47</sup> «Моя судьба зовет и наливает / Мельчайшие артерии отвагой, / Как мышцы льва Немейского...» (Гамлет, 1.4.85-87).

<sup>48</sup> Тигр – слово многозначное, в частности может означать и леопарда, который в свою очередь в геральдике часто изоморфен льву. Кроме того, тигр аллегорически подразумевает жестокого скрытного человека.

## Зверь из Жеводана

Зверь из Жеводана... Это словосочетание почти ничего не говорит русскому уху. Между тем речь идёт о самом жутком монстре, обитавшем в Европе – за исключением, конечно, некоторых представителей рода человеческого. Он активно действовал в промежуток с 1764 по 1767 гг., в труднодоступной местности на юге Франции, в горах Маржерид, в провинции Жеводан. За это время им было убито около 150 и ранено примерно 450 человек – всего, таким образом, его жертвами стали приблизительно шесть сотен человек. Чудовищные нападения прекратились после убийства летом 1765 г. невероятно большого и сильного волка. Этот факт, однако, не помешал возникновению огромного количества научных, околонаучных, и совсем ненаучных гипотез о природе Зверя из Жеводана. Не вдаваясь в детали, скажу только, что их все можно разбить на две большие группы: в одной происхождение Зверя объясняют естественными причинами – скажем, смешанное потомство волка, скрещённого с привезённой из Америки и натасканной травить беглых рабов огромной собакой филлой-бразилейрой, или с доставленной из Африки необычайно крупной гиеной; в другой же – сверхъестественными, начиная с представления о том, что Зверь – выживший доисторический хищник (и тут догадки гуляют от гигантского эндрюсарха до относительно скромного по размерам махойрода или гомотерия) и кончая верой в то, что Зверь – «loup gaou», оборотень.

Однако меня прежде всего интересовали не эти проблемы, а историковедческая задача изучения феномена Зверя из Жеводана. Дело в том, что историки располагают весьма значительным количеством разного рода свидетельств очевидцев – от оформленных в соответствии с протоколом допросов до воспоминаний. На их основе с 1764 по 1767 гг. неоднократно создавались коллективные портреты Зверя, чтобы его было легче узнать охотникам и егерям, но – вот что удивительно! – ни одно из этих изображений даже отдалённо не напоминало убитого летом 1767 г. Зверя.

Только часть подобных портретов составлялась «со слов» свидетелей в ходе их допросов представителями местной администрации или королевской власти, то есть с изначальным использованием своего рода анкет или наводящих вопросов, сводившихся к одному ключевому: похож ли Зверь из Жеводана на волка вообще? Другие же описания возникали практически стихийно, в соответствии с местными представлениями о волках и об оборотнях.

Подобное разделение и привело к тому, что население терроризируемой монстром области имело, по сути, только два способа представления о Звере – в лучшем случае, как о волке, и в худшем случае – как об оборотне. Разумеется, если бы естествознание той эпохи уже могло предложить



в качестве объяснительной модели хотя бы одну из приведённых гипотез, оставаясь при этом в рамках разумного и не прибегая к категории сверхъестественного, то простые жители Жеводана были бы избавлены от насущной необходимости самим давать объяснения Зверю, далеко выходящие за грани простого человеческого разумения. При этом, как часто бывает в похожих ситуациях, люди не задумывались о том, что своими рассказами с множеством преувеличений и кровавых деталей только способствовали распространению панического ужаса, а вместе с тем и созданию ложного образа Зверя. Отмечу и ещё одну их деталь: свидетели не скупилась на мельчайшие и чрезвычайно жестокие подробности в описании Зверя – так, чуть ли главной чертой монстра объявляются его огромные клыки и когти, то есть собственно орудия убийства.

Возникает закономерный вопрос: какова телеология подобного фантазирования об ужасном, зачем и почему это оказалось насущно необходимым для людей? Укоренившаяся философия эпохи Просвещения властно требовала от естественных наук, чтобы всё живое в природе было названо, описано и систематизировано – и поэтому даже лучший натуралист эпохи, Жорж Луи Леклерк, граф де Бюффон, вынужден с натяжками и оговорками вводить Зверя в общую классификацию. С другой стороны, как известно, гораздо страшнее тот ужас, который не имеет единого облика и конкретного воплощения, чем ужас явный, представленный. И население Жеводана отчаянно пыталось на свой лад избавиться от этого страха перед ужасным, создавая его образ и находя ему объяснения, пусть и не совсем привычные. В самом деле, что же должны были испытывать местные жители после того, как буквально у порогов их домов невиданное чудовище убивало их родных и близких? Временная и пространственная составляющая ужаса сократилась до крайнего предела, никто не мог поручиться за свою жизнь или за жизнь членов своей семьи. Люди впервые в своей жизни столкнулись с такой массовой смертью, сразу же получившей сравнение с жертвоприношением. Освоив инобытие Зверя, они получали возможность хоть как-то совместить своё и его существование, продолжавшееся три трагических года.

Зверь бытийствовал, Зверь был в наличном бытии и сам по себе этот факт приводил местных жителей к изменению каких-то коренных установок исторического сознания, чтобы объяснить и понять феномен Зверя.

Самым очевидным толкованием, остававшимся на поверхности социальной психологии в течение многих лет, была позиция Церкви: Зверь послан на Жеводан за грехи его людей; с соответствующими цитатами из Библии рисовалась ещё одна эсхатологическая картина. Главный мотив здесь очевиден – впервые во французской (да кажется, и во всей европейской) культуре реально существующее в физическом теле животное было обозначено знаменитым обезличенным термином Апокалипсиса – «Зверь».

Но оказала ли своё привычное влияние эсхатология в этом случае? Оказывается, нет, ибо уже в самом скором времени после убийства Зверя Жеводан вернулся к прежнему образу жизни, и ничто не свидетельствовало, скажем, о росте церковного авторитета среди населения. Отмечу, что уже эта религиозная причина появления Зверя имеет сверхъестественный оттенок и обозначает монстра не как волка, а именно как бич Божий – и в этом смысле резко противостоит имеющему языческие корни представлению о Звере как об оборотне. В конце концов, Церковь пришла к очевидному противоречию в религиозном толковании Зверя: ведь если он,

несмотря на весь связанный с ним ужас, не является знаменем грядущего Апокалипсиса, то остаётся допустить только Божий произвол по отношению к тому, что происходит в Жеводане...

Если Зверь – волк, то почему его так трудно было убить? И по какой причине он совершал свои нападения весьма избирательно, предпочитая в качестве жертв женщин, детей, стариков и просто слабых людей? Эти и многие другие вопросы, остававшиеся без ответа, приводили жителей Жеводана к неутолимой мысли о том, что появление Зверя было и в действительности неслучайным, а сам он наделялся сверхъестественными чертами. Здесь встречается крайне любопытное проявление своеобразного синкретизма: с одной стороны, наиболее распространённым и общепринятым объяснением природы Зверя было представление о нём как о волке; но с другой стороны, то же самое животное получало в глазах людей и другую природу, свойствам которой не удовлетворяли повседневные категории разума и чувства – как аристократов, так и простолюдинов.

Неразрешимость противоречий в понимании Зверя необходимо привела к тому, что возникло и диаметрально противоположное приведённому толкование монстра: он – оборотень. Естественно, сейчас не время и не место вдаваться в дискуссию о том, существуют или нет ликантропы, а если и существуют, то в каком виде. Гораздо важнее другое – значительная часть населения Жеводана верила в то, что Зверь – оборотень. Разумеется, подобная вера вызывала многочисленные столкновения между местными жителями, главным образом – на религиозной почве: между собой активно выясняли отношения католики и протестанты, нередко подозревавшие друг друга в укрывательстве волка в виде человека. Парадоксальность ситуации вокруг Жеводана была и в её «герметичности»: информация из этого места полноводным потоком лилась во Францию, в то время как обратного движения не было вообще – тот же граф де Бюффон предпочёл осмотреть чучело Зверя в Версале, а не в естественной среде его обитания.

Итак, фактом сознания людей из Жеводана было то, что они воспринимали Зверя как оборотня – наряду с прочими толкованиями. Но при подобном «конструировании» образа возникает естественная проблема, на которую практически не обращается внимания. Речь идёт о том, что с момента допущения сознанием чего-то сверхъестественного, то есть необъяснимого привычным способом, самим этим фактом аффицируется воображение: оно и наделяет образ сверхъестественного тем, чего ему недостаёт – деталями и подробностями, общающимися дополнительную убедительность и правдоподобие, перебрасывает своего рода мост к естественному пониманию и к традиционным фольклорным представлениям соответствующей тематики. По всей видимости, именно так можно реконструировать способ бытийствования у жителей Жеводана отмеченного синкретизма.

Здесь, наконец, можно перейти к самому важному, что связано со Зверем из Жеводана в контексте истории культуры: к явлению ужаса. Нет никакого сомнения, что господствующим чувством среди местного населения в атмосфере тех лет был страх – об этом писали они сами, и это отмечали в огромном количестве посещавшие Жеводан охотники, драгуны, путешественники и просто искатели приключений. Но как рождался этот страх? Очевидно, что люди боялись смерти и её жуткого посредника

– Зверя. Конкретным и самым страшным проявлением этого были, разумеется, следы от нападений: это и растерзанные трупы погибших, и искалеченные тела раненых, и сбивчивые и противоречивые рассказы очевидцев. Естественно, что уже один вид Зверя и ставших его жертвами людей внушал ужас. Но как далее конструировался образ ужасного? Какие характерные черты Зверя его определяли? В первую очередь, его легендарная неуязвимость: в теле волка, после убийства которого нападения прекратились, были найдены следы от дюжины ран, три-четыре из которых были бы смертельными для любого другого хищника. Далее идёт совершенно невероятная даже для животного жестокость, проявляющаяся в том числе и в выборе объектов для нападения: сомнений на этот счёт не оставляли чудовищные раны, наносившиеся Зверем, как отмечают современники, как будто нарочно стремившемся нанести тяжкие увечья своим жертвам. Затем надо отметить и общий ореол загадочности и таинственности, окружавший историю Зверя из Жеводана и создавший множество трудностей при её изучении. Наконец, в итоге, Зверь нёс смерть, был её проводником...

Будучи не в состоянии объяснить явление Зверя уже отмечавшимися повседневными категориями, массовое народное сознание обратилось к области сверхъестественного, где встретилось с шедшим ему навстречу объяснением со стороны религии и Церкви. Но как реагировала на Зверя другая часть общества, к которой, собственно, и относится напрямую эпоха Просвещения – сами просветители, энциклопедисты, учёные?... Поразительно, но никто из тогдашних «властителей дум» – ни Вольтер, ни Гольбах, ни Даламбер, ни Дидро, ни Ламетри, ни Руссо, – не упоминают о Звере их Жеводана. Почему?

Очевидно, это связано с представлением просветителей о Природе – но не о как о предмете естественных наук, а как об идеальном мире естественности и природности в противопоставлении искусственности, культурности и цивилизованности. Это природное начало являлось в Просвещении источником правильных, первозданных и естественных ценностей. Так как же одним из живых её воплощений мог быть чудовищный монстр, безжалостно убивающий и калечащий людей? В XVIII столетии утвердилась государственная монополия на насилие, но в случае со Зверем из Жеводана его источником была сама стихия Природы во всей её полноте.

Рационализм просто не смог предложить никакой адекватной модели восприятия и осмысления Зверя, ибо последний в очень короткое время успел превратиться в своего рода легенду, и перед ним оказались бесильные все просветители: им было просто нечего противопоставить явление, выходявшему за рамки их понимания, у них буквально атрофировалась способность к воображению, метод «свободных ассоциаций».

Поистине, в случае со Зверем из Жеводана мы сталкиваемся с уникальной ситуацией аберрации: с одной стороны, простой народ делает «сверхъестественный» характер монстра фактом своего сознания, а с другой стороны, интеллектуальная элита общества, наоборот, старательно вытесняет из своего сознания фигуру монстра – умолчанием о нём.

Важную роль в позиции просветителей играла экологическая составляющая. В самом деле, что может дать жизнь столь противоестественно-му существу, как Зверь – как добро может стать источником зла?

По этому поводу один из самобытнейших свидетелей эпохи, Франц

Баадер, писал «Не просто остроумное сравнение, но глубокая физическая истина в том, что мы органом зрения читаем в великой книге природы, – мы по крайней мере непрерывно читаем в ней по складам»<sup>1</sup>; и далее: «Что лишь такие природные письмена, или иероглифическое письмо природы, что лишь они одни дают нам сведения, по крайней мере сведения по аналогии, о внутреннем в существах, что лишь тот может быть может быть назван мудрым знатоком природы, кто умеет *читать* их, и что ещё много нераскрытых тайн – это я хорошо понимаю»<sup>2</sup>. Как ни странно, здесь философия Просвещения соприкасалась с теологией той эпохи: идея благой природы смыкалась с идеей всеблагого Господа. Словно в доказательство этого тот же Баадер говорит: «Смотри! это глубочайшая тайна в нас – мы образ и подобие божие, образ и подобие Вечно творящего!»<sup>3</sup>.

Чтобы воссоздать ужас перед Зверем, я обращаюсь к аутентичному материалу – к терминам господствовавшей в те годы эстетики Эдмунда Бёрка, где значительное внимание уделено как раз категориям страшного и ужасного. Итак, что же вызывает аффекты страха и ужаса?

Во-первых, огромность. Зверь из Жеводана превосходит по своим размерам всех животных, где-либо и когда-либо виденных в этих местах.

Во-вторых, неопределённое. Вопреки многочисленным и разнообразным описаниям – а в чём-то и благодаря им – образ Зверя оставался непрояснённым. Неясной пребывала и собственно естественная (или сверхъестественная) природа Зверя – на вопрос «кто он?» и «что он?» не могли ответить даже местные старожилы и опытные охотники.

Эта неясность позволяет по-новому объяснить многие разночтения в показаниях свидетелей: каждый из них видел в известном смысле своего собственного Зверя, о котором до этого он знал от других и мог хотя бы в самых общих чертах представить его себе. Свою роль здесь играли и местные предания об оборотнях, сыздетства известные жителям Жеводана.

Наконец, в-третьих, – сила. Именно сила и жестокость Зверя и напряжённую связанную с ними непосредственная физическая опасность и были, вероятно, ключевой движущей причиной массового панического ужаса перед монстром.

Здесь может возникнуть правомерное возражение: ведь и так всё ясно – есть «носитель зла», посредник смерти, проводник Ничто, он отнимает жизни и калечит людей, чего же ещё требовать в качестве его понимания и объяснения, этого и так достаточно? Но проблема в том, что сами жители Жеводана, отнюдь не ограничивались подобной констатацией трагических фактов – иначе бы они не создавали свои описания Зверя, пусть и противоречивые, но стремящиеся к исчерпывающей полноте. Возможно, в этом случае, как и во многих других сходных ситуациях, мы имеем дело с одной из глубинных допредикативных структур сознания. Ужас считается чуть ли не древнейшим человеческим чувством и уже хотя бы в силу этого требует своего постоянного описания и анализа, чтобы опосредовать его от человека.

Приведённые мной категории бёрковской эстетики относятся преимущественно к области Возвышенного и Прекрасного, к художественным произведениям, к искусству, а главное – к происхождению наших идей, связанных с этими понятиями. И удивительно, что приведённый язык описания оказывается адекватным по отношению даже не к тому, что не создано человеческой культурой, но к тому, что человеку противостоит и

человека уничтожает. Не кроется ли здесь своего рода парадокс? В самом деле, почему все крупнейшие умы Просвещения умолчали о Звере из Жеводана, а простой народ попытался, по мере сил и возможностей, дать ему своё толкование?

Отвечая на этот вопрос, я пришёл к выводу, что кажущаяся такой стройной и монолитной философия Просвещения уже в то время начинала переживать ставший для неё фатальным кризис. Он разрешится ровно через четверть века – во Французской революции как в политической и социально-экономической гибели Просвещения, и в романтизме, как в смерти Просвещения духовной и культурной. Зверь не мог стать для просветителей «фактом воображения» ещё и потому, что был не воображаемым, а до ужасного реальным существом. Ключевое же отличие «факта воображения» (у интеллектуальной элиты) от «факта сознания» (у простого народа) состоит, на мой взгляд, в том, что, отталкиваясь от некоего внешнеположного человеку начала, воображение создаёт свой факт в модусе свободного воли, а сознание – в модусе долженствования и необходимости. Подобное деление является, кроме того, коррелятом политического и социально-экономического неравенства во Франции середины XVIII столетия.

Зверь из Жеводана появился в один год с выходом в свет первого готического романа – «Замка Отранто» Горация Уолпола. Есть великое искушение свести два этих события и придать их встрече неслучайный характер.

Почему Зверь не стал для своего времени мифом, не был сконструирован в некий предельно отвлечённый и далёкий от действительной реальности образ – ведь для простых людей из Жеводана он сразу же превратился в легенду? Как в этом смысле проявило себя мифотворчество у просветителей?

Гуго Фридрих характеризовал интересующую нас способность фантазии следующим образом: «Естественно, нельзя не заметить, что ещё в XVI столетии методом фантазии создавались объекты несуществующие или объединялись необъединимые в природе вещи и элементы. Однако имелась в виду мифотворческая возможность фантазии, а не иллюзорная, как в нашем случае»<sup>4</sup>. Под «нашим случаем» имеется в виду как раз эпоха Просвещения. Её крупнейшие представители оказались не в состоянии объяснить феномен Зверя рационально, и вместе с тем они потеряли тот переход от фантазии к фантазированию, который порождал фантастическое, а именно это последнее и могло примирить совместные существования человека и Зверя.

Уже цитировавшийся мной Франц Баадер с горечью констатировал: «Быть может, от моего облика веет гордыней – потому что он облакает наш век в полдневный наряд, который, что бы ни говорили господа просветители и воспитатели человеческого рода, совсем не к лицу этому веку; если всё это так, в чём я глубоко уверен, вот образ иной. Все мы *больны*, и больны все дела и труды наши, вся наша философия, да и религия – только для больных»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Баадер Ф. Из дневников // Эстетика немецких романтиков / Сост., пер. и коммент. А. В. Михайлова. СПб., 2006. С. 378.

<sup>2</sup> То же. С. 379.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Фридрих Г. Структура современной лирики: От Бодлера до середины двадцатого столетия / Пер. с нем. и коммент Е. В. Головина. М., 2010. С. 29-30. Это меткое и тонкое определение, в свою очередь, нуждается в кратком комментарии. Во-первых, фантазия представлена здесь как эстетическая категория – в отличие от воображения как творческого качества, так как именно ей имплицитно присуще мифотворчество. Во-вторых, речь идёт исключительно о самодовлеющей фантазии: она не нуждается в образе («объекты», «вещи» и «элементы») для аффицирования себя, она первична по отношению к ним, и она не переходит в фантазирование, то есть из потенциального в актуальное состояние; именно последнее превращение и означает появление фантастического.

<sup>5</sup> Баадер Ф. Цит. соч. С. 378.

## Следствие ведет Комиссар Рекс: образ служебной собаки в полицейском сериале

134

Образ собаки как напарника сыщика давно уже используется криминальной литературой и кино – от «классики жанра» (Холмс и Уотсон с псом, взятым напрокат, в «Знаке четырех») до сериала о лейтенанте Коломбо с его замечательным бассетом, подчеркнуто не обладающим качествами служебной собаки (минус-прием, который позволяет уже говорить о рефлексии над традицией). Вспомним также такие примеры, как «К-9: Собачья работа» (и его продолжения), «Тёрнер и Хуч», «Агент по кличке Спот» и многие другие, впечатляющий список которых можно найти на специальном сайте [www.kinodog.ru](http://www.kinodog.ru). О популярности отечественного героического кино-пса Мухтара свидетельствует тот факт, что в последние годы снято уже несколько сезонов российского сериала «Возвращение Мухтара» (правда, несравнимого по уровню с «оригиналом»). Продолжает эту традицию и стартовавший в 1994 г. австро-немецкий сериал «Комиссар Рекс», четвероногий сыщик из которого будет главным героем нашего сообщения (ограничимся рассмотрением серий с командами Мозера и Брандтнера, т.к. последующие серии носят уже вторичный характер).

Однако при этом нужно иметь в виду, что трактовка образов сыщиков, и в том числе служебной собаки, определяется здесь рядом основных особенностей полицейского романа (и сериала) как жанра. Оговоримся сразу, что будем опираться на структурные признаки полицейского романа<sup>1</sup> как первичного по отношению к фильмам соответствующего типа. При этом далеко не во всем «Комиссар Рекс» оказывается типичным полицейским «кинороманом», полностью воспроизводящим характерную для этого жанра структуру. (Отметим в скобках, что попытки описать общую структуру и законы «детективного жанра» как «одного из наиболее кодифицированных», по выражению бельгийского исследователя Марка Ли<sup>2</sup>, предпринимались неоднократно<sup>3</sup>, хотя при этом далеко не всегда учитывались различия разных криминальных жанров: классического детектива, полицейского и шпионского романов и др.)

Одним из основных отличительных признаков именно полицейского романа и сериала является принцип *командной работы* профессиональных полицейских при расследовании преступления. Немецкая овчарка

Рекс, как справедливо отмечается в одной из рецензий на сериал, – «умный, бесстрашный полноправный сотрудник отдела по расследованию убийств венской криминальной полиции, благодаря которому раскрываются самые безнадежные преступления»<sup>4</sup>. Трюки или мелкие собачьи проделки, появляющиеся обычно в начале каждой из серий, нередко имеют решающее значение при расследовании дела или спасении потенциальной жертвы. Так, например, в серии «Подглядывающий» из 3 сезона (команда Брандтнера) демонстрируется умение собаки нажимать на кнопки, в частности, включать ксерокс. В конце серии именно этот полезный навык спасает жертву, т.к. Рекс успевает вовремя отключить устройство, затягивающее петлю на шее мужчины. Нередко Рекс как бы случайно находит улику, решающую исход дела (или помогает в этом коллегам): в серии «Смертельная тайна» (5 сезон) он умудряется уронить скелет в доме студентов-медиков. Вынужденный водворить его на место, напарник Рекса случайно находит коробку с приглашением подозреваемых в клуб лучников, что позволяет сыщикам связать их с орудием убийства.

Еще один момент – сыщики активно используют способности собаки в беседах со свидетелями. Рекс прекрасно осуществляет давление на скрывающих правду свидетелей (в одной из серий он демонстративно сплющивает своими великолепными зубами банку с каким-то напитком; свидетель бледнеет, произносит: «Ну, если собачка настаивает...» и немедленно дает все нужные показания). Он также умеет втереться в доверие (в «Смертельных таро», 6 сезон, именно состроивший умильную собачью гримаску Рекс помогает Брандтнеру разговорить коллегу убитой) и успокоить близких жертвы (вспомним патетическую сцену из «Террора по телефону», где Рекс утешает дочку погибшей женщины и получает в подарок игрушку, которая впоследствии поможет найти убийцу). Таким образом, создателями сериала моделируется реакция людей на поведение собаки, причем она используется в сюжете расследования.

При этом Рекс безошибочно распознает подозрительных и потенциально опасных лиц, не делая скидку ни на социальный статус, ни на возможный личный интерес «хозяина» к симпатичной девушке. В серии под названием «Слепая ярость» (5 сезон) Брандтнер, подозревающий в убийстве дочь хозяина гостиницы, но не имеющий достаточно доказательств, предпочитает пока не предъявлять ей обвинение. Тем более что девушка явно пытается завести с ним роман. Однако Рекс имеет несомненное преимущество перед сыщиком-человеком: доказательства ему заменяет нюх. При встрече с фрейлейн Халлер он скалит зубы, предупреждая хозяина об опасности, и оказывается прав, ибо в конце расследования Брандтнер легкомысленно повернется к ней спиной и немедленно получит удар по затылку.

Кроме того, создатели сериала лишают Рекса всяких моральных колебаний в оценке тех или иных действий подозреваемого в преступлении, свойственных героям традиционных полицейских/милицейских романов и фильмов (см., например, «Сомнения Мегрэ», «Мегрэ колеблется», «Ночь на перекрестке» Ж. Сименона; «Лицо ее закройте» Ф. Д. Джеймс из цикла о Дэлглише; «Ощупью в полдень» и «Эра милосердия» бр. Вайнеров; «Не мешайте палачу» А. Марининой из цикла о Каменской и др.). Характерный пример – серия «Неудачник», где молодой человек случайно убивает свидетеля при попытке ограбить банк. Уже название серии дает понять зрителю, что этого героя нельзя однозначно считать преступ-



ником. «Настоящим злодеем» здесь является хозяин сети борделей, похитивший девушку героя в счет его долга. Однако на протяжении всей серии Рекс не вступает в непосредственный контакт с Неудачником и тем самым не встает перед выбором, задерживать его или нет. Неоднозначность оценок – явно не по его части.

Посмотрим теперь более подробно, как строятся отношения внутри команды, с акцентом на роль Рекса. Несомненно, он воспринимает мир вокруг и контору по законам «собачьей стаи»: если хозяину удастся доказать, что он быстрее и сильнее, то будет признан достойным «вожаком». Именно поэтому шуточные состязания Рекса и сыщика, возглавляющего команду, пронизывают почти каждую серию. Стоит хозяину дать слабину, и собака немедленно показывает, что именно она здесь главная: в «Смертельной тайне» Рекс ничуть не испытывает угрызений совести по поводу того, что выбросил Брандтнера из гамака и подсунул ему вместо украденной булочки собачий корм. Хозяином для Рекса является лишь один; остальные члены команды – поле для бесконечных розыгрышей, поскольку не могут противостоять изобретательным собачьим проделкам.

Очевидно, такая склонность к лукавству и всевозможным выходкам (не всегда безобидным) является очень отдаленным отголоском того двойственного восприятия собаки, о котором пишет А.Е. Махов: непревзойденные чутье, ум и преданность хозяину, с одной стороны, и собака как «нечистое животное» и одно из обличий демонов – с другой<sup>5</sup>. Отражаясь в криминальной литературе, эта двойственность проявляется в присутствии как «демонических» образов собаки («Собака Баскервилей» А. Конан Дойля, «Пес смерти» А. Кристи), так и в настойчивом сравнении сыщиков с охотничьей собакой<sup>6</sup>. О «демоническом начале» в образе Рекса говорить, конечно, не приходится, но его явно игровое поведение, не свойственное следователям в полицейском романе, вероятно, отсылает нас к так называемому *авантюрному* типу сыщика<sup>7</sup>. Следует, однако, отметить, что у Рекса отсутствует характерная для этого типа склонность по собственной инициативе вовлекаться в расследование. Для него это работа, которой Рекс порой не прочь манкировать (см. серии «Смертельная тайна», «В последнюю секунду», где Брандтнеру требуются определенные усилия, чтобы заставить собаку «проснуться» и приступить к выполнению служебных обязанностей).

В то же время, другие члены команды (а нередко и хозяин) далеко не всегда воспринимают Рекса как собаку, хотя его характер изображен, если использовать выражение Н.А. Корзиной, «зоологически достоверно»<sup>8</sup>. Этот аспект приближает данный сериал к тому типу анималистики, который А. Караковский определяет как «сентиментальный». Как отмечается в его статье «Анимализм: проба пера», «поиск смыслов здесь осуществляется целиком за счет человеческой рефлексии»<sup>9</sup>. Это не тот случай, когда собака наделяется какими-то совсем уж антропоморфными чертами, как, например, собака Фрэнк в фильме «Люди в черном-2», умеющая говорить. Поэтому у «Комиссаре Рексе» очень важно именно то, как воспринимают собаку окружающие люди, ибо это во многом влияет и на восприятие зрителя. Показателен эпизод из серии «Мишки-убийцы», где Мозер, лежащий дома со сломанной ногой, говорит Рексу: «Ты тут приберись». И Рекс покорно тащит на журнальный столик кипу газет и журналов. В основе эпизода – самое простое действие, но обставлено оно так, что зритель, как и герой-напарник Рекса, начинает верить в его умение понимать чело-

веческую речь и вообще выполнять функции домработницы. Таким образом, можно сказать, что здесь есть тенденция к некоторому очеловечиванию собаки: так, Рекс может вполне самостоятельно бегать по утрам за булочками и газетами, открывать дверь и снимать телефонную трубку. Иногда, правда, возможны конфузы: перепутав обычный телефон с мобильным, Рекс может выдернуть шнур из розетки, но зато честно принесет телефон хозяину.

Трогательные отношения Рекса с хозяином и депрессия, которую собака каждый раз переживает, теряя его, вклиниваются в собственно криминальный сюжет, приостанавливая его развитие. С этим приемом связано то, что обе серии, в которых хозяин Рекса погибает и ему предстоит обрести нового («Конечная остановка – Вена» и «Новенький»), распадаются на две части. Они не уместаются в обычный хронометраж серий, т.к. достаточно много времени там отведено внесюжетным деталям: переживаниям Рекса и началу его отношений с новым хозяином.

Возникает вопрос, кто же в полной мере является главным героем и сыщиком в этом сериале. Очевидно, главных героев здесь два: Рекс и его хозяин. Но при этом даже последний порой оказывается на заднем плане. Так, в серии «Подглядывающий» именно Рекс получает медаль за всю команду (что становится поводом для расстройства его коллег). Однако при этом только однажды мир напрямую показывается зрителю как бы глазами собаки. В серии «Месть» камера как будто становится «глазами» Рекса, похищенного преступником, чтобы отомстить Брандтнеру, и бредущего после побега по улицам Вены на грани приступа удушья. Рекс, таким образом, становится в эти моменты основным носителем точки зрения: изображение несколько размывается и дрожит. Так создается картина мира, увиденная глазами больной собаки.

Мы уже коснулись такого аспекта, как частная жизнь сыщика, говоря о серии «Слепая ярость». Для полицейского романа и сериала важно принципиально иное, нежели в классическом детективе, соотношение профессиональной и частной сферы в жизни сыщиков. Полицейские сериалы, имеющие или нет под собой литературную основу, обычно уделяют внимание личной жизни сыщиков, изобилуют всевозможными бытовыми подробностями, изображением личной жизни героев и отношений внутри команды и т.д. Возьмем ли мы отечественные сериалы такого рода «Каменская» или «Тайны следствия» – или же французские «Жюли Леско» и «Наварро», или австралийский «Отдел убийств» – везде будет соблюдаться этот принцип показа и личной, и профессиональной жизни сотрудников соответствующих органов, причем нередко эти сферы вступают в конфликт. Полицейским некогда влюбляться (разве что на работе), некогда даже поесть и выспаться. Эти характерные мотивы в «Комиссаре Рексе», несомненно, используются, и даже в пародийном ключе. Общеизвестно, что вся команда дружно питается исключительно булочками с колбасой, да и то, по выражению Кристиана Бёка, «если хочешь съесть булочку позже, сделай ее рексозащитной». Попытка сменить рацион в «Слепой ярости» заканчивается для Бёка печально: воспользовавшись его отлучкой из-за стола, Рекс немедленно крадет с тарелки шницель. Впрочем, его вовсе нельзя назвать злой собакой, ведь наколотый на вилку кусок он все же оставил Кристиану.

Рекс, несомненно, на свой лад проявляет заботу о хозяине, следя, чтобы тот вовремя погасил свет и лег спать, как в «Смертельных таро». Забо-

тится он и о том, чтобы уберечь его от общения с подозрительными молодыми особами. Вспомним серию «Мишки-убийцы», где он в самый (не)подходящий момент просовывает морду между Мозером и очаровательной хозяйкой фабрики игрушек, которая сама организовала взрывы и собственный шантаж. Мысли сыщика немедленно возвращаются от поцелуев к подозрениям, что и приводит в конечном счете к раскрытию дела. По контрасту нужно упомянуть, что Рекс после некоторых колебаний принимает «истинных» избранных хозяина, например, женщину-психолога, помогающую Мозеру найти маньяка в серии «Смерть Мозера», и Инесс Шнайдер, свидетельницу по делу, с которой Брандтнер встречается в серии «В последнюю секунду».

Из всего сказанного видно, что Рекс играет весьма значительную роль в частной жизни сыщиков. Более того, и это очень важно, частная жизнь героев сериала не показывается без собаки. Возможны, безусловно, беглые упоминания о частной жизни в репликах героев. Так, мы знаем о тяжелом разводе Мозера, о том, что Штокингер «глубоко женат», у Бёка есть мама, которая очень любит хвастаться соседкам служебными достижениями сына, а родители Хела содержат гостиницу. Но в этих случаях речь идет лишь о скудных сведениях, подробности же остаются за кадром. В деталях сцены из частной жизни возникают на экране, только если в кадре присутствует Рекс. Можно было бы сделать вывод, что такое отличие от других полицейских сериалов связано именно с внедрением образа собаки. Но в старом отечественном фильме «Ко мне, Мухтар!» акценты расставлены иначе. В частной жизни Глазычева Мухтар не присутствует. Лишь однажды герой приводит Мухтара к себе домой, после чего голос за кадром комментирует, что у Мухтара осталось тяжелое впечатление от этого визита: он осознал, что у напарника есть семья, которой у него самого нет. Так что применительно к «Комиссару Рексу» следует говорить, скорее, о другой интерпретации образа служебной собаки. Нужно упомянуть и о существовании отдельного фильма о детстве Рекса, не входящего в сериал, но примыкающего к нему. Коллеги Рекса такой чести, естественно, не достаиваются.

Еще одно важно отличие от типичной для полицейского романа структуры связано с социальной средой, в которой герои сериала обычно ведут расследование. В «Комиссаре Рексе» очень мало изображается «социальное дно» Вены (особенно резко это бросается в глаза при сравнении с сериалами, целиком построенными на работе полицейских в этой среде, таких как «Полиция Майами. Отдел нравов»). Всего несколько серий более-менее охватывают «социальное дно» города: среди них выделим «Диагноз – убийство», где Мозер внедряется в психбольницу под видом алкоголика, чтобы расследовать убийство; «Приличный дом» – серию, посвященную не только раскрытию, но и установлению самого факта убийства молодой женщины и бомжа в респектабельном «тихом» доме; «Неудачник», где показывается жизнь наркоманов и владельцев сети борделей. Примечательно, что при этом преступные синдикаты фигурируют в основном иностранные: с русскими корнями, как в серии «Конечная остановка – Вена», или с итальянскими в «Новеньком». В основном, Рекс и его коллеги расследуют убийства, совершенные не в этой среде, а в более респектабельных социальных слоях. «Лицо» австрийского общества показывается здесь как бы с изнанки.

Кроме того, нужно отметить, что Рекс и его коллеги (речь идет о первых двух командах, мы не затрагиваем здесь «римские» сезоны сериала) действуют в Вене и ее окрестностях, т.е. действие обычно не выходит за рамки собственной «рабочей» территории сыщиков. Вспомним здесь по контрасту некоторые полицейские романы (и их экранизации) шведских писателей Пера Валё и Май Шёввалль; к примеру, действие в романах «Розанна» и «Человек, который испарился» из цикла о Мартине Беке охватывает несколько стран.

Все перечисленное говорит о своего рода сужении, сведении действия к двум центрам: Вене и живущей в ней полицейской собаке. Это две своего рода константы, определяющие сериал и объединяющие его части. В этом плане примечательно название критической статьи Т. Яковлевой о сериале: «Двое в городе, не считая собаки»<sup>10</sup>. Однако другие герои (и актеры), включая хозяина Рекса, могут меняться, неизменны лишь собака и город (функции которого не исчерпываются только местом действия в криминальном сюжете; см., например, внесюжетные, не относящиеся ни к профессиональной, ни к частной жизни героев пейзажи вечерней или осенней Вены).

Таким образом, получается, что как полицейский сериал «Комиссар Рекс» имеет целый ряд важных отличий от устойчивой структуры, свойственной этому жанру. И прежде всего, конечно, они связаны с введением в команду собаки как полноправного ее члена и коллеги полицейских сыщиков в расследованиях. Рекс, чей образ во многом (но не во всем) антропоморфен, как бы узурирует некоторые функции, которые в более традиционном варианте были бы отданы не четвероногим сыщикам. Несомненно, это очень любопытный образчик, демонстрирующий изменения, которые происходят с жанровой структурой полицейского романа/сериала в ходе ее исторического развития.

139

<sup>1</sup> Необходимость рассматривать полицейский роман в качестве самостоятельного криминального жанра давно уже осознается в научной традиции. См., например: Балахонов В.Е. От Лекока до Люпена. URL: <http://lib.ru/DETEKTIWY/GABORIO/otledolu.txt> (дата обращения 21.09.2010); Вулис А. Поэтика детектива // Новый мир. 1978. № 1. С. 258; Lits M. Le roman policier: Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire. Liège, 1999. P. 9. Подробное описание жанрового инварианта см. в статье: Кириленко Н.Н., Федунина О.В. Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров // Новый филологический вестник. 2010. № 3 (14). С. 17–32.

<sup>2</sup> Lits M. De l'importance du genre en culture médiatique // Belphégor: Littérature populaire et Culture Médiatique. 2003. Décembre. Vol. 3. N 1. Les genres et la culture de masse. URL: [http://etc.dal.ca/belphegor/vol3\\_no1/articles/03\\_01\\_Lits\\_culmed\\_fr.html](http://etc.dal.ca/belphegor/vol3_no1/articles/03_01_Lits_culmed_fr.html) (дата обращения 30.11.2011).

<sup>3</sup> См, например, хрестоматийные «правила» С.С. Ван Дайна и «заповеди» Р. Нокса: Van Dine S.S. Twenty rules for writing detectives stories // The American Magazine. 1928. 3 September. Vol. 106; Нокс Р. Десять заповедей детективистики / Пер. с англ. В. Воронин. URL: <http://samlib.ru/d/detektivklub/rknox.shtml> (дата обращения 30.11.2011).

<sup>4</sup> Пирог О. Комиссар Рекс – четвероногий Шерлок Холмс // Все каналы ТВ. 2003. URL: [http://kommissariat.narod.ru/rex\\_1.html](http://kommissariat.narod.ru/rex_1.html) (дата обращения 19.09.2011).

<sup>5</sup> См.: Махов А.Е. Средневековый образ: между теологией и риторикой. Опыт толкования визуальной демонологии. М., 2011. С. 80–83.

<sup>6</sup> См. характерные примеры, приведенные в работе Н.Н. Кириленко: Кириленко Н.Н. Детектив: логика и игра // Новый филологический вестник. 2010. № 4 (15). С. 32.

<sup>7</sup> Там же. С. 25.

<sup>8</sup> Корзина Н.А. Судьбы малых канонических жанров в русской литературе конца XIX в. («Собачье счастье» А.И. Куприна) // Новый филологический вестник. 2011. № 1 (16). С. 116.

<sup>9</sup> Караковский А. Анимализм: проба пера // Точка.Зрения. Современная литература. URL: <http://lito.ru/text/67511> (дата обращения 19.09.2011).

<sup>10</sup> Яковлева Т. Двое в городе, не считая собаки // Арт-мозаика. 2002. 13–19 мая. URL: <http://www.harmonia-all.ru/stat3.html> (дата обращения 19.09.2011).

## ТАРОЛОГИЧЕСКИЙ ЗВЕРИНЕЦ: КЛАССИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ

Мне довелось выступать со своим зверинцем в самом конце первого дня конференции по бестиарию. И, к моему радостному изумлению, получилось так, что практически все разнообразные звери, о которых целый день рассказывали ученые коллеги, оказались изображены на картах, которые я собиралась показать. Что еще раз убеждает, что Таро – система универсальная и эти карты годятся для разговора на любую тему.

Легенды относят историческую родину системы и символики Таро то в Индию, то в Египет, то в Атлантиду... Однако, коль скоро этот текст претендует быть помещенным в сборнике *научной* конференции, стану придерживаться очевидных доказанных фактов. А согласно им «материальная» история Таро начинается в XV веке с так называемой колоды Висконти-Сфорца. Эти карты, еще нарисованные для игры в тарок, сохранились в двух по-разному неполных наборах/ версиях и россыпью отдельных карт, на базе которых сделана ныне чаще всего употребляемая тарологами-практиками реконструкция Атанаса Атанасова<sup>1</sup>. Традиция связывает появление карт с очень конкретным политико-династическим сюжетом середины XV века. В 1441 году дочь миланского герцога Филиппа Висконти Бьянка-Мария вышла замуж за служившего ее семье кондотьера Франческо Сфорца; несколько позже герцог Филиппо умер, не оставив законных наследников, и его престол занял зять, как бы «унаследовав», а по сути захватив. Карты, как считается, были нарисованы придворным художником по случаю коронации нового герцога и годовщины его свадьбы. А поскольку вся эта история не очень красивая: и Бьянка-Мария была дочерью внебрачной, и новый герцог, ее муж, принадлежал к по рождению к фамилии вовсе незнатной, и к власти он пришел скорее по праву силы, чем по закону, то выполняя «заказ сверху», художник старался как мог, наводя глянец на сомнительные обстоятельства. Благо, характерный для Ренессанса визуально-символический ряд предоставлял к тому богатейшие возможности. Да, карта Висельника весьма напоминает карикатуру на отца нашего героя, Сфорца-старшего, нарисованную некогда по заказу Ватикана после его очередной перемены знамени – что поделать, у нового миланского властителя действительно наемническое прошлое. Но сам герой празднества, божественный жених, снисходит с неба крылатым духом на карте Солнца. А Луна изображена юной непорочной девой-Мадонной (что впрямую переключается с именем Бьянка-Мария), Мир – карта счастливого итога – возвещает, что детям от этого союза хорошо бы основать некий идеальный, небесный «новый Рим» как центр Италии и

католического мира в целом... Потому одна из ведущих пропагандистских тем колоды – союз мужской доблести и женской прелести. И разумеется, как при такой пиар-задаче обойтись без символических животных! В ход идут все очевидные аллегории, причем в символическом ряду наравне используются и успешно совмещаются как античные, так и христианские мотивы: *белые кони* влекут триумфальную колесницу в римском духе на VII Аркане (рис. 1), воитель – рыцарь-победитель опять же на белом коне, подобный св. Георгию – мчится к «законной» награде, к даме-Правосудию на VIII-м Аркане, Справедливость (рис. 2); и, кстати, на белых конях гарцуют в колоде Висконти-Сфорца рыцари всех четырех мастей. Славный воитель поражает *льва* на XI-м Аркане, Сила (рис. 3), но он видится и как библейский Самсон, и как греческий Гераклес, а лев в любом случае воплощает в себе стихийное, природное, хищное и враждебное начало (вспомним, что и библейский, и античный герои в результате оказались в добровольном плену у женщины). Счастливая пара держится за руки на VI-м Аркане, Влюбленные, и тут мы впервые встречаем существо *двойственной* природы, гибрид человека и зверя. Это Амур – юноша, целящийся в парочку копьем, воплощение любви, определяющей судьбу (рис. 4), и у него заметные крылья, что позволяет также отнести его к персонажу bestiария. Но совершенно такие же крылья у ангелов Страшного Суда на XX-м Аркане (рис. 5), разве что Амур обнажен, а ангелы одеты.... Что показывает: звериная символика – универсальна, а Таро легко и органично вбирает в себя любые символы и знаки. И еще – начиная с Таро Висконти-Сфорца и далее везде III и IV Арканы – Императрица и Император несут традиционного геральдического орла.



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5

Если же продолжить о существах двойственной природы, то, к сожалению, ни одна из сохранившихся фрагментарных колод не донесла до нас карты Дьявола, существуют только две современных реконструкции. Версия Луиджи Скапини (рис. 6) сделана по образцу более позднего, так называемого Марсельского Таро и показывает нам привычную козлоногую и козлорогую тварь. Версия Атанаса Атанасова (на базе т.н. «колоды Ротшильда» – карт издания самого конца XV в.) изображает «чудовище вида ужасного (схватило ребенка несчастного)» (рис. 7) – некое явно «гибридное» создание с козлиной шерстью, крыльями летучей и двумя чело-векоподобными лицами, причем второе – как раз том месте, откуда пету-

шинные ноги растут. На «верхней» голове этого Дьявола – рога и явно звериные уши; а рук или каких-то верхних конечностей, кроме крыльев, у него и вовсе нет.



Рис. 6



Рис. 7

Следующей по времени из классических версий Таро считается «Марсельская» колода. Самые ранние образцы датируются серединой XVII в<sup>2</sup>, название «Марсельское Таро» закрепилось в первой половине XX в. после французских публикаций «восстановленных» карт, а всплеск ее популярности традиция связывает с Марсельской чумой 1720-1722 г. Смерть, в точности как изображено на XIII-м, неподписанном (видимо, из суверенных опасений) Аркане, косила праведников и грешников, не помогали ни молитвы, ни санитарные меры, что естественно порождало у людей желание знать судьбы хотя бы завтрашнего дня. На «Марселе» уже именно гадали.

Начиная с этой колоды устанавливаются действительные по сю пору каноны изображения некоторых Арканов, и символических животных становится заметно больше. Колесница (VII Аркан) с этих пор запряжена животными разной масти (рис. 8) – черным и белым, а бывает, что красным и синим конями – одержать хоть военную, хоть жизненную победу можно, только выбрав срединный путь, приняв управление движением на себя и крепко держа поводья противоположностей (греха и праведности, чувств и разума и т.п.). Колесо Фортуны (X Аркан) оказалось во власти мифических созданий двойной природы: его венчает *Сфинкс*, загадыватель загадок, хранитель тайн, непостижимый в карах и милостях, воплощая непредсказуемость и непонятную нам мудрость Судьбы; а верх-вниз крутятся на колесе *крокодилоподобный Тифон* и *киноцефал Германубис*, воплощая зло и добро, сменяющие друг друга на каждом обороте (рис. 9). XI-й Аркан, Сила с этих пор классически изображается как женщина со знаком бесконечности на голове (или над головой), держащая челюсти



Рис. 8



Рис. 9



Рис. 10



Рис. 11



льва (сжимающая ему пасть, чтоб не кусался, разрывающая пасть, чтоб обезвредить, со львом на поводке, играющая со львом, как с кошкой, спящая под охраной уже покоренного зверя), знаменуя победу человека над стихиями, разума над телесностью, человеческого сознания над разгулом страстей (рис. 10). С XVIII-го Аркана, Луны, исчезла человеческая фигура, Луна стала означать сумерки – сумерки дня (время «между волком и собакой»), сумерки разума, непонятность ситуации как сумерки жизни; соответственно на «Луне» воют на ночное светило *две собаки* (или *волк и собака*), символизируя «ложных друзей и тайных врагов», а также «прирученную», осознаваемую и «дикую», непредсказуемую стороны жизни и человеческой души. А тайные наши страхи и скрытые опасности воплотились на этой карте в *раке*, выползающем из водоема<sup>3</sup> – из нижних, скрытых, миров (рис. 11).

Женщина, переливающая влагу из сосуда в сосуд, на XIV-м Аркане, Умеренность, превратилась в Ангела с *крыльями* (рис. 12), говорящего нам, что ход всех процессов в мире, все закономерности – в руках высших сил. Дьявол на XV-м Аркане горделив и похотлив, все так же с ветвистыми рогами, крыльями летучей мыши и когтями; и мужчина и женщина, поддавшиеся на соблазны плоти и мирских благ, теряют вместе с душой облик человеческий и уподобляются скотам – у них тоже уже отросли рога и хвосты (рис. 13). XXI-й Аркан, Мир, по углам охраняют четыре легендарные создания – Лев, Бык, Орел и Ангел, символизируя четыре эпохи истории, четверых евангелистов, кардинальный крест зодиака (рис. 14). И, пожалуй, самое важное – изменился главный герой Таро, Шут, Дурак, «простец», обыкновенный человек, ребенок/подросток 0-го Аркана; с этой версии в странствии по бытию его сопровождает/преследует



Рис. 12

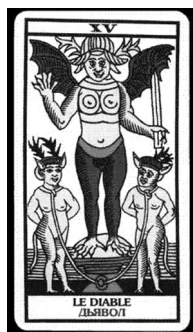


Рис. 13



Рис. 14

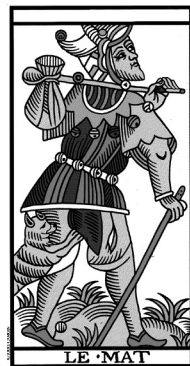


Рис. 15

*собака*, кусающая за самое уязвимое место, подталкивающая к пропасти или старающаяся удержать на ее краю (рис. 15).

Некоторое время в XVIII-м и начале XIX века (с подачи Антуана Кура де Жеблена, возводившего символику Марсельского Таро к мифической «Книге Тота») были популярны «египетские» колоды Таро, использовавшие образы зверобогов древнеегипетского пантеона и священных живот-

ных того или иного божества. Подобные колоды выпускаются и сейчас, но имеют чисто декоративную ценность.

Следующей колодой, ставшей классикой, считается Таро Райдера-Уэйта (1908), названная так по именам издателя и автора – известного оккультиста рубежа XIX-XX в. Колода была создана в недрах мистического ордена «Золотой Зари» для предсказательных, медитативных и прочих духовных практик, рисунки этой колоды выполнила под руководством Артура Уэйта художница Памела Смит<sup>4</sup>. На настоящий момент «Райдер-Уэйт» – самая популярная в мире колода, и практически все новейшие «дизайнерские» версии Таро являются вариациями ее символов и значений. В рамках нашей бестиарной тематики интересно дальнейшее развитие зверино-мистической символики. Влюбленных на VI-м Аркане соблазняет библейский Змей, но соединяет благословляющий Ангел (рис.16). Колесница в уэйтовском Таро (рис.17) запряжена двумя сфинксами, черным и белым, и мифические звери лежат в знак того, что самое важное движение и соединение противоположных начал происходит не в физическом, но в духовном пространстве. На X-м Аркане, Колесо Фортуны (рис. 18), по-прежнему наверху восседает сфинкс, а вверх-вниз мотаются змей-Тифон и кинокефал, но поскольку в кругу Старших Арканов десятый – своего рода веровотная точка, то и здесь, как на Аркане Мир, появляются по углам евангельские создания. На 0-м Аркане становится ясно видно, что собака подгоняет Шута к пропасти, под обрывом которой притаился, как считается крокодил-Левиафан (но карте его не видно) – в знак того, что беззаботная душа, обретя опыт бытия, пройдет через перерождение на новый круг странствий. Снова появляются белые кони триумфа – на таком гарцует Смерть на XIII-м Аркане (рис. 19), в знак того, что смерть побеждает все. Но за смертью следует возрождение и радость новой жизни – и на белом же коне катается маленький ребенок в цветущем саду XIX-го Аркана, Солнце (рис. 20).



Рис. 16



Рис. 17

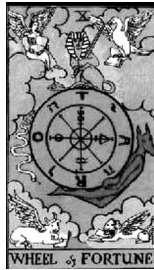


Рис. 18



Рис. 19



Рис. 20

Последняя из колод Таро, на сей момент признанная классической – Это «Таро Тота» Алистера Кроули. Первоначально карты, выполненные в технике акварели художницей Фридой Харрис под неослабным контролем самого Кроули, стали иллюстрациями к собственно «Книге Тота»<sup>5</sup>, вышедшей в 1944 году. Одновременно коллекционным тиражом около 200 экз. в два цвета были отпечатаны и сами карты. В современном полноцветном виде Таро Кроули вышло в конце 60-х г. XX века. По замыслу эти

карты никак не предназначены для простого бытового гадания (хотя, конечно, применяются и так...), они означают этапы пути Духа в новой эпохе, их символика многослойна, многозначна, а энергетика очень жестка, что видно даже по яркой, агрессивной цветовой гамме. И если в предыдущих версиях животные-символы появляются *иногда*, то в Старших Арканах «Таро Тота» трудно найти карту, где бы такого животного не было. Сам Кроули очень подробно описывает и растолковывает символику своих карт, но это чтение – для весьма просвещенного окультиста. Потому хоть бегло, насколько позволяют рамки и объем статьи, но прогуляемся по кроулианскому зверинцу.

Аркан I, Маг, существует в трех версиях (и колода изредка издается с тремя «Магами»), но индийского ли, египетского или греческого Мага всегда сопровождает *обезьяна* – в знак того, что воля и творчество суть божественная Игра, забава (рис. 21).



Рис. 21

У ног Верховной Жрицы (II) стоит белый верблюд, напоминающий о караванах царицы Савской, славной красотой и мудростью (рис. 22). Верблюд этот весьма напоминает изображение на пачке сигарет «Camel», уже выпускавшихся во времена Кроули; но «Camel» – сигареты солдатские, мужские, и рыжий дромадер на пачке повернут головой

направо, в «мужскую» сторону. А верблюд Верховной Жрицы, воплощая женскую мудрость, интуицию, женский тип мышления, looks left. Императрица (III) держит у трона гнездо, где *пеликаниха охраняет птенцов* (рис. 23) – эмблема бескорытной и не щадеющей себя заботы о слабых, восходящая еще к тронной символике Елизаветы I<sup>6</sup>. У трона Императора (рис. 24), верховного владыки, опоры и гаранта, лежит победивший *агнец* со знаменем Победы в передних копытах, и *бараны* (зодиакальное соответствие Аркана – Овен) выглядывают из-за спинки трона. Иерофант (V) окружен *быками* (его зодиакальное соответствие – Телец), слонами в знак его мудрости и духовного веса, накопленного годами (рис. 25). Первосвященник – глашатай Высших сил, и *четверо евангелических созданий* вещают нам его голосом (стоит заметить, что в кроулианском Таро на карте Колеса Фортуны их нет – перемены свершаются волей самого адепта). Любовники на VI-м Аркане символизируют гармоничный союз двух противоположных начал, синтез, алхимический брак (рис. 26), вместе с ними в союз вступают *красный лев и белый орел*. В синтезе начала обретают свойства своих противоположностей, и на XIV-м Аркане, названном у Кроули «Искусство», те же алхимические звери поменялись окраской (рис. 27), *лев стал белым, орел – красным*. Рыцарь на VII-м Аркане (рис. 28) возвращается с победой, он обрел идеал, отыскал чашу Грааля, и его шлем венчает *рак* – символ священной влаги; а колесница запряжена четырьмя *сфинксоподобными зверями*, у которых перепутаны все части тела – что

означает полный круг первоэлементов (четыре стихии в четырех сочетаниях). Отшельник (IX) в своей мудрости стал проводником между мирами, его сопровождает Адский *пес* Цербер (рис. 29). Многоголовый *лев* – «зверь багряный» под седлом у торжествующей женщины (XI Аркан, Вождение, аналог традиционной Силы, рис. 30) и дьявол в образе *козла-Пана*, символизирующего плодоносную силу мужского начала (XV Аркан, рис. 31) выглядят на фоне этого буйного зверица вполне мирно.



Рис. 22



Рис. 23



Рис. 24



Рис. 25



Рис. 26



Рис. 27



Рис. 28

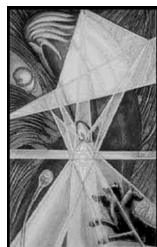


Рис. 29



Рис. 30



Рис. 31

Часто в кроулианских Арканах мы видим *змеев* – Уробороса на XII-м и XXI-м Арканах (рис. 32 и 33), орфический знак змеи, обвивающей яйцо – у Отшельника и Влюбленных. Смерть (XIII) орудует в потустороннем мире, в губительных пучинах, вокруг нее – глубоководные *гады* (рис. 34); на XVI-м Аркане – Башня – персонажи цепенеют под взглядом *василиска*, общий хаос обеспечивает огнедышащий *Левиафан*, но надежду несет *голубка* (рис. 35). А кроулианская Луна (XVIII) изображает путь через засмертность, дорогу охраняют Анубисы с *шакалами*, и *скарабей* катит зародыш новой жизни (рис. 36). Ну а Шут 0-го Аркана, знаменующий вечное возвращение и вечное начало жизни, «символ Творческого Света», кельтский «зеленый человек», он подобен юному Пану с маленькими козлиными рожками, он только что родился, завернул на новый виток спирали бытия; и его сопровождают *крокодил* – первозданный Хаос, *тигр*, явно пришедший из блейковского леса, *коршун* египетской богини истины Маат, *голубка* Исида-Марии-Венеры и собственная новорожденная душа в виде *бабочки*<sup>7</sup>. Так что кроулианский таро-бестиарий собран из самых разных областей мировой мифосимволики, ибо, по Кроули, новый Эон корнями уходит в самую толщу истории человеческого духа.



Рис. 32



Рис. 33

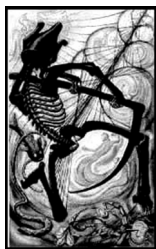


Рис. 34



Рис. 35



Рис. 36



Рис. 37



Рис. 38



Рис. 39



Рис. 40



Рис. 41

Из колод Таро новейшего времени, на мой взгляд, классикой в свой срок может стать «Таро Ошо Дзен» – его графический ряд показывает традиционные образы по-новому, с неожиданной стороны и под другими именами. II Аркан (обычно – Жрица, интуиция, тайны, мудрая женственность) отсылает нас в морские глубины, где может жить другой разум, обладающий отличной от нашей точкой зрения, и его символизируют *дельфины* (рис. 38). Дьяволом (XV, рис. 39), символизирующим некую жестокую «правду жизни», становится *лев среди овец*. XVIII Аркан (традиционно Луна) напоминает о прошлых жизнях и об обновлении души (рис. 40) – как *ящерица*, что сбрасывает и заново отрачивает хвост. А XIV Аркан подчеркивает необходимость «интеграции» противоположностей (рис. 41), воплощенных в *ястребе и лебедь*.

А просто для любителей животных или для искателей природной мудрости в последние годы издано множество «звериных», «шаманских», *furry*, «оборотнических» колод Таро – почти все они сюжетно и символически наследуют традиции Райдера-Уэйта. Стоит назвать хотя бы такие колоды, как «Таро Зверей-предсказателей» (Animal Divine Tarot) Лайзы Хант, где художница объединила образы зверей и языческих богов; «Таро звериной мудрости» (Animal Wise Tarot) Тэда Эндрюса – в этой версии автор, не мудрствуя лукаво, использовал прекрасные фотографии зверей в стиле National Geographic; сказочную *furry*-колоду «Animal Lords Tarot» Пьетро Аллиго; анонимное «Таро животных Силы» (Power Animal Tarot), также основанное на реальных фото; и просто «Звериное Таро» (Tarocco degli Animali) Освальдо Менегацци и глубокомысленное «Таро перерождения» (Tarot of Reincarnation) Массимилиано Филадоро с зоологически точными рисунками животных и птиц. Популярна в России колода «Таро

Превращений» (точнее было бы сказать «Таро Обратной»), где персонажи, обитающие в диком лесу, запечатлены в самый момент «оборота», когда проявлена двойственная – человеческая и звериная сущность. Существует большое число специализированных «одновидовых» колод Таро — примером могут служить «Таро вороньей магии» (Crow Magic Tarot) Лонды Маркс, взывающее к тайным культам северо-американских индейцев, или веселые «кошачьи» колоды Tarot of White Cats или Pagan Cats Tarot, где классический уйэцкий канон остроумно дополнен изображением кошачьих повадок... И еще многочисленные опять же кошачьи, собачьи, волчьи, даже крысиные варианты Таро. Так что животный мир наших карт постоянно расширяется!

<sup>1</sup> Подробно о колоде Висконти-Сфорца см., например: <http://greendoor.narod.ru/visconti.html>. Практике работы с колодой также посвящена недавно вышедшая книга Ларисы Кузнецовой-Фетисовой «Таро Висконти: прекрасный образец искусства Ренессанса» (М.: Аввалон-Лю Скарабео, 2011).

<sup>2</sup> См.: <http://green-door.narod.ru/marstar.html>. На русском языке об истории и графике Марсельского Таро можно прочесть в одноименной книге Фреда Геттинса (2010); гадательной же практике посвящена книга Мишеля Морана (русское издание – 1993).

<sup>3</sup> Еще из классических значений Луны важны – женственность, иллюзии/отраженный свет/обманы, неясность и двойственность ситуации и ее восприятия, зыбкость/интуитивность/визионерство; опасности от воды; женский тип поведения, женский способ колдовства; мелкие деньги – серебро. И на практике – увы! – вероятная онкология женских органов у клиентки...

<sup>4</sup> На русском языке доступна книга А. Уэйта «Иллюстрированный ключ к Таро» (юбилейное издание к 100-летию первой публикации, 2009). Интересная подборка материалов по этой колоде содержится в книге А. Костенко «Таро Уэйта как система», новое издание – 2011 год.

<sup>5</sup> Существуют два русских перевода «Книги Тота», выполненные Андреем Костенко (2003) и Анной Блейз (2010), второе – более полное и точное с точки зрения оккультизма.

<sup>6</sup> См., например: Дмитриева О.В. «Елизавета I: семь портретов королевы» (1998), с. 43 и далее.

<sup>7</sup> См. Кроули А. Книга Тота (2010), с. 102-103.

Б. В. Орехов, М. С. Рыбина

Животный мир  
«Слова о полку Игореве»  
в переводе Филиппа Супо  
Le Chant du prince Igor

150

Авангардист Филипп Супо стал известен как партнёр А. Бретона: сооснователь сюрреалистической группы и соавтор знаковой автоматической книги «Магнитные поля». В общем потоке отречений от бретонского курса уход Супо был почти не заметен, обошелся без обычных для таких случаев скандалов и бурных печатных объяснений. Дальнейшая сольная карьера Супо-литератора не привлекала должного внимания исследователей и, на наш взгляд, не вполне заслуженно. Одной из самых интригующих её страниц мы считаем опубликованный в 1950 году перевод древнерусского произведения «Слово о полку Игореве». Этот текст был представлен в коллекционном издании тиражом 290 экз.<sup>1</sup> и позже полностью не переиздавался. При таких условиях трудно говорить о его широкой известности, хотя сам по себе факт существования этого перевода не является эзотерическим.

Формально Супо к этому моменту уже не был «сюрреалистом» более 20 лет, но «поэты, порывавшие с А. Бретоном, не обязательно до конца порывали с сюрреалистической поэтикой»<sup>2</sup>. Словом, вопрос о том, насколько поздний Супо — сюрреалист, пока не имеет однозначного ответа, но сам по себе момент обращения поэта-авангардиста к древнерусскому тексту заслуживает внимания.

Обстоятельства этого биографического эпизода туманны: со слов дочери А. Алексеева мы знаем только об участии ее отца в создании подстрочника. Предисловие, которым Супо снабдил свой текст (позже он перепечатал эту статью, исключив из неё все упоминания «Слова»<sup>3</sup>) содержит намёки на знакомство с А. Мазоном или, по крайней мере, с проблемой подлинности древнерусского произведения.

«“Зооморфологический орнамент”, по определению проф. В. Ф. Ржиги, составляет основной фон Слова. Зоологу-фаунисту Слово дает много материала; целый ряд сведений найдет в нем флорист и географ»<sup>4</sup>, кроме того, «Слово» выделяется на фоне других древнерусских произведений большей непосредственностью изображения животного мира. В то время как в большинстве средневековых текстов животные выступают как символические функции, автор «Слова» в большей мере отталкивается от

наблюдений за поведением животных в естественной среде, чем от литературной традиции.

Французские литературные тексты, начиная с первых образцов, главным образом ориентируются на разработанный мифологический bestiary, т. е., в этом отношении «Слово о полку Игореве» для французской культуры памятник нетипичный. Указывая на особое значение bestiaries, проф. С. Ипо отмечает, что в XII-XIII веках «гораздо менее заботились о сборе фактов, основанных на прямых наблюдениях, скорее старались следовать определённым традициям, отвечающим общему устремлению к чудесному. Эти традиции составляли основу легендарной “естественной истории”, ставшей источником многочисленных моральных сентенций и замысловатых практик, имеющих целью приобщение к религиозным таинствам»<sup>5</sup>. Исследователь приводит в качестве примера «Speculum naturale» Винсента из Бове, «Божественный bestiary» Гийома Ле Клерка Нормандского и др. В «Песни о Роланде», традиционно сопоставляемой со «Словом», животные играют очевидно подчинённую роль и эпизодически упомянуты как трофеи или символические персонажи снов Карла Великого:

De sun avoir vos voelt aseiz duner,  
Urs e léuns e veltres enchainez,  
Set cenz cameilz e mil hosturs muez,  
D'or e d'argent .iiii cenz muls trussez,  
Cinquante care, que carier en ferez<sup>6</sup>

En grant dulong i veit ses chevalers.  
Urs e leuparz les voelent puis manger,  
Serpens e guivres, dragun e averser;  
Grifuns i ad, plus de trente millers:  
N'en i ad cel a Franceis ne s'agiet  
E Franceis crient: “ Carlemagne, aïdez!”<sup>7</sup>

Большая часть животных в «Слове» и во французских bestiaries совпадают, однако в последних доминирует символический план. Так, например, волк, часто встречающийся в архитектурном декоре церквей, выступал в качестве одной из эмблем дьявола и олицетворял алчность и жестокость. «В образе волка, по утверждению Гуго Сен-Викторского (Hugues de Saint-Victor), дьявол рыщет вокруг церкви и нападает на правоверных, чтобы исторгнуть их души»<sup>8</sup>. Или о вороне (corbeau): «Ворон является символом долголетия и постоянства. Согласно Лувану Жейо, ворон в античности служил аллегорией лжи. В христианской иконографии стал обозначать нечистоту, порочность»<sup>9</sup>.

Классицизм и литература Просвещения берут на вооружение эмблематический принцип обращения с животными; достаточно вспомнить басни Ж. Лафонтена и литературные сказки Ш. Перро. В романтической культуре, во-первых, сокращается доля животных в отношении ко всему семиотическому набору, а во-вторых, происходит разрушение аллегории. Например, Альфред де Виньи в стихотворении «La mort du loup» рисует картину, в которой волк не перестаёт оставаться животным, но, как и романтический герой, репрезентирует идею индивидуализма, в отличие от, к примеру, классицистического льва, звериная сущность которого полно-



стью замещается человеческой. Литературу реализма XIX века (Бальзак, Флобер, Золя) главным образом интересует пространство города, соответственно, и удельный вес животного мира здесь гораздо меньше. Бестиарий возвращается в поэзию во времена Бодлера, а затем и символистов, которые обогащают зооморфные образы новыми смыслами, реактуализируя средневековые значения и создавая на их основе собственную мифологию (лебедь Бодлера, лебедь Малларме и т.д.). Непосредственный предшественник сюрреалистов Аполлинер строит свой первый сборник стихов «Бестиарий, или кортеж Орфея» (*Le bestiaire ou Cortège d'Orphée*, 1911) на игре со средневековой жанровой моделью, соединяя в тексте традиционный набор животных с явно выпадающими из этого ряда элементами (блоха, кузнечик, гусеница).

Сюрреалисты (А. Бретон и П. Элюар) специально обращаются к теме животного мира в своём программном «Кратком словаре» 1938 года. Хотя особой статьи «бестиарий» там нет, тем не менее, волку, птице, лебедю и др. уделено место среди важных для сюрреалистической идеологии концептосимволов<sup>10</sup>. В своей художественной практике сюрреалисты вслед за Аполлинером расширили доступный поэзии «зоологический» диапазон за счёт включения до того считавшихся «непоэтическими» червей, пауков, микроорганизмов. Вместе с тем и у сюрреалистов проявляется себя традиционно семиотическая (обусловленная литературной и живописной традицией) природа зооморфных персонажей, правда, с обратным знаком, как в насыщенном звериными образами стихотворении Л. Арагона «Гобелен большого страха» (*Tapiserie de la grande peur*). Интерес к бестиарию у сюрреалистов связан с рецепцией психоаналитических теорий. Работа Фрейда «Леонардо да Винчи. Воспоминание детства» (во французском переводе она называется более показательно «*Le fantasme du vautour*», ‘Сон о коршуне’) и труды Юнга о коллективном бессознательном и (зооморфных) символах становятся для сюрреалистов настольными книгами<sup>11</sup>. Статистический анализ, проведённый Клод Майар-Шари, показывает доминирование в текстах Супо образов «пернатых», а также «водного мира», что, по утверждению исследовательницы, характерно и для сюрреалистического бестиария в целом. Однако особое значение, которое традиционно придаётся микроорганизмам в творчестве сюрреалистов, не распространяется на «кровососущих» (клоп, блоха, комар), исключённых из «энтомологии» Ф. Супо<sup>12</sup>.

Дальше нас будет интересовать перекодирование древнерусского текста в системе координат французской культуры и рецепция бестиария «Слова о полку Игореве» сюрреалистом Супо.

Первым из разнообразного зоологического репертуара в «Слове о полку Игореве» появляется сокол, выступающий в естественной для себя функции охотничьей птицы. В средневековой культуре сокол является узловым компонентом текста охоты, которая предстаёт важным ритуалом как княжеского так и рыцарского быта.

Слово **соколъ** употребляется в «Слове о полку Игореве» 13 раз и в подавляющем большинстве случаев так или иначе связано с фигурами князей: **Се во два сокола съѣтъѣста съ отня стола злата понскати града Тъмѣтороканя, а люво испити шелоомъ Дону [102]**<sup>13</sup>; **Высоко плаваеши на дѣло въ вѣсти, яко соколъ на вѣтрехъ ширяся, хотя птицю въ вѣйствѣ одолѣти [134]**; **Коли Игорь соколомъ полетѣ, тогда влурѣ влъкомъ потече, трѹся собою студѣнѹ росу [191]**. Та же система значе-

ний определяет восприятие сокола и в европейской традиции: «В эпоху Средневековья сокол получает повсеместное распространение и признание в Западной Европе <...> Чаще всего «сокол» (fauson), символ честолюбия и стремления к власти, становится знаком высшего сословия. Изображения сокола на руке дамы или сеньора фигурирует на многочисленных печатях, медалях и манускриптах»<sup>14</sup>. «В С<лове о полку Игореве>. образ сокола как охотничьей, ловчей птицы характеризует, за одним исключением, именно князей: сокол либо является символом князя, либо князь сравнивается с соколом, уподобляется ему»<sup>15</sup>. Именно на этом исключении и стоит остановиться подробнее.

В начале автор «Слова» противопоставляет друг другу две стилистические системы: бояновскую (старую<sup>16</sup>) и небояновскую (новую<sup>17</sup>). Боян **пущашеть і соколовъ на стадо лебедѣй, который дотечаше, та преди пѣсь пояше** [4], однако почти сразу же автор утверждает прямо противоположное: **Боянъ же, братіе, не і соколовъ на стадо лебедѣй пущаше** [5]. Это место кажется логической рассогласованностью и может остаться незамеченным, а может вызвать недоумение современного читателя. Мнимый диссонанс разрешается в следующей синтагме: **нѣ своя вѣщія прѣсты на живая струны въскладаше**, где поясняется, что речь идёт об иной манере, в которой предметное изображение предпочтительнее зооморфных образов: характерное для стилистики его предшественника Бояна уподобление пальцев 10 соколам, а струн — лебединой стае представляется автору «Слова» избыточным.

Во многих русских переводах языковой барьер приводит к странно-му решению образа, в котором источником песни становится опередивший остальных сокол: И первый домчавшийся сокол вдругъ песнь запевал (перевод А. Вельтмана). Такая трактовка сюжетной ситуации заставляет сомневаться, что даже русские переводчики чётко проводят заложенную автором параллель между соколами и пальцами, с одной стороны, и лебедями и струнами<sup>18</sup> — с другой, так как звучать должны всё же именно струны, а не пальцы.

Культурный код соколиной охоты подразумевает во Франции два приоритетных варианта интерпретации. Первое прочтение восходит к *chanson de geste* (сравнение знатных сеньоров с соколами), другое возникает позже внутри куртуазной культуры, но генетически связано с эпической традицией: «При французском дворе <...>, где “Коран красоты” (*Coran de la Beauté*) был наиболее читаемой и почитаемой книгой, в сюжете охоты на авансцену выступила Дама». Текст «соколиной охоты» приобретает куртуазные коннотации (автор приводит в качестве примера поэму Гийома Кретена *Le Débat entre deux dames sur le passe-temps des chiens et des oiseaux, Fauconnerie* Жана де Франшьера и одноимённый трактат Шарля д’Аркусия). «Будучи символом победы на турнире, сокол часто служил знаком расположения Прекрасной дамы <...> В мистической символике чисел сокол обозначал цифру «2», которая символизирует соединение “неба” с “землёй”, “души” с “телом”, “мужчины” с “женщиной”»<sup>19</sup>. В рамках этой интерпретации парным символом для сокола выступал лебедь<sup>20</sup>.

Переводя сравнение, в котором фигурируют сокол и лебедь, Супо разрушает противопоставление стиля Бояна и стиля автора «Слова о полку Игореве»:

S'il rappelait les débats  
des premiers temps  
lâchait-il des faucons  
sur une troupe de cygnes.

Он исключает числительное 10, тем самым уподобление десяти соколов пальцам исчезает и таким образом противопоставление двух стилей перемещается на второй план. По всей видимости, культурный код соколиной охоты в варианте любовного поединка оказался для Супо самодостаточным и выступил заместителем исходных смыслов в древнерусском тексте.

Переводческая стратегия Супо становится более наглядной, если мы обратимся к другим французским переводам. У Баргон де Фор-Рион (1878) сохраняется метафорическое сравнение пальцев и птиц, поддерживаемое числительным *dix* 'десять', однако, вместо соколов переводчик использует слово *épervier* 'ястреб'. Кульманн, Беагель (1937) и Грегуар (1948) оставляют неизменными ключевые компоненты стилистической экспозиции: *il lançait alors dix faucons sur un vol de cygnes <...> Mais non, frères, ce n'étaient pas dix faucons que Boïan lançait sur un vol de cygnes: il posait ses doigts magiques sur des cordes vivantes.*

154

Следующий персонаж бестиария, привлекающий, на наш взгляд, интерес во французском переводе, это галки. В «Слове о полку Игореве» «галицы» употреблены в четырёх фрагментах (16, 35, 65, 201). Большинство французских переводчиков выбирают для передачи эквивалент «choucas» (соответственно у Грегуара, Кульманн, Вольски (2002) и Пигетти (2005), последняя, правда, заменяет «галок» на «дятлов» (*fœux*) во фрагменте 35). Решение Ф. Супо выделяется на фоне других французских текстов тем, что он использует слово «corneille», заменяя «галок» «ворунами». Отметим, что обе птицы («choucas» и «corneille») представлены во французских бестиариях, но степень их распространённости в литературе различна. По данным TLF абсолютная частотность «choucas» 19, «corneille» 156<sup>21</sup>. Первое тяготеет к терминологическому употреблению, а в художественных текстах упоминается обычно в стилизованном «под средневековье» пейзаже («альпийский ландшафт», «элегические» и «готические» руины, например, у Р. де Шатобриана, Т. Готье и т. д.)<sup>22</sup>. Намного привычнее для французской литературы образ «воробны». Здесь мы наблюдаем более широкую сферу употребления от пословиц и поговорок (например, «*Le corbeau reproche à la corneille la noirceur de tête*», входит в состав устойчивых выражений «*bayer aux corneilles*», «*c'est la corneille d'Ésope ou la corneille de la fable*» «*comme une corneille qui abat des noix*») до поэзии сюрреалистов. Обратим внимание, что в поэтическом корпусе сюрреалистов<sup>23</sup> мы не встречаем слова *choucas*, в то время как *corneille* даёт 5 вхождений: в стихотворениях Р. Десноса *Les espaces du sommeil* и *The night of loveless nights*, Ф. Супо *Chansons*, *La boussole*<sup>24</sup> и др.

Наиболее часто, воробны (*corneille*) фигурируют в баснях: *La Pie et la Corneille*, *La Corneille et L'Echo* (*Fables nouvelles*, 1884), *La Corneille* (*Fables*, 1856), *L'Aigle et la Corneille* (*Fables nouvelles*, 1858), *La Corneille et le Rossignole* (*Almanach des fabulistes*, 1815-1816) и т. д. Басенная традиция восприятия вороны обнаруживается и в текстах сюрреалистов: «*Où la très savante corneille disait la bonne aventure aux chats*», «*Vanité tout n'est que vanité, répondit la corneille*»<sup>25</sup>, Р. Деснос «Кукушка» (*Le Coucou*).



Иллюстрация А. А. Алексеева к эпизоду о яре туре Всеволоде. *Chant du prince Igor* / Traduit par Ph. Soupault. Précédé d'un Essai sur la poésie. Illustré d'eaux-fortes en couleurs d'Alexeieff. Rolle: Eynard, 1950. P. 17.

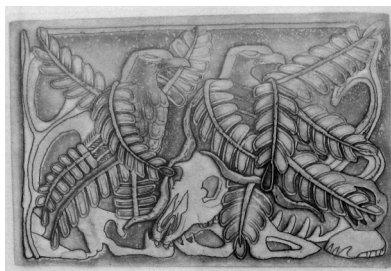


Иллюстрация А. А. Алексеева к обращению к князьям-соколам. *Chant du prince Igor*. Rolle: Eynard, 1950. P. 46.

Можно предположить, что выбор Супо-переводчика мотивирован в данном случае литературными (и фольклорными) коннотациями образа вороны, наличием у этого слова «культурной памяти».

Во фр. 15<sup>26</sup> Супо использует двойное отрицание (то не ураган..., то не воруну...), отсутствующее в оригинальном тексте: **«Не буря соколы занесе чресь поля широкая — галици стады вѣжать къ Дону великому»**. Согласно гипотезе Ф. Миллера, не получившей впоследствии распространения, здесь используется песенный запев: «Так как во второй половине (галици стады вѣжать...) нельзя видеть антитезы отрицательному сравнению (не буря соколы...), то, кажется, можно предположить, что перед галици выпало отрицание не: не буря соколов (русских) занесе чресь поля широкая, не галици (половцы) стадами спешат к Дону великому»<sup>27</sup>. Не исключено, что эта точка зрения нашла отражение в подстрочнике. В любом случае воспроизведение синтаксического параллелизма в тексте Супо свидетельствует о стремлении ритмизировать фразу, приблизить её к песенной форме. Непосредственно предшествующий переводу сборник стихов Ф. Супо озаглавил «Песни» (*Chansons*, 1949), указание на песенную традицию содержится и в названии самого перевода.

Проблема перекодирования информации в ином культурном пространстве обнаруживается на примере перевода знаменитой формулы **«Яръ туре Всеволодѣ»**. Французы (Кульманн, Вольски, Пигетти) вынуждены обращаться к явно экзотическому и книжному «aurochs» — зубр, тур, первобытный бык (абсолютная частотность по данным TLF 19, taureau 1425). В художественных текстах за ним сохраняется сфера употребления в экзотическом, причём архаизированном пространстве. Примером могут служить «Саламбо» Г. Флобера, «Перевоплощение» (*Avatar*) и «Природа у себя» (*La Nature chez elle*) Т. Готье, «Высшая любовь» (*L'Amour suprême*) и «Тайны эшафота» (*Le Secret de l'échafaud*) В. де Лиль-Адана, «Искусство быть дедушкой» (*L'Art d'être grand-père*) В. Гюго. В XX веке оно обнаруживается у Л. Арагона в «Трактате о стиле» (*Le Traité du style*, 1928) и в сборнике «Глаза и память» (*Les Yeux et la Mémoire*, 1954).

Грегуар, Супо, Бланкофф (1968) находят иное решение, используя функциональный эквивалент, т. е. близкую по значению риторическую



Иллюстрация А. А. Алексеева, сопровождающая текст сына Святослава. *Chant du prince Igor*. Rolle: Eynard, 1950. P. 31.

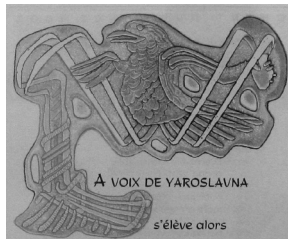


Иллюстрация А. А. Алексеева к плачу Ярославны. *Chant du prince Igor*. Rolle: Eynard, 1950. P. 55.

156

формулу (*taureau furieux/fougueux*). Так Супо следующим образом переводит фр. 53: *O Vsevolod / fougueux taureau / tu te dresses / au milieu du combat / tu arroses les ennemis / de tes flèches / ... les casques avers sont fendus / par toi / fougueux taureau / Vsevolod*.

Естественно, что несмотря на функциональную близость, набор смыслов, стоящих за этими клише в русской и французской культурах различен. Так, дикий и опасный тур «Слова о полку Игореве» трансформируется в не менее свирепого, но всё же «домашнего» быка (*taureau*). Из коннотативного поля полностью исчезает компонент охоты, играющий существенную роль для характеристики Всеволода как персонажа. Эта формула восходит к античному эпосу во французском переводе<sup>28</sup>. Иначе говоря, для французского читателя за образом Всеволода встаёт тень Ахилла, которую мы не могли бы ожидать в оригинальном тексте. Общее для всех эпических героев «буйство» легитимизирует соположение двух героев: «Робинсон <...> отмечает, что в средневековом эпосе часто изображается “военная аффектация героев, которую можно назвать эпическим буйством и которая, несомненно, была их традиционной поэтической идеализацией, имела прочные основания в действительности”»<sup>29</sup>.

В тексте «Слова о полку Игореве» есть эпизод, который очевидным образом мог бы заинтересовать сюрреалиста. Мы имеем в виду сон Святослава.

Грёза (сон, *rêve*) — ключевое понятие эстетики сюрреализма. В «Манифесте сюрреализма» А. Бретон определяет сновидение как основной источник поэтического творчества: «Как только мы подвергнем сон (*rêve*) систематическому исследованию и сумеем <...> понять его в его целостности <...>, как только линия его развития предстанет перед нами во всей своей последовательности и несравненной полноте, тогда можно надеяться, что все разнообразные тайны <...> уступят место одной Тайне. Я верю, что в будущем сон и реальность сольются в сюрреальность <...> И я отправлюсь на её завоевание»<sup>30</sup>. Естественно ожидать, что особый интерес к поэтике сновидения проявится в тексте Супо. Действительно, *Le Chant du prince Igor* — единственный французский перевод, где слово «*rêve*» встречается четырежды. Супо населяет сон Святослава змеями и «дьявольскими воронами» (*corbeaux du diable*), у других переводчиков inferнальная природа воронов выражена менее эксплицитно: «*corbeaux noirs*» у Грегуара и Бланкоффа, «*corbeaux noirs*» у Кульманн, транслитерация Баргон де Фор-Рион «*corbeaux de Bies*» также переносит акцент с

инфернальности на «экзотизм» неведомого французам Bies'а.

Переводы фр. 99, который считается «тёмным местом», ещё более вариативны. Супо (вероятно, выбор в этом случае продиктован подстрочником<sup>31</sup>) переводит «дებрь<с>ки сани» как змеи (serpents): фр. 93, 98—99: *En ce temps / Sviatoslav fit un rêve / un rêve troublant / <...> toute la nuit / dès le soir / les corbeaux du diable / croassaient / tandis que les serpents / rampaient / près de Plesnek / vers la mer bleue*. Образ змеи важен для сюрреалистов по целому ряду причин. Во-первых, из-за своей хтонической природы, которая имеет выходы в подсознание. Во-вторых, из-за лёгкости, с которой змея соединяет значения ужасного и безобразного, активно эксплуатирующиеся в эстетике сюрреализма. Закономерно, что корпус сюрреалистов даёт для змеи 62 вхождения (для сравнения faucon 6, rossignol 12). В творчестве самого Супо змея связана с образами времени и смерти: «*dimanche silencieux serpent*», «*vers ces grottes ou les cauchemars serpents chauves-souris araignées*», «*ou bien au serpent à sonnette dépêchez-vous la mort vous guette*», «*serpents à sonnettes, serpents à lunettes imprudents comme des bébés*»<sup>32</sup> (*Chansons*, 1949).

Мы видим, что bestiарий послужил хорошим материалом для обозрения произошедших с текстом трансформаций, которые прослеживаются на двух уровнях. На первом, более общем, Супо-переводчик выступает как представитель французской культуры. Таким образом, меняют свой семантический ореол «сокол», «галицы» и «яр тур». На втором уровне Супо предстаёт поэтом-сюрреалистом, для которого не теряет своего обаяния понятие «гêве», хтонические персонажи и совмещение реалий, принадлежащих разным культурам.

<sup>1</sup> Soupault Ph. *Chant du prince Igor*. Rolle: Eynard, 1950.

<sup>2</sup> Пинковский В. И. Поэзия французского сюрреализма: проблема жанра. Магадан, 2009. С. 13.

<sup>3</sup> Soupault, Ph. *Poèmes retrouvées (1918—1981)*. Essai sur la poésie. Paris: Lachenal et Ritter, 1982.

<sup>4</sup> Шарлемань Н. В. Из реального комментария к «Слову о полку Игореве» // ТОДРЛ. М.—Л.: Изд-во АН СССР, 1948, т. 6. С. 111.

<sup>5</sup> Fournival de, R. *Le Bestiaire d'amour, suivi de la reponse de la Dame / pulié par C. Hippeau*. Paris: chez Auguste Aubry, 1860. P. I-II.

<sup>6</sup> «И предлагает вам дары свои —  
Верблюдов, львов, медведей, псов борзых  
Да десять сот линиях ловчих птиц.  
Пришлет на мулах столько он казны,  
Что в пятьдесят возов не уместить». (Рус. перевод Ю. Корнеева, IX, 125-130). — *La Chanson de Rolland ou de Roncevaux du XIIème siècle*. Paris: chez Silvestre, Libraire, 1837. P. 6.

<sup>7</sup> С французами страслась к тому ж беда:  
Кидаются на них медведь и барс,  
Шлет змей, драконов, василисков ад,  
И тридцать тысяч хищных грифов мчат —  
Хотят баронов Карла растерзать. (CLXXXI, 2545-2550). Ibid. P. 98.

<sup>8</sup> Hippeau C. Notes // Fournival de R. *Le Bestiaire d'Amour*. P. 101.

<sup>9</sup> O'Kelley de Galway, A.-Ch.-A *Dictionnaire archéologique et explicatif de la*

science du blason. [Б.м.]: Bergerac, 1901. Т. 1. P. 141-142

<sup>10</sup> Dictionnaire abrégé du surréalisme / Édité par André Breton, Paul Éluard, joint le catalogue de l'exposition internationale du surréalisme de janvier-février 1938. Paris: Galerie Beaux-Arts, 1938; переиздан в изд-ве José Corti, 1969. P. 8, 16, 19.

<sup>11</sup> Любопытно отметить, что по оценкам исследователей традиционно литературное доминирование птиц над зверями в текстах сюрреалистов остаётся неизменным: «Первое, что обращает на себя внимание в бестиарии сюрреалистов, это явное доминирование слова “птица”, количество вхождений которого в процентном отношении практически в два раза превосходит его абсолютную частотность в художественных текстах TLF <...> Из 39 животных, образующих основной состав сюрреалистического бестиария, подавляющее большинство (21) представляет “птиц”». Maillard-Chary Cl. *Le bestiaire des surréalistes*. Paris: Presse Sorbonne Nouvelle, 1994. P. 10-11.

<sup>12</sup> Ibid. P. 37.

<sup>13</sup> Адресация даётся с учётом сделанной Р. О. Якобсоном разбивки текста «Слова» на 218 фрагментов (см. *La Geste du prince Igor*. New-York, 1948), которая принята в «Параллельном корпусе переводов “Слова о полку Игореве”» (URL: <http://nevmenandr.net/slovo/>). Материал корпуса лёг в основу настоящей статьи.

<sup>14</sup> O'Kelly de Galway, A.-Ch.-A. Op. cit. P. 232, 234.

<sup>15</sup> Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: В 5 томах / Рос. акад. наук. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); Под ред. О. В. Творогова. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. Т. 5. С. 19.

<sup>16</sup> **О Бояне, соловію стараго времени!** [14]

<sup>17</sup> **Начати же ся т'ый п'бсьни по былинамъ сего времени**

<sup>18</sup> «Следуя античной традиции, авторы средневековых бестиариев считали лебедей чрезвычайно музыкальными животными, чья песня становится особенно проникновенной и нежной в момент смерти». — Nirpeau C. Op. cit. P. 102-103.

<sup>19</sup> O'Kelly de Galway, A.-Ch.-A. Op. cit. P. 236, 241.

<sup>20</sup> «В Средние века *сокол* обычно символизировал победу мужского начала (дневного, солнечного) над женским (ночным, лунным) <его воплощением чаще всего становится *лебедь*>. Поскольку сокол относится к «восходящим» символам, он указывает на превосходство или победу, достигнутые или близкие к достижению» Chevalier J., Gheerbrant A. *Dictionnaire des symboles*. — Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1985. P. 429

<sup>21</sup> В словаре французского языка TLF приводятся данные по частотности слов на основе репрезентативной выборки текстов XIX и XX веков, включающей 416 произведений XIX в. и 586 XX в.

<sup>22</sup> Например, в путевых записках Р. де Шатобриана (*Voyages en Italie, à Clermont, au Mont-Blanc et en Amérique*), во французских переводах В. Скотта (*La Dame du lac, Kenilworth, Guy Mannering*), в «Турском священнике» О. де Бальзака (*Les célibataires: le curé de Tours*), в «Капитане Фракассе» и «Слезе дьявола» Т. Готье (*Le capitaine Fracasse*) и (*Une larme du diable*).

<sup>23</sup> Исследовательский корпус поэтических текстов сюрреалистов (242.500 слов).

<sup>24</sup> «Ты, вопреки банальной риторике, в которой волна умирает на берегу, в которой ворона летит над руинами заводов, в которой гниющий лес трещит под свинцовым небом...» Р. Деснос «Пространство сна»; «фауна, где сменя-

ют друг друга насекомые, угрюмые вороны и мускусные крысы...», «Ночь безлюбных ночей»; «Великие пророки несчастий / рычат и мечутся согласно обычаю <...> Наши собаки гоняют ворон / А земля крутится всё быстрее...» Ф. Супо «Компас» из сб. «Песни».

<sup>25</sup> «Где самая мудрая ворона гадала кошкам», «Суета, всё суета, — ответила ворона».

<sup>26</sup> «Ce n'est pas l'ouragan/qui chasse les faucons/ au-dessus des steppes sans limites/ ce n'est pas un vol de corneilles/ fuyant vers le grand Don».

<sup>27</sup> Цитируется по: Энциклопедия «Слова о полку Игореве». Т. 2. С. 6.

<sup>28</sup> Les petits poèmes grecs : Orphée, Homère, Hésiode, Pindare... / sous la dir. de M. Aimé-Martin. Paris: A. Desrez, 1838; Antiquités d'Herculanum. Т. 6 / gravées par Th. Piroli ; [avec une explication de S.-Ph. Chaude] Paris: Piranesi, 1804-1806; Durandeu J. Nouvelles géorgiques (2e édition). Paris: Librairie des bibliophiles, 1879 Études sur Virgile comparé avec tous les poètes épiques et dramatiques des anciens et des modernes/par P.-F. Tissot. — Paris: Méquignon-Marvis, 1825-1830. Т. 1.

<sup>29</sup> Энциклопедия «Слова о полку Игореве». Т. 5. С. 142.

<sup>30</sup> Breton A. Manifeste du surréalisme. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1972. P. 24.

<sup>31</sup> Эта картина Сна Святослава «до сих пор даже не прочитана однозначно <...> Макушев переводил “сани” как “змеи”»: Энциклопедия «Слова о полку Игореве». Т. 5. С. 37.

<sup>32</sup> «воскресенье молчаливая змея», «или потянуть гремучую змею спешите смерть вас сторожит», «гремучие змеи, очковые кобры безрассудные как дети».



## Использование и трансформация дальневосточного мифологического сюжета о женщине-лисице у Д.Гарнетта и В.Пелевина

160

Каждый из нас читает и слышит с самого детства множество сказок. В одних главных героями становятся люди, в других – животные, но есть целая группа сказочных сюжетов, в которых действуют оборотни. Эти сказки, очевидно, происходят из фольклорных представлений о нечистой силе, которые отражаются в быличках. Подобные истории о встрече со сверхъестественными существами есть, наверное, у каждого народа. Интерес к этому мифологическому сюжету всегда был очень велик, поэтому он лег в основу не только фольклорных сказок, но и более поздних их литературных обработок, а также самостоятельных произведений. Тема оборотничества представляет большой интерес для исследования, поскольку она ставит перед исследователем огромное количество вопросов, например: почему в одной культуре оборотнями являются одни животные, а в другой – другие? Почему в разных культурах образы одного и того же животного носят одни и те же черты? Почему сюжеты об оборотнях подчиняются одной и той же схеме? В конце концов, почему сегодня эта тема до сих пор популярна?

Предметом исследования в этой работе станут два произведения, созданные в разных странах в разное время, но все-таки относительно современные нам: это «Женщина-лисица», написанная Д.Гарнеттом в Англии в 1922 году, и «Священная книга оборотня» В.Пелевина, вышедшая в 2004 году в России. Для данного исследования важен факт выбора Гарнеттом именно лисицы, в то время как появление лисы в романе Пелевина не вызывает вопроса о происхождении этого образа – в книге содержатся вполне ясные отсылки к первоисточнику.

### *Сюжеты о лисе-оборотне в дальневосточной традиции.*

Сюжеты о лисе-оборотне известны, в основном, в Китае и Японии, хотя встречаются и у индейцев Северной Америки, народов Сибири, коряков и гренландских эскимосов<sup>1</sup>. Составляющие части сюжетов (мотивы) весьма разнообразны: лисы могут обращаться как в женщин, так и в мужчин, помогать человеку либо вредить, и так далее. Попробуем выделить основные мотивы и сюжетные схемы этих текстов.

Определим, что такое оборотень, так как это имеет значение при сопоставлении сюжетов. «Оборотничество, в мифологии магическая перемена облика персонажа. Преимущественно – временное превращение с последующим возвратом к первоначальному (подлинному) виду»<sup>2</sup>.

Рассмотрим теперь в хронологическом порядке источники, в которых встречается лиса-оборотень, и попытаемся выделить из них основные мотивы<sup>3</sup>, распространяющиеся на интересующие нас варианты сюжетов.

Первой обратимся к японской сказке «Жена-лисица»<sup>4</sup>, но, помещая ее в начало хронологии, нужно иметь в виду, что на японскую традицию было оказано весьма сильное влияние китайской, в связи с чем исконно японские детали оказались неразрывно связанными с китайскими элементами. Первенство в этой цепи означает, что это – максимально приближенный к фольклору источник, не претерпевший литературной обработки, как остальные. В пересказе сюжета курсивом выделены основные важные для предприняемого исследования мотивы. Жирным курсивом выделены общие места, которые также пригодятся при сравнении произведений.

Вассал знатного человека Ясунари ловит на охоте *белую лису* по имени Кудзуноха. Ясунари жалует лису и отпускает ее в лес, из-за этого рассерженный микадо отправляет Ясунари в ссылку, где он заболевает. Жена не может к нему приехать, и лиса, узнавшая о болезни спасителя, *приходит к Ясунари в образе его жены*, но может проникнуть в дом только после того, как *уберут талисманы с двери*. Ясунари *принимает Кудзуноху за жену*, у них *рождается сын* Досимару. Муж *узнает о том, что все это время жил не с женой*, и Кудзуноха *возвращается в лес*, где с ней *продолжает видеться Досимару*. Далее следует часть сюжета о Досимару, не имеющая отношения к интересующей нас теме.

Теперь обратимся к китайским «Запискам о поисках духов»<sup>5</sup> Гань Бао, которые были созданы в IV в. н. э. Цзюань восемнадцатая повествует о различных оборотнях, в том числе о лисах. Записка 421<sup>6</sup> повествует о том, как старый *пестрый лис* в обличье студента решает пойти на прием к мудрому Чжану, и его *задача – не выдать себя*. Мудрый Чжан проводит два испытания – *натравливает на лиса собак* и освещает его огнем тысячелетнего дерева, причем первое испытание лис проходит, а на втором выдает себя. Записка 425<sup>7</sup> (цитируемая Пелевиным в «Священной книге оборотня») рассказывает о человеке по имени Сяо, которому день за днем *являлась прекрасная женщина*, назвавшаяся *А-Цзы*, в итоге он *поддался ее чарам и стал проводить с ней ночи*. Вскоре он *потерял человеческий облик*, и его разум помутился. Его смогли спасти люди, *пришедшие его разыскивать в лес со сворой собак*, *А-Цзы пугается* и исчезает.

Следующий источник – Шэнь Цзи-Цзи и его «Жизнеописание Жэнь»<sup>8</sup> – одна из новелл эпохи Тан, которые представляют особенный интерес, являясь первыми китайскими новеллами, чьими прямыми предшественниками были короткие рассказы<sup>9</sup>, среди них – и указанные выше «Записки...». Сюжет новеллы заключается в следующем: жили два друга, Инь и Чжэн, Чжэн *встретил на улице очень красивую женщину* и предложил помочь ей добраться домой. Оказалось, что *она живет в веселом квартале* и *является двадцатой дочерью* в семье. Он *проводит ночь с Жэнь* (так зовут женщину). На *следующий день он узнает в харчевне, что в том доме никто не живет, но там часто видят лису, которая, по рассказам,*

завлекает мужчин. Чжэн рассказывает о том, что узнал, Жэнь. После разговора они *решили, что могут продолжать* свои встречи, и *Жэнь селится в доме*, арендованном для нее Чжэном. В это время Инь узнал о том, что Чжэн встречается с женщиной несравненной красоты, и отправляется ее увидеть. Жэнь отказывается провести с Янем ночь и обещает в качестве платы за свой отказ сделать так, чтобы к нему были благосклонны все понравившиеся ему девушки, впоследствии она *подсылает к нему своих сестер*. В благодарности Инь преподносит ей дары и узнает, что **Жэнь не шьет платье**, а покупает готовые и не может этого объяснить. В финале новеллы *девушка при виде собак обращается в лису* и пытается убежать, но ей это не удается, и *собаки разрывают ее*.

Наконец, последний источник, который кажется необходимым упомянуть, - сборник рассказов Пу Сунлина «Рассказы Ляо Чжая о необычайном»<sup>10</sup>, напечатанный ксилографическим способом в 1766 году<sup>11</sup>,

но появившийся примерно столетием раньше и бытовавший в списках. Одна из частей сборника озаглавлена «Лисьи чары», поэтому ограничимся пересказом сюжета наиболее важного для этой работы рассказа, а из других только назовем интересующие мотивы. Самым интересным в отношении данной работы представляется рассказ «Фея лотоса»<sup>12</sup>, где рассказывается история Цзуна, которого, по уже известной нам схеме, *соблазняет лиса в образе прекрасной женщины*. Вскоре после начала встреч *Цзун заболевает, теряя силы*. Монах говорит ему, что *он околдован лисой* и рассказывает, как поймать ее в *капкан из талисманов*. Цзун ловит лису в ловушку, но так как он слишком влюблен в нее, то отпускает. Лиса решает отблагодарить Цзуна и *дает ему лекарство и жену, другую лисицу*. *Цзун знает о том, что она лиса, но продолжает с ней жить, вскоре у них рождается ребенок*. По истечении определенного срока *лиса покидает Цзуна*.

Многие из указанных выше мотивов встречаются также в других рассказах: герой вступает в связь с лисами, которые являются сестрами, причем одну из них зовут **Ли**, в результате заболевает, теряя силы («Чародейка Ляньсян»<sup>13</sup>). В этом же рассказе объясняется, почему лисы начинают сожительствовать с человеком: таким образом они забирают его силы и энергию, продлевая жизнь самим себе. Сестры лисицы встречаются также в нескольких других историях, например, в «Лисьем сне»<sup>14</sup>. Во всех рассказах, кроме одного («Лиса-урод»<sup>15</sup>) женщина, которой оборачивается лиса, невероятно красива. Кроме того, в сборнике содержится отсылка к древнему сюжету, который в предисловии также упоминает и комментирует переводчик. Это сюжет, с которым перекликается рассказ «Красавица Цинфен»<sup>16</sup>: «Так, девятихвостая белая лисица, жившая в горе Ту, явилась древнему герою китайского исторического предания, императору Юю (XXIII в. до н. э.), и он женился на ней, как герой на фее. «Небесная лисица, – говорит другое литературное предание, – имеет девять хвостов и золотистую шерсть; она может проникать в тайны мироздания, покоящиеся на чередовании мужского и женского начал»<sup>17</sup>.

Итак, на основании приведенных выше примеров, которые, конечно, отнюдь не исчерпывают тему лисы-оборотня в дальневосточной традиции, выстраивается общий сюжет, реализуемый во всех случаях. Общим для всех без исключения источников оказывается мотив появления лисы в образе прекрасной женщины, которая очаровывает героя и сожительствует с ним. Здесь сюжет разветвляется в два разных варианта: в одном из

них лиса не делает человеку зла, в другом – крадет его силы. Далее снова следует общее звено сюжета: герой узнает о том, что его возлюбленная на самом деле лиса, которую, кстати, в подавляющем большинстве случаев можно отличить от других по особому окрасу. В некоторых сюжетах за этим эпизодом следует звено испытания лисы (в японской сказке лиса и человек меряются годами, в других сюжетах лиса проходит испытания огнем, собаками, талисманами). Здесь сюжет снова разделяется на два варианта, продолжающие предыдущее деление: герой либо продолжает сожительствовать с лисой, либо пытается от нее избавиться при помощи талисманов или особых ритуалов. В первом случае лиса, оставшаяся с героем на правах жены, приносит ему ребенка, для второго случая здесь нет индивидуального продолжения. Далее следует общее, заключающее звено: лиса в любом случае исчезает, либо в связи с истекшим сроком пребывания с героем, который устанавливается высшими силами, либо в результате изгнания, либо в случае гибели, в частности, от собак. В большинстве сюжетов на этом финальном этапе лиса принимает свое истинное обличье, то есть реализуется представление об оборотне как о существе, которое не остается в принятой форме навсегда, что имеет значение для последующего анализа. Для удобства полученный сюжет представлен в виде схемы (см. Приложение).

*Женщина-лисица у Д.Гарнетта и В.Пелевина.*

163

Обратимся к тексту Д.Гарнетта, который увидел свет в 1922 году в Англии. Повесть «Женщина-лисица», действие которой происходит в последней четверти XIX столетия, рассказывает о том, как жена мистера Ричарда Тэбрика, Сильвия, во время охоты внезапно превратилась в лису. Это событие описывается как совершенно естественное; рассказчик отмечает, что «... тот странный случай, о котором я хочу вам рассказать, был явлением единичным и не сопровождался никакими другими сверхъестественными событиями, обычно вызывающими в нашем мире такое враждебное отношение»<sup>18</sup>. Кажется, сюжет, в основе которого лежит внезапное превращение человека в животное, имеет гораздо больше сходства с такими сюжетами, как «Превращение» Кафки, и в корне отличается от описанного выше традиционного сюжета об оборотне. Однако можно заметить сходство многих элементов повести Гарнетта и сюжета о женщине-лисице. Выделим в тексте повести фрагменты, которые иллюстрируют это сходство.

Описание внешности миссис Тэбрик свидетельствует о ее невероятной красоте, что является, как было показано выше, непременным атрибутом лисы-оборотня в дальневосточной традиции: «Она была необычайно красивой и привлекательной особой, со светло-карими блестящими глазами, темными, рыжеватого оттенка волосами и смуглой кожей»<sup>19</sup>. Во внешнем виде лисы также отмечается деталь, уже упомянутая в описании традиционного образа, а именно, необычный цвет шерсти, отличающий ее от других лис: «Миссис Тэбрик отличалась исключительно яркой рыжей окраской, тогда как это животное было значительно темнее и другого, более серого оттенка»<sup>20</sup>.

Развитие сюжета повести удивительно похоже на первый вариант сюжета, выделенный ранее, но кажется «вывернутым наизнанку», поскольку вместо женщины действует лиса. Сравним сюжет повести с сюжетом

первого типа дальневосточной традиции: жена героя претерпевает превращение, герой проводит ряд испытаний, чтобы убедиться в нечеловеческой природе спутницы, после продолжает жить с женой в новом облике, пытаясь любить ее такой. Лиса забирает у героя силы, впоследствии уходит в лес, где на свет появляются лисята, которых герой навещает, относясь к ним с отцовской любовью (хотя и сознавая, что не является им отцом). В финале лису раздирает свора собак во время охоты. Особенно интересным кажется наличие мотивов отнятия сил и испытания. Вот примеры из текста, где об этом говорится. «Я исхудал и ослабел от овладевшей мною страсти, я потерял рассудок и живу одними мечтами»<sup>21</sup>, — обращается к Богу измученный герой. В другом месте повести герой испытывает лису кроликом, рассчитывая, что его благовоспитанная жена, даже став лисой, ни за что не сможет съесть его, но Сильвия не оправдывает надежд мужа. «Перед тем как произвести свой неосторожный опыт с кроликом, мистер Тэбрик поклялся, что заглушит в себе всякое сострадание к жене, если та не выдержит экзамена, и заставит себя смотреть на нее, как на настоящую лисицу, случайно попавшую к нему из лесу»<sup>22</sup>.

Откуда Д.Гарнетт берет свой сюжет и почему он так похож на древнюю легенду? Н.Рейнгольд во вступительной статье к современному изданию Гарнетта приводит эпизод из жизни писателя, демонстрирующий, что замысел повести возник у него спонтанно, вне связи с какими бы то ни было литературными и фольклорными произведениями: Гарнетт прогуливается по лесу со своей женой Рэй и говорит: «Пустое это дело — выслеживать лисицу. Ее увидеть — разве что самому стать лисой. Вот ты смогла бы. Клянусь, я не удивился бы такому превращению»<sup>23</sup>. В ответ на это жена предложила писателю рассказать об этом в книге. Кажется, что подобная история вполне могла быть единственным и достаточным фактором для рождения сюжета, но мне кажется, что поразительное сходство с рассказами о лисах-оборотнях вряд ли абсолютно случайно.

Заметим, что в «Жизнеописании Жэнь» женщина-лисица (погибшая, кстати, от собак) не шьет себе платьев, а покупает готовые. Там же говорится, что это единственное, чем она отличалась от других женщин. Кроме того, в том же сборнике в рассказе «Злая тетушка Ху»<sup>24</sup> встречается такая фраза: «В доме Юэ Юйцзю из Иду поселилось лисье наваждение. Белье, одежда, всякая утварь — все выбрасывалось, все летело к соседской стене. Хотели однажды взять тонкого полотна из домашнего запаса. Смотрят: штука свернута, как полагається, а развернули — оказалось, что сверху и с боков цело, а внутри пусто, вырезано ножницами»<sup>25</sup>. Никаких странностей в отношении одежды больше не упоминается ни в одном источнике, а у Гарнетта эта тема затрагивается. Мистер Тэбрик одевает лису в человеческое платье, но по мере одичания жена начинает ненавидеть одежду: «Вероятно, Сильвии показалось мало тех вещичек, которые на нее одевали, и в один прекрасный день она забралась в гардеробную и там, стащив на пол все свои прежние вещи, изорвала их в мельчайшие клочки, не пожалев даже своего подвенечного платья»<sup>26</sup>.

Стоит сказать, что «Рассказы Ляо Чжая о необычайном» Пу Сунлина были доступны европейской публике в начале XX столетия: среди прочих, в Лондоне в 1913 году вышел перевод этой книги, выполненный Джорджем Соули и озаглавленный «Strange stories from a Chinese Studio», причем это был уже не первый перевод. На эту книгу обращали внимание многие писатели современности, в том числе уже упоминавшийся Кафка

и Борхес. Учитывая доступность книги в годы, предшествовавшие созданию «Женщины-лисицы», нельзя исключать возможности знакомства с ней Гарнетта, в таком случае новеллы эпохи Тан, и «Жизнеописание Жэнь» среди них, весьма популярные в Китае, могли быть также ему известны, поскольку они являлись предшественниками рассказов Пу Сунлина и тоже содержали интересующие нас сюжеты.

Тем не менее, доказательств этих, кажущихся столь правдоподобными, предположений, не имеется, поэтому сходство сюжетов, строго говоря, нельзя обосновать заимствованием из определенного источника. В таком случае, остается предположить, что сюжетные совпадения носят случайный характер, ведь факты подобных «странных сближений» известны, а замысел повести подготовлен многочисленными фольклорными историями, которые во все времена были известны каждому человеку, то есть сходство не контактное, а типологическое.

Тем не менее, недоказуемость контактного родства определенных текстов не исключает возможности интерпретации авторской позиции. «Женщина-лисица» интересна, в первую очередь, тем, что примененный в ней волшебный сюжет осмысливается с психологической и социальной точек зрения. В отличие от персонажей легенд и ранних литературных обработок, мистер Тэбрик выступает не просто героем, обреченным выполнить свою функцию для воплощения сюжета, а мыслящим персонажем, каждый поступок которого мотивируется не заданной изначально функцией, а умозаключениями. И даже если повесть сюжетно абсолютно идентична фольклорным рассказам, принципы осуществления сюжета здесь совершенно иные. Переосмысление сказочного сюжета с превращениями выливается у Гарнетта в новую форму: никакие колдовские ритуалы и волшебные слова не превращают лису обратно в женщину, как это возможно в сказках. Таким образом, сама идея оборотничества трансформируется и выглядит более реалистично: Гарнетт задается вопросом – что, если в нашем реальном мире, без волшебников и колдовства, случится такое превращение? Будет ли человек верен другому человеку, если на его пути встанет непреодолимое препятствие, доведенное в книге мотивом превращения до абсурда? Вот главные, на мой взгляд, причины использования сюжета об оборотне и основные пункты его переосмысления Гарнеттом.

Теперь обратимся к книге В. Пелевина «Священная книга оборотня», которая вышла в Москве в 2004 году. Главными действующими лицами романа являются лиса-оборотень А Хули и волк-оборотень Александр. В данном случае текст произведения сам отвечает на вопрос об источнике сюжета. В повествование вмонтировано большое количество цитат из тех источников, которыми, очевидно, пользовался Пелевин. Так как в данной работе интерес представляет только образ лисы-оборотня, то источники сюжета о волке опустим. Итак, в романе упоминаются следующие книги: уже названные выше «Записки о поисках духов» Гань Бао, «О чем не говорил Конфуций» Юань Мэй<sup>27</sup> и «Книга вымышленных существ» Х.-Л. Борхеса<sup>28</sup>. Чтобы дополнить хронологию, предложенную в первой главе данной работы, приведем следующие данные: Юань Мэй создал свой сборник историй в жанре бици в XVIII веке, то есть еще позднее, чем Пу Сунлин, которому он подражал<sup>29</sup>, а книга Борхеса вышла в 1957 году. Таким образом, понятно, что Пелевин привлек самый широкий круг источников, причем некоторые до абсурда фрагменты текста иллюстрируют знакомство с

другими произведениями, уже рассмотренными мной выше, которые не вошли в книгу в виде цитат. Учитывая легкий доступ к информации в Интернете на момент создания романа, который наглядно иллюстрирует активное использование автором

этой сети, можно с уверенностью предположить, что большое ее количество могло быть известно Пелевину и из этого источника<sup>30</sup>.

Постараемся выделить те фрагменты текста, которые демонстрируют совпадения с традиционными представлениями о лисе-оборотне. Как показывает текст, эти совпадения относятся, в первую очередь, к описанию героини.

«Мой физический облик вызывает у людей, особенно у мужчин, сильные и противоречивые чувства, которые скучно описывать, да и нет нужды, - «Лолиту» в наше время читали даже лолить»<sup>31</sup>. Чуть далее: «Даже самые красивые женщины рядом с нами кажутся грубыми заготовками»<sup>32</sup>. Это описание вполне соответствует тому представлению о лисе в образе женщины-соблазнительницы, которое было отмечено в дальневосточной традиции. Героиня романа Пелевина на момент знакомства с ней читателя работает в отеле проституткой, что также было уже выделено в одном из текстов в первой главе («Жизнеописание Жэнь»). Распространенный мотив отнятия сил у героя посредством любовной связи также освещен у Пелевина: «Мы питаемся обычной пищей (довольно близко к диете Аткинса). Но кроме этого мы в состоянии напрямую усваивать человеческую сексуальную энергию, которая <...> похожа на главный витамин, который делает нас обворожительными и вечно юными»<sup>33</sup>.

Одним из ключевых элементов образа лисы у Пелевина является хвост, которым она способна наводить морок. Эта деталь, очевидно, заимствована у

Борхеса, в частности, из рассказа «Китайский лис», где лис ударяет по земле хвостом, чем вызывает пожар<sup>34</sup>. Отличие представлений Пелевина о внешнем виде оборотня сводится как раз к тому, что заподозрить в нем лису позволяет только хвост, который не видно в повседневной жизни. В романе также есть упоминание о том, что даже во время трансформации на охоте оборотень так и не становится лисой окончательно, а больше похож на некое существо, которое лишь можно за лису принять.

Что касается имени главной героини, то его выбор тоже не случаен и тоже вполне объясним. В тексте романа содержится отсылка к «Запискам о поисках духов», откуда берется часть имени «А»; «хули» - китайское название лисы. Фамилия Ли, вписанная в паспорт героини, является слишком распространенной, чтобы делать выводы о конкретном источнике, хотя выше уже было отмечено, что в одном из рассказов лиса фигурирует под этим именем.

Также совпадает с традиционным образом и наличие у главной героини сестер. С появлением одной из сестер связаны мотивы своеобразной «охоты на мужчину», сожительства с ним и, наконец, обнаружения лисьей сущности.

Теперь нужно обратиться к сюжету романа, который, в целом напоминая второй вариант схемы, выделенной в первой главе этой работы, представляется очень своеобразным. Итак, тысячелетняя лиса-оборотень А Хули, работающая проституткой в отеле «Националь» и подкрепляющая свои силы энергией, которую она забирает у клиентов, знакомится с Александром, волком-оборотнем. У них возникает роман, и в ходе обще-

ния с Александром А Хули узнает, что он хочет стать сверхоборотнем. На протяжении всей книги для обоих героев существует ряд испытаний, в ходе которого они должны понять, кем являются на самом деле (для А Хули вопрос стоит именно так, для Александра – является ли он сверхоборотнем). В качестве такого испытания в книге предстают, например, сцены охоты. В финале романа герои расстаются, и А Хули исчезает, якобы поняв, как достичь нирваны – той цели, которой она посвятила свою многовековую жизнь.

Интересным здесь является тот факт, что Пелевин реализует сюжетную схему, выделенную в первой главе, не при помощи одного персонажа-лисы, а вводя двух героев, которые осуществляют разные фрагменты сюжета: мотив испытания, например, в большей степени относится к Александру. Он же, при этом, выполняет и функции героя-человека из традиционной схеме (он знает, что А Хули – оборотень, но не знает, сколько ей лет, а узнав, понимает, что не может остаться с ней).

Несмотря на столь интересные схождения в сюжетах и блестящее «жонглирование» Виктором Пелевиным цитатами и идеями из совершенно различных источников, самым значимым для романа остается вопрос о том, почему автор выбирает этот сюжет (вернее сказать, эти сюжеты, потому что здесь активно используется и сюжеты о волке из северных мифологий, которые в данной работе оказались за рамками исследования).

Стоит сказать, что в тексте романа само слово «оборотень» актуализируется в разных смыслах, например «оборотни в погонах» - словосочетание, бывшее очень популярным на момент выхода книги. Таким образом, получается, что Пелевин, перенося в современность мифологических персонажей, играет и с самим понятием, показывая, что оно связано в современном сознании не только с лисами, волками и другими животными, но и с определенными реалиями нынешней жизни. По сути дела, это становится главным приемом для романа. Герои романа – оборотни из восточной и западной мифологий – разговаривают об экономике, политике, литературе и философии, оперируя в равной степени как современным сленгом, так и цитатами из древних трактатов. Выбирая для своего романа именно этих мифологических персонажей, а именно, лису-оборотня из китайской и японской демонологий и волка, соотносимого и с Фенриром, и с Гармом скандинавской традиции, Пелевин подчеркивает раскрываемое на протяжении романа противостояние Востока и Запада, России и других стран. Лиса и волк здесь не всегда воплощают эти пары в соответствии с мифологией, из которой взяты. Из текста ясно, что Александр воплощает Россию и патриотизм – не в символическом смысле, а как некоторые категории философии современности, которая разворачивается на страницах произведения. Это концепция России как государства, где есть шпионы, предатели, эмигранты, политзаключенные; государства, которое стремится к мировому господству, но поедает само себя, занято только добычей денег, и в тексте соотносимого с уроборосом<sup>35</sup> из других философско-мифологических систем.

Для понимания этой философии и причин использования Пелевиным анализируемых здесь сюжетных схем, нужно отметить важность эпизодов охоты А Хули и Александра. А Хули охотится традиционным способом, она ловит курицу, в то время как охота Александра заключается в воззвании к Пестрой корове с мольбой дать людям еще нефти. А Хули



постоянно прибегает к цитатам из трактатов древних мудрецов и философов разных времен, а Александр подчеркнуто необразован, он только пытается найти в книгах рекомендации, как стать сверхоборотнем, причем, в книгах, имеющих зачастую мало отношения к этой теме. А Хули хочет познать себя и войти в Радужный Поток (равнозначно уходу в нирвану), а Александр хочет понять, как использовать свою силу и управлять другими. Восточная цивилизация в воплощении А Хули – квинтэссенция мудрости и идея самосовершенствования, в то время как Западная – в лице Александра – это одержимость стать первым, власть денег и материальных благ (кстати, А Хули живет в каморке под трибунами, а Александр – в шикарных апартаментах и ездит на «Майбахе»). Учитывая, что оба персонажа в романе находятся на территории России и принимая во внимание финал романа, можно делать некоторые предположения о том, какой из двух цивилизаций, по мнению Пелевина, относится Россия и каковы ее нынешнее положение и судьба.

### *Заключение*

168

Итак, в данной работе была предпринята попытка показать, как используется писателями разных эпох и стилей дальневосточный мифологический сюжет о лисе-оборотне. Оказалось, что в одном случае сходство оказалось типологическим, а в другом – контактным. Главным вопросом для этого исследования были причины выбора обоими авторами этих сюжетов, их использование и трансформация.

Основной вывод этого исследования заключается в том, что каждый из авторов пытается приспособить старый сюжет к своему времени и поэтому встраивает его в ту литературную тенденцию, которая свойственна его времени. Так, для модерниста Гарнетта история о превращении женщины в лису является своего рода метафорой или символом, который можно толковать по-разному, а для постмодерниста Пелевина сюжет о лисе-оборотне является своего рода цитатой, и литературной, и исторической, и культурной, одной из целого ряда цитат, на которых строится постмодернистское произведение.

### **Схема**

Лиса появляется в образе прекрасной женщины и сожительства с героем

Лиса не причиняет человеку зла

Лиса отнимает у человека силы

Герой узнает, что его возлюбленная – лиса

(Испытание лисы)

Герой продолжает сожительствовать с лисой

Герой избавляется от лисы

Лиса приносит герою ребенка

Лиса исчезает, изгоняется или гибнет

- <sup>1</sup> Лиса // Мифы народов мира [Электр.ресурс]. М., 2004.
- <sup>2</sup> Оборотничество. Там же.
- <sup>3</sup> Здесь и далее термины «мотив» и «сюжет» используются в том значении, которое разрабатывал А.Н.Веселовский, в частности, в «Поэтике сюжетов»: «Под *мотивом* я разумею формулу, отвечающую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности»; «*Сюжеты* – это сложные схемы, в образности которых *обобщились* известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности».
- <sup>4</sup> Жена-лисица // Узлы ветров. Одесса, 1982. С. 309-315.
- <sup>5</sup> Гань Бао. Записки о поисках духов. / Гань Бао. М., 2004. 376с.
- <sup>6</sup> Там же. С. 250-253.
- <sup>7</sup> С.258-260.
- <sup>8</sup> Шэнь Цзи-Цзи. Жизнеописание Жэнь // Танские новеллы. М., 1980. С.40-50.
- <sup>9</sup> Фишман О. Предисловие // Танские новеллы. С. 3.
- <sup>10</sup> Пу Сунлин. Рассказы Ляо Чжая о необычайном. М., 1983.
- <sup>11</sup> Л.Эйдлин. Василий Михалович Алексеев и его Ляо Чжай // Рассказы Ляо Чжая о необычайном. М., 1983. С.18.
- <sup>12</sup> Пу Сунлин. Указ.соч. С.160-170.
- <sup>13</sup> Там же. С.87-112.
- <sup>14</sup> Там же. С.117-127.
- <sup>15</sup> Там же. С.112-117.
- <sup>16</sup> Там же. С.134-146.
- <sup>17</sup> Алексеев В.М. Предисловие переводчика // Пу Сунлин. Указ. соч. С.27.
- <sup>18</sup> Гарнетт Д. Женщина лисица / Д.Гарнетт. М., 2004. С.31.
- <sup>19</sup> Там же. С.35.
- <sup>20</sup> Гарнетт Д. Указ.соч. С.109.
- <sup>21</sup> Там же. С.109.
- <sup>22</sup> Там же. С.67.
- <sup>23</sup> Рейнгольд Н. Превращения Дэвида Гарнетта // Д.Гарнетт. Указ. соч. С.23.
- <sup>24</sup> Пу Сунлин. Указ. соч. С.146-151.
- <sup>25</sup> Там же. С.147.
- <sup>26</sup> Гарнетт Д. Указ.соч. С. 79.
- <sup>27</sup> Юань Мэй. О чем не говорил Конфуций. М., 2003.
- <sup>28</sup> Борхес Х.-Л. Книга вымышленных существ. С.-Пб, 2004.
- <sup>29</sup> Б.Рифтин. Китайская проза // Классическая проза Дальнего Востока, М., 1975. С. 33.
- <sup>30</sup> Примером такого интернет-источника может быть, например, этот сайт, подобных которому существует множество: <http://www.bestiary.us/kitsune.php#books>
- <sup>31</sup> Пелевин В. Священная книга оборотня. М., 2004. С.10.

<sup>32</sup> Там же. С. 24.

<sup>33</sup> Там же. С.26.

<sup>34</sup> Борхес Х.-Л. Указ.соч. С.150-153.

<sup>35</sup> Пелевин В. Указ. соч. С.102.

С. М. Габбасов

## Визуальные образы зверя в традиционном танце коренных народов субсахарной Африки

Традиционные африканские танцы и музыка, несмотря на свою изначальную чуждость и непривычность для европейцев, давно стали не только предметом пристального изучения представителей самых разных дисциплин от музыкологии до социальной антропологии (Omófolábd, 1998; Ranger, 1975; Van Camp, 1981; Welsh, 2010), но и в различных своих обработках образовали модные направления мировой поп и рок культуры (известные исполнители на джембе Мамади Кейта и Салиф Кейта, представители западноафриканского народа малинке, сенегальский певец Юсу Н'дур, англичанин Питер Гэбриэл, французы из проекта «Дип Форэст»).

Характерной чертой танцев коренных народов субсахарной Африки является использование зооморфных образов, причем степень выраженности этих образов, а также характер и способ их визуализации существенно различаются у разных народов. В данной статье мы хотели бы проанализировать способы воплощения зооморфных образов в традиционном танце коренных народов субсахарной Африки на материале исследований российских и зарубежных ученых, научно-популярных фильмов, а также собственных полевых исследований автора. Это значит, что нас будет интересовать область расселения народов семито-хамитской и кушитской языковых групп (район Эфиопии, Сомали, Джибути) и мы сосредоточимся на классической, так называемой «черной» Африке. Традиционные танцы народов Северной Африки останутся за рамками нашего внимания, поскольку они относятся прежде всего к арабским народам, не являющимся автохтонными для африканского континента.

Целью данной работы является исследование способов передачи зооморфных образов в танцах коренных народов субсахарной Африки и выявление зависимости этих символических образов от хозяйственно-культурного типа народа. Актуальность исследования заключается в том, что данная проблема должным образом не рассматривалась, а проблемам танца и зооморфным образам в нем были посвящены в основном работы описательного характера и материал специалистов-хореографов (Omófolábd, 1998; Ranger, 1975; Welsh, 2010).

\* \* \*

**Способы представления зооморфных образов.** Традиционный танец обладает многими функциями, среди которых выделим коммуника-

тивную (социальная интеграция), релаксационную и обучающую (передача опыта, социально-нормативных установок), и отражает мифологические и религиозные представления, в том числе и рудименты зоототемизма. Образ животного в той или иной форме явно или скрыто проявляется в хореографических формах коренных народов субсахарной Африки.

Форма и способ экспликации зооморфных образов зависят как от региональной специфики, так и от этнокультурной принадлежности исполнителей. В одних случаях образ животного выражается преимущественно через маскирование, к которому можно отнести не только использование масок и шкур животных, но орнаментацию тела. В других случаях основной упор делается на имитацию движений и повадок, то есть на пластические способы.

Наибольшее количество зооморфных образов встречается в Центральной и Западной Африке (т.е. в зоне наибольшего распространения народов банту), наименьшее – в Восточной и Южной. Эту особенность неоднократно отмечали специалисты в области этнохореографии (Welsh, 2010), однако специальные исследования характера и природы этих различий отсутствуют. В целом не только танцевальная, но и музыкальная культура Восточной и Южной Африки беднее Центральной и Западной – как в количестве музыкальных и танцевальных направлений, так и в разнообразии музыкальных инструментов (African Music, 1962).

Дело очевидно в большом количестве стилей и инструментов у народов банту, в сравнении с которыми количество стилей и инструментов у других народов кажется малым (African Music, 1962).

Вместе с тем необходимо обратить внимание на тот факт, что в местах одновременного совместного проживания местных и пришлых народов танцевальные формы совмещались, происходило взаимное проникновение, в результате чего рождались новые формы. Так, на восточноафриканском побережье, в области общности суахили, в ходе продолжительных контактов между местными народами и прибывшими арабскими, персидскими и индийскими группами населения сформировались новые этнические группы со своими особыми и своеобразными формами танца, сочетающими в себе местные и привнесенные формы (Renger, 1975).

Попробуем теперь выявить и проанализировать основные природные и социокультурные факторы, которые, с нашей точки зрения, определяют вышеуказанные различия. И для начала перечислим наиболее очевидные из них, чтобы затем перейти к дальнейшему анализу. Во-первых, чрезвычайно важным фактором, который обычно мало принимается во внимание в искусствоведческих и культурологических исследованиях, является ландшафт. Окружающая территория, климатические условия, природная зона определяют образ жизни и способы ведения хозяйства, а также и некоторые особенности танцев. В ходе наших исследований было сделано предположение что танцы народов проживающих в разных природных зонах отличаются именно в зависимости от окружающего ландшафта.

Во-вторых, важным фактором влияющим на специфику танца является хозяйственно-культурный тип.

Рассмотрим теперь все перечисленные факторы подробнее.

**Зависимость танца от окружающего ландшафта.** Наибольшее количество зооморфных образов в традиционном танце характерно для за-

падного побережья Африки, то есть региона, считающегося родиной народов банту. Такое разнообразие инструментов и танцев, как в этом регионе, не встречается больше нигде в Африке. Подавляющая часть всемирно известных коллективов, исполняющих традиционный африканский фольклор, происходит именно из Западной Африки (см. вышеперечисленных исполнителей).

На наш взгляд, это может быть связано с тем, что этот регион является прародиной банту, и именно отсюда они вынесли в дальнейшем различные музыкальные и танцевальные традиции, впоследствии в той или иной мере ассимилировавшие местные. А, может, и тем, что регион богат самыми разнообразными материалами для изготовления музыкальных инструментов (прежде всего, древесины с различными физическими, и, как следствие, акустическими свойствами), чего нет в других регионах. Можно предположить также, что это обусловлено тем, что народы данного региона не так сильно подверглись влиянию западной цивилизации и, имея развитую и сильную музыкально-танцевальную традицию, не стали от нее отказываться.

Основное же наше предположение таково, что прежде всего на характер западно- и восточноафриканских танцев повлиял окружающий ландшафт. Формируясь в области переменного-влажных и смешанных лесов на западноафриканском побережье и в области саванн и редколесий в Восточной Африке, люди в своих движениях противопоставляли себя окружающему пространству. Таким образом, танцы западноафриканских народов ритуализированны в горизонтальной плоскости, а восточноафриканских – в вертикальной (Omófolábò, 1998; Welsh, 2010).

Разнообразие музыкальных инструментов может иметь как объективные, так и субъективные причины. К первым относится наличие в Западной Африке большого разнообразия деревьев (мансония, твененбоа и пр.), древесина которых обладает различными физическими свойствами (плотность, пористость, гибкость), что влияет на акустические свойства изготавливаемых из нее музыкальных инструментов. Восточная же Африка не имела столь высокого разнообразия, результатом чего стало наличие малого числа музыкальных инструментов.

Придя на территорию Восточной Африки, бантуские народы, по-видимому, все же столкнулись с проблемой скудности материалов для изготовления музыкальных инструментов. Но хотя количество инструментов по сравнению с Западной Африкой сильно снизилось, сохранились основные типы музыкальных инструментов банту – мембранофоны (барабаны) и идиофоны (ксилофоны, т.н. «пальцевые пианино»). На наш взгляд, это могло повлиять и на танец – лишившись вариативного музыкального ритмического сопровождения, танцы лишились многих элементов, которые ранее были приурочены к определенному музыкальному сопровождению (как у народа малинке) (Dagan, 1993; Keita, 2004).

**Зависимость танца от хозяйственно-культурного типа.** Присутствие в танце зооморфных образов возможно зависит от **хозяйственно-культурного типа** того или иного народа. И если в Западной Африке подавляющее большинство народов относится к хозяйственно-культурному типу оседлых земледельцев, то коренные народы Восточной Африки представляют хозяйственно-культурный тип скотоводов. Для первых животное является объектом окружающего мира (часто враждебным), для вторых – неотъемлемой частью их повседневной жизни. Поэтому вероятно,

что в первом случае шло подражание животному в образах и поведении, а во втором этого не происходило за ненадобностью.

Пигмеи района Итури в Демократической Республике Конго, охотники и собиратели по хозяйственно-культурному типу, непосредственно перед охотой исполняют ритуал своеобразной превентивной магии, в ритмическом танце разыгрывая процесс предстоящей охоты, в котором танцоры изображают двух главных действующих лиц – охотника и добычу. Драматически изображая процесс охоты, участники оставляют неизменным финал танца – он должен быть обязательно успешным. Считается, что исполняя звериный танец перед охотой и «добываясь» успешного финала в танце, охотники почти стопроцентно обеспечивают себе успех в реальной охоте. А неудача объясняется неточным, неполноценным исполнением танца (Ichikawa, 1993).

Совсем рядом с экваториальными лесами Итури, в саваннах просторах Уганды живет народ баганда (этническое большинство этой страны). По хозяйственно-культурному типу это оседлые земледельцы, скотоводство у них играет вспомогательную роль. С этим по-видимому, связан танец девушек, в котором движения участниц подражают движениям коров (Nannyonga-Tamusuza, 2005). И снова это можно называть именно танцем, а не пляской. Танец исполняется именно девушками (женщины в нем участия не принимают) и приурочен к проведению церемоний, схожих с церемониями плодородия. Возможно, это рудимент, оставшейся от ассимилированных пришедшими с северо-запада бантусскими предками баганда нилотских или кушитских народов, у которых скот занимал гораздо более высокое положение.

Таким образом, мы видим что у представителей различных ХКТ отличаются типы образов (добыча охоты, скот), но при этом они отражают сам хозяйственно-культурный тип (охотники-собиратели или оседлые земледельцы-скотоводы).

**Способы визуализации образов животных в танце.** Выраженность объекта охоты в танце участников проявляется в имитации движений того или иного животного (чаще всего слонов – самых крупных и опасных обитателей экваториальных лесов этого региона), в подражании его образу при помощи шкур животных, соломенных накидок и масок, в имитации голосу животного. Подобные «танцы успешной охоты» можно назвать именно танцем, а не пляской (Габбасов, 2011), ведь движения участников ритуализированны, сопровождаются ритмом и музыкой, а большая часть движений участников танца осмысленны и согласованны с движениями других танцоров.

Образы животного, которые воспроизводятся в «танце удачной охоты» пигмеями района Итури, не являются доскональными визуальными копиями конкретных животных, но уделяют внимание определенным чертам этих животных. И если размер животного танцоры воспроизвести не могут изначально, то в подражании движениям они достигают большой точности (Ichikawa, 1993). Что в очередной раз обращает наше внимание на один из главных элементов танца (наравне с ритмом) – движение.

Однако, внешний вид участников танца не изобилует подражательными подробностями – костюмы часто состоят из простых накидок из соломы или пальмовых листьев (Ichikawa, 1993). Эта скудность объясняется двумя факторами. Во-первых, нужно учитывать отсутствие необходимых инструментов для изготовления сложных масок из дерева (резцов,

ножей, сверл и пр.), одежды (способов ткачества и покраски тканей). А во-вторых, несмотря на простоту внешнего вида танцоров и отсутствие в образах подражательных подробностей, участники процесса (в котором танцоры и зрители не разграничиваются, а являются одновременными участниками одного процесса), видят в них вполне четкие фигуры животных. Мы предполагаем, что они обращают внимание не на внешний вид танцоров и их визуальную схожесть с подражаемыми животными, а на то, что происходит, на сам процесс, и на то, как двигаются танцоры. На вопрос «точек зрения» в профессиональном искусстве обращал внимание Б.А. Успенский, посвятивший некоторые свои работы именно этому вопросу (Успенский, 1995).

**Маски в танцах народов Западной Африки.** В танцах большинства народов западноафриканского региона можно увидеть настоящей бестиарий. В одном танце могут пересекаться визуальные образы человека, животного и фантастических мифологических персонажей, как, например, в танцах народа догон (Imperato, 1971).

Традиционные танцы западноафриканских народов очень часто исполняются в масках. Принцип маскирования может быть подражательным (антропо- и зооморфным) или же просто преследовать цель устрашения, абстрагируясь от человеческого образа, приобретая визуальные признаки нечеловеческого существа (для чего могут использоваться еще и ходули, увеличивая рост танцора). Многие маски изготавливаются с большой точностью, другие же неестественными красками, формами (например отчетливыми рогами или зубами) наоборот призваны устроить зрителя, антагонизировать реальным существам и человеку раскраской, формой (Underwood, 1964). В этом проявляются религиозные представления народов о том что божественные сущности – не люди и не земные существа, и даже внешним обликом не похожи на них. И с этой стороны можно оценивать традиционный африканский танец как мистерию (Pelton, 1989).

**Танец в религиозных ритуалах.** При всем многообразии нужно отметить, что основным направлением танцев, содержащих в себе зооморфные образы, являются религиозные.

Так, в Бенине (и ряде соседних государств) среди народов йоруба и ашанти очень популярны тайные мужские организации, своеобразные «тайные полиции» и полукриминальные организации (Butt-Thompson, 2003). Своими покровителями и вожаками они называют различных змей – змей (общества, которые следят за имуществом и богатством, ведь змея – символ богатства), крокодилов (те, кто контролирует перевозку по рекам; крокодил является символом реки). Самыми сильным животным этих мест является леопард, поэтому те тайные общества, которые контролируют власть, называют себя люди-леопарды (Butt-Thompson, 2003). Представления об оборотнях распространены гораздо шире, однако такие тайные общества и тем более связанные с ними особые танцы существуют только там (преимущественно на территориях Бенина, Кот-д'Ивуара, Сьерра-Леоне).

Подобные танцы призваны объединить участников данного тайного общества (часто правда только правящую верхушку) со своим мифологическим лидером, получить от него силу, а зрителей – устроить. В качестве платы за силу и в качестве устрашения до совсем недавнего времени практиковались человеческие жертвоприношения. Центральным звеном



подобных ритуалов был активный танец людей-леопардов, участники которого раскрашивали свои тела в подражании окраске шкуры леопарда, имитировали движения и голоса этого животного. Многие европейские путешественники отмечали сильное сходство этих танцоров с объектом своего подражания (Leib, 1984). Менее распространены танцы людей-змей и людей-крокодилов, однако и здесь можно увидеть своеобразную метаморфозу – раскраска тел аналогично змеиным или одевание крокодильих шкур.

Танцы таких «оборотней» существуют до сих пор, но в большинстве стали туристическим аттракционном, потеряв свое изначальное содержание (Hanna, 1965).

В отличие от «танцев удачной охоты» пигмеев Центральной Африки, танцы западноафриканских народов обладают и сложными зооморфными масками (с четко выраженными звериными формами в виде раскраски, рогов, клыков), и разноцветной одеждой участников (призванной подражать окраске животного – шкуре, оперению), а также специальными приспособлениями (например, ходулями, увеличивающими для устрашения рост танцора и придающими ему нечеловеческие черты) (Butt-Thompson, 2003; Hanna, 1965; Leib, 1984).

Итак, в случае Западной Африки мы наблюдаем зооморфные образы не добычи или скота, а в основном хищника, угрожающего преимущественно оседлому земледельческому населению региона. Также широко распространены синкретические инфернальные образы (сочетающие характеристики человека и мифического существа) и религиозных обрядов, призванные утратить участников для достижения нужного эмоционального состояния. Визуальные образы зверя выражены при помощи маскирования, подражания окраске животных, их поведенческим особенностям (характерным движениям, повадкам).

**Танцы народов Восточной и Южной Африки.** Танцы народов Южной Африки не имеют такого большого количества зооморфных образов, как в Западной и Центральной Африке.

У зулусов ЮАР есть танец воинов, которые одевают леопардовые шкуры (Cornell, 1966; Hammond-Tooke, 1988). В настоящее время этот танец приобрел почти исключительно туристический оттенок, а ранее был призван продемонстрировать и утвердить смелость и силу его участников (как уже говорилось, леопард – опасное и сильное животное, и добывший его шкуру приобретает статус победившего опасность и проявившего силу).

Возможно, именно в этом кроется второй возможный ответ на вопрос о большом разнообразии танцев в Западной Африке – здесь большое количество народов, различных по особенностям религиозных представлений. А эти различия в свою очередь порождают различия в церемониях и, как прямое следствие, в танцах. Религиозные представления народов Восточной и Южной Африки не отличались разнообразием и не находили воплощений в танце. Выражая через него свои наиболее явные чувства и эмоции, исполняя скорее пляску, а не танец, они не вносили в нее образы животных и мифологических существ.

\* \* \*

**Выводы.** Исходя из вышесказанного, можно сделать следующие выводы. Зооморфные образы в танце коренных народов субсахарной Африки

ки различаются по способу представления (акцент на имитацию движения, маскирование, имитация раскраски животного), по цели (практическая у охотников, религиозная в тайных обществах), по степени выраженности образа (насколько явно). Эти образы различаются в зависимости от социального положения танцоров (в тайных мужских обществах), от половозростной группы (у девушек-баганда), от приуроченности танца к конкретному событию (инициация, охота, сельскохозяйственный цикл).

В зооморфных образах танцев коренных народов субсахарной Африки можно увидеть рудименты тотемизма (танцы западноафриканских тайных обществ и танцы воинов-зулусов Южной Африки), идентификацию с объектом охоты (пигмеи района Итури) или скотом (баганда), религиозное устрашение перед мифическими существами и богами.

## ЛИТЕРАТУРА

Габбасов С.М. Танец и пляска в обрядах народов субсахарной Африки. // Праздники и обряды как феномены этнической культуры. Материалы 10 Санкт-Петербургских этнографических чтений. СПб: РЭМ, 2011. стр. 252-255.

Успенский, 1995 – Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Школа "Языки русской культуры", июль 1995, - 360 с., 69 илл.

African Music, 1962 – African Music, Vol. 3, No. 1, 1962, pp. 33-42

Butt-Thompson, 2003 – F. W. Butt-Thompson. West African Secret Societies. Kessinger Publishing, 2003

Cornell, 1966 – Christine Cornell. The Zulu of Southern Africa. The Rosen Publishing Group, 1996

Dagan, 1993 – Esther A Dagan. Drums : the heartbeat of Africa. Montréal, Québec, Canada, Galerie Amrad African Art Publications, 1993

Hammond-Tooke, 1988 – W. D. Hammond-Tooke. The 'mythic' content of Zulu folktales // African Studies, Volume 47, Issue 2 (pages 89-100), 1988

Hanna, 1965 – Judith Lynne Hanna. Africa's New Traditional Dance // Ethnomusicology, Vol. 9, No. 1, pp. 13-21 (9 pages). University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, 1965

Ichikawa, 1993 – Mitsuo Ichikawa. An Examination of the Hunting-Dependent Life of the Mbuti Pygmies, Eastern Zaire. The Research Committee for African Area Studies, Kyoto University, African Study Monographs, Vol.4, 1993

Imperato, 1971 – Pascal James Imperato. Contemporary Adapted Dances of the Dogon // African Arts, Vol. 5, No. 1 (Autumn, 1971), pp. 28-33+68-72+84 (12 pp.)

Keita, 2004 – Mamady Keita. A Life for the Djembe: Traditional Rhythms of the Malinke (5th English edition), Tam Tam Mandingue; 5th edition, 2004

Leib, 1984 – Elliott Leib and Renee Romano. Reign of the Leopard: Ngbe Ritual. African Arts. Vol. 18, No. 1, pp. 48-57+94-96 (13 pages). UCLA James S. Coleman African Studies Center, 1984

Nannyonga-Tamusuza, 2005 – Sylvia A. Nannyonga-Tamusuza. Baakisimba: gender in the music and dance of the Baganda people of Uganda. Routledge, 2005

Omófoláḃò, 1998 – Omófoláḃò S. Àjàyí - Yoruba dance: the semiotics of movement and Yoruba body attitude in a Nigerian culture, Trenton: Africa World P, 1998. 251 pp.

Ranger, 1975 – Terence O. Ranger - Dance and society in Eastern Africa, 1890-

1970: the Beni ngoma. University of California Press, 1975

Pelton, 1989 – Robert D. Pelton. The trickster in West Africa: a study of mythic irony and sacred delight. University of California Press, 1989. 312 pp.

Underwood, 1964 – Leon Underwood. Masks of West Africa. Masques de l'Afrique occidentale. London, A. Tiranti, 1964

Van Camp, 1981 – Julie Charlotte Van Camp Philosophical problems of dance criticism. PhD dissertation (1981)

Welsh, 2010 – Kariamuwelsh, Elizabeth A. Hanley, Jacques D'Amboise - African Dance, Infobase Publishing, 2010

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Былинин Виктор Константинович** (1952-2008) – к. ф. н., работал в секторе древнерусской литературы ИМЛИ РАН. Автор ряда статей о древнерусской стихотворной культуре.

**Габбасов Сергей Марленович** – аспирант сектора кросс-культурной психологии и этологии человека Института Этнологии и Антропологии Российской Академии Наук. [manganayar@gmail.com](mailto:manganayar@gmail.com)

**Довгий Ольга Львовна** – к. ф. н., преподаватель кафедры истории русской классической литературы РГГУ. Автор книг и статей о диалоге А.С.Пушкина с русской поэзией 18-го века на микрофилологическом уровне.

E-mail: [intrada\\_2002@mail.ru](mailto:intrada_2002@mail.ru)

**Казмирчук Ольга Юрьевна** – к. ф. н., доцент кафедры прикладной лингвистики Московского городского педагогического университета. E-mail: [kazmirchuk@yandex.ru](mailto:kazmirchuk@yandex.ru)

**Косов Иван Михайлович** – 5 курс ИФИ РГГУ, историк. E-mail: [koso-i@yandex.ru](mailto:koso-i@yandex.ru)

**Кулагина Ольга Анатольевна** – старший преподаватель кафедры второго иностранного языка Московского педагогического государственного университета, аспирант кафедры романской филологии Московского городского педагогического университета. E-mail: [lunxik@yandex.ru](mailto:lunxik@yandex.ru)

**Лемберг Ольга** – член Таро-клуба, консультант «Пути к себе». E-mail: [aallnalehmburg@yandex.ru](mailto:aallnalehmburg@yandex.ru)

**Львова Алиса Львовна** – филолог, директор гуманитарного клуба «Intrada». E-mail: [alice-fox@yandex.ru](mailto:alice-fox@yandex.ru)

**Магомедова Дина Махмудовна** – д. ф. н., проф. РГГУ, В.н.с. ИМЛИ РАН. Автор ряда книг и статей о русской литературе конца XIX – начала XX вв. E-mail: [dinamag@gmail.com](mailto:dinamag@gmail.com)

**Максаков Владимир Валерьевич** – аспирант кафедры Мировой политики и международных отношений РГГУ; автор статей, опубликованных в «Вопросах истории», в «Сибирском вестнике РГГУ», «Рейтаре», постоянный рецензент университетской газеты «Аудитория», ведущий межвузовского спецкурса «"Улисс" Дж. Джойса: медленное чтение». E-mail: [houston1836@rambler.ru](mailto:houston1836@rambler.ru)

**Махов Александр Евгеньевич** – д. ф. н., в. н. с. ИНИОН РАН, проф. кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ. Автор работ о европейском романтизме, средневековой культуре, истории поэтики и литературоведения. E-mail: [makhov636@yandex.ru](mailto:makhov636@yandex.ru)

**Морева Юлия Сергеевна** – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ. E-mail: [zergi\\_89@mail.ru](mailto:zergi_89@mail.ru)

**Орехов Борис Валерьевич** – к. ф. н., инженер лаборатории компьютерной лингвистики Башкирского государственного университета, г.Уфа. E-mail: [nevmenandr@gmail.com](mailto:nevmenandr@gmail.com)

**Пешков Игорь Валентинович** – специалист по проблемам скрытого авторства, в 90-годы долго и безуспешно занимавшийся решением бахтинского вопроса. Член Шекспировской комиссии при АН РАН, переводчик и комментатор «Гамлета» Шекспира, в 2010 году приблизившийся к решению шекспировского вопроса. Написал несколько книг по риторическому изобретению и творчеству Шекспира и статьей, связанных с креативными процессами великих авторов. E-mail: [ivpeshkov@gmail.com](mailto:ivpeshkov@gmail.com)

**Рыбина Мария Сергеевна** – к. ф. н., преподаватель кафедры романо-германского

языкознания и зарубежной литературы Башкирского государственного педагогического университета г. Уфа. E-mail: maria.gybina@gmail.com

**Скрябина Алиса Вадимовна** – аспирант кафедры общего и русского языкознания БФУ им. И. Канта. E-mail: alice-lem@yandex.ru

**Сорочан Александр Юрьевич** – д. ф. н., доцент кафедры истории русской литературы Тверского государственного университета, член Российского союза профессиональных литераторов. E-mail: bvelvet@rambler.ru

**Федунина Ольга Владимировна** – к. ф. н., доцент учебно-научного центра глобалистики и компаративистики ИФИ РГГУ. Круг научных интересов: типология и функции сна как художественной формы в русской литературе XIX – первой трети XX вв.; жанры криминальной литературы (детектив, полицейский роман, шпионский роман и др.); социокультурный феномен 1960-х гг. в научной традиции.

E-mail: olguita2@yandex.ru

**Шелогурова Галина Николаевна** – специалист по серебряному веку русской литературы, а также по истории и теории драмы. На отечественной культурной почве ключевой фигурой ее многочисленных исследований является И. Ф. Анненский. Его издан и прокомментирован корпус драматических произведений Анненского, от анализа которых в связи с античной драматургией она закономерно перешла (уже на западноевропейской почве) к генезису драматургии У. Шекспира. Член Шекспировской комиссии при совете по культуре АН РФ, она неоднократно выступала на Шекспировских чтениях и некоторых международных конференциях. Соответствующие статьи опубликованы в отечественных и зарубежных изданиях.

E-mail: labyr@mail.ru

180

## Abstracts

### **O. Dovgy. Rhetorical bestiary in A. Cantemir's works**

Paper continues a series of publications of the author on the general bestiarian discourse of Russian poetry. Poetic zoo in Cantemir's works, created in accordance with the ancient and Western European tradition, is considered to be a universal rhetorical pantry for the following Russian poetry.

### **I. Kosov. Zoomorphological tropes in Russian literature**

A brief student's research paper about zoomorphological tropes in Russian literature and its tendencies from Pushkin to the latest postmodern poetry.

### **A. Lvova. Goose and Lensky**

Paper is an experience of analysing Pushkin's text from the standpoint of «grammar of poetry».

### **V. Bylinin – D. Magomedova. From supervision over Alexander Blok' bestiary: Birds Gamayun, Sirin and Alkonost and other**

Article considers the question of the ancient sources of the images of mythological birds (Gamayun, Sirin and Alkonost), as well as the motives of the «wings», «flight», «singing» in A. Blok's lyrics.

### **G. Shelogurova. Wooman / Bird. Towards the semantics of the central female character in "Famira-kiphared" by Innokenrtij Annenskij**

In this article the traditional metamorphose (woman / bird) is analyzed from the point of view of mythological semantics originally interpreted by Innokenrtij Annenskij. The transformation into a bird is the punishment of the heroine for her unnatural love passion.

The combination of basic motives (passion and shame) gives us “bird” parallels in mythology and folklore. But the bird in “Famira-ki-phared” (“ki-phared” in English is kithara player) is mostly connected with goldfinch. Annenskij takes into account Christian symbol of goldfinch (torment of Christ) as well. The article suggests some other interpretations of the transformation we faced in the play (symbol of mortality, myth of fatal essence of feminine nature etc.).

**A. Skryabina. Strange ugly images in N. Kononov's «Magic bestiary»**

In this article originality and specifics of genre and system of images of N. Kononov's «Magic bestiary» is analyzed.

**J. Moreva. Use and transformation of a Far East mythological plot about a female fox by D. Garnett and V. Pelevin**

In the focus of the article is the Far Eastern plot about a skinchanger (a fox into a woman). Generally, the plotline is the following: a man meets a very beautiful woman, marries her and soon finds out his wife is a fox; then the hero examines the creature to get sure whether it is a werewolf; at last the fox disappears. The plotline widely found in folk-lore stories and medieval novelettes appears in D. Garnett's “A Woman into Fox” and V. Pelevin's “The Sacred Book of Werewolf”, written in different centuries in different corners of Europe. The question is – was the usage of the plot by Garnett and Pelevin intentional and for what reason was it chosen? The article represents the analysis of functions of a mythological plot in modernist and postmodernist writing and defines the type of relationship between two modern plots and medieval sources. Garnett's modernist vision transforms the story about a skinchanger into a metaphor, whether postmodernist writer Pelevin, having mentioned quite a lot of sources, uses the plot like a quotation.

181

**O. Kazmirchuk. Interpretation the image of cat in the children literary oeuvre**

The Interpretations of cats images in the children literary oeuvre are shown in this article.

**O. Kulagina. Linguistic representation of the other as an animal in old french epic texts (IX-XIII centuries)**

This paper deals with linguistic representation of the other as an animal in old french epic texts

**A. Makhov. The properties of the beast: from the Ancient natural history to the Renaissance and Baroque emblem**

In the symbolical history of the beast three main stages can be singled out as follows: 1) the creation of the «catalogue» of beast's properties (the stage of the Ancient natural history); 2) interpretation of these «natural» properties as signs (in the semiotics of the Medieval bestiaries); 3) free combinatorial play with these signs (in the Renaissance and Baroque Emblem books).

**I. Peshkov. Why the lion did hide himself under the masks of some authors?**

The article scrutinizes the hypothesis of the possible changing the masks of an author in England in 1592. Master X, writing before that year, had been used the pen-name “Robert Greene”. The same author after that very year started to work with the pseudonym “Shakespeare”. (In this article the moment, when this change had been done, is presupposed to be found out.) To convey his real name to us the great author has left up another sort of mask, the iconic mask, e.g. the mask of lion on the cover of the book “Greenes groats-worth of wit” (1592).

**Maksakov V. An animal from Zhevodan: horror phenomenon**

Paper considers a historical incident of the Animal from Zhevodan by means of interdisciplinary approach. It is based on rare material, including for the first time translated to Russian.

### **O. Fedunina. Investigation is led by Inspector Rex: the image of a service dog in a police television drama**

Peculiarities and functions of the image of a service dog are viewed using the example of the TV series Inspector Rex. The genre peculiarities of a police novel and TV series, in which crimes are investigated by a team of professionals, are taken into account. Respectively, in this case the role of a dog in a professional team and its relationships with partners become one of the crucial moments.

### **A. Lemberg. Menagerie in Tarot cards – classics and present**

The article is a brief overview of what the symbolic meaning, as well as the ideological load attached to the images of animals in the fine range of classic deck of Tarot cards from the XV to the XX centuries.

### **M. Rybina - B. Orekhov. Fauna of «Le Chant du prince Igor» (The Slovo o Polku Igoreve) in Philippe Supo's transfer**

Above all, Philippe Soupault is well-known as Andre Breton's partner on "Magnetic Fields". But one of the most intriguing place in his succeeding career belongs to the translating of the Old Russian epic "Le Chant du prince Igor" (The Slovo o Polku Igoreve) published in 1950.

The article considers different variants of transcoding the Old Russian text in the French culture coordinate system, as well as the reception of the "Slovo"'s bestiary by surrealist Philippe Soupault. Taking the translation of zoomorphic images as an example, we see that the transformation occurred with the text can be traced at two levels. At the first – more general – level, Soupault-translator serves as a representative of the French culture, thus "sokol" (falcon), "galitzi" and "yar tur" change their semantic aureole. At the second level Soupault appears as a poet-surrealist, fascinated by the concept "ткве" (dream,sleep), chthonic characters and combination of realities belonging to different cultures.

### **S. Gabbasov. Traditional dances of indigenous peoples of Sub-Saharan Africa**

Traditional dance of indigenous people of subsugar Africa carry a variety of zoomorphic images, which are transmitted by means of movements, masking, dancers' costumes. Zoomorphic visual images used in the ceremonies of initiation, hunting and celebration dances. The degree of severity of such images varies for different peoples. This article presents the most striking examples of zoomorphic images in the dances of the peoples of Sub-Saharan Africa and shows the differences between them.

Вступление	3
<b>Россия</b>	
<i>О.Л. Довгий.</i> Риторический бестиарий А.Д. Кантемира	6
<i>А.Ю. Сорочан.</i> Зверь Апокалипсиса и другие замечательные животные: литературные бестиарии в русской исторической прозе XIX века	24
<i>И.М. Косов.</i> Зооморфные тропы в русской литературе	31
<i>А.Л. Львова.</i> Гусь и Ленский	37
<b>В.К. Былинин,</b> <i>Д.М. Магомедова.</i> Из наблюдений над бестиарием Александра Блока: птицы Гамаюн, Сирин, Алконост и другие	41
<i>Г.Н. Шелогурова.</i> Женщина-птица: к семантике образа в драме И.Анненского «Фамира-Кифарэд»	60
<i>А.В. Скрябина.</i> Странно безобразные образы «Магического бестиария» Н. Кононова	67
<i>О.Ю. Казмирчук.</i> Образы животных в литературном творчестве детей	74
<b>Запад</b>	
<i>О.А. Кулагина.</i> Языковая репрезентация зверя как чужого в литературе старофранцузского периода	79
<i>А.Е. Махов.</i> Свойства зверя: от античной «естественной истории» к эмблематике Ренессанса и барокко	84
<i>И.В. Пешков.</i> Почему Роберт Грин за грош ума (остроумия) каялся на миллион, или львиная природа авторства	97
<i>В.В. Максаков.</i> Зверь из Жеводана	127
<i>О.В. Федунина.</i> Следствие ведет комиссар Рекс: образ служебной собаки в полицейском сериале	134
<i>О. Лемберг.</i> Тарологический зверинец: классика и современность	141
<b>Россия — Запад</b>	
<i>М.С. Рыбина, Б.В. Орехов.</i> Животный мир «Слова о полку Игореве» в переводе Филиппа Супо «Le Chant du prince Igor»	150
<i>Ю.С. Морева.</i> Использование и трансформация дальневосточного мифологического сюжета о женщине-лисице у Д. Гарнетта и В. Пелевина	160
<b>Африка</b>	
<i>С.М. Габбасов.</i> Традиционный танец коренных народов субсахарной Африки	171
Сведения об авторах	179
Abstracts	180



## **НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ**

Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве : сб. статей. — М.: Intrada, 2012. — 183 с.

Сайт издательства:  
[www.intrada-books.ru](http://www.intrada-books.ru)

Заказы направлять по e-mail:  
[intrada-books@yandex.ru](mailto:intrada-books@yandex.ru)  
[intrada\\_2002@mail.ru](mailto:intrada_2002@mail.ru)

Подписано в печать 19.05.2012.  
Формат 60х90/16. Гарнитура Times. Тираж 200 экз.

Отпечатано в ЗАО “Гриф и К”, г. Тула, ул. Октябрьская, 81-а.

Открывая страницу-дверь —

В книжке самый разный зверь.

«Яр тур» в «Слове о полку Игореве»; слон, боящийся мыши, у Плиния Старшего; лев как фигура Христа и фигура дьявола в средневековых bestiариях; волк, жаворонок, лебедь как участники любовного монолога в куртуазном «Беcтиарии Любви»; верблюд, желающий украсить себя рогами из басни Кантемира; мифологические птицы поэтов Серебряного века; символические звери в картах Таро; служебная собака Ресе, педелинская лиса и многие-многие другие реальные и фантастические звери, живущие в литературе и искусстве, — что свело их вместе? Филологи-любители наблюдать зверей в литературе и искусстве собрались в сентябре 2011 года на конференции в РГГУ и рассказали о своих открытиях. Так разнообразные «виданные и невиданные» звери попали в эту книжку.



## БЕСТИАРИЙ

В СЛОВЕСНОСТИ

И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ  
ИСКУССТВЕ

