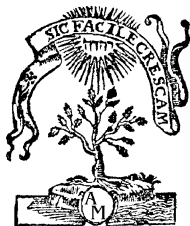


КОД КУЛЬТУРЫ



БЕСТИАРНЫЙ КОД КУЛЬТУРЫ

RES et VERBA — 4



INTRADA
МОСКВА
2 0 1 5

ББК 83.3(0)
Б53

УДК 82.0, 808, 7.042

Бестиарный код культуры: сб. статей. — М.: Intrada, 2015. — 269 с.

Bestiary as the Cultural Code / Edited by Olga Dovgy. — Moscow: Intrada, 2015. — 269 p.

Проект «RES et VERBA», встреча 4.

Составители

А. Л. Львова, О. Л. Довгий

Научный редактор

О. Л. Довгий

Рецензенты

к.ф.н. А. В. Архангельская, к.ф.н. М. С. Рыбина

Художник

Л. Е. Каирский

Книга представляет собой сборник статей по материалам международной научной конференции «Бестиарный код культуры» (четвёртой встречи в рамках программы «RES et VERBA»), состоявшейся 26-27 сентября 2014 года в РГГУ. На разнообразном материале известные учёные из Москвы, Санкт-Петербурга, Калининграда, Нижнего Новгорода, Костромы, Балашова, Лондона рассматривают комплекс проблем, связанных с осмыслением бестиария как семиотической системы. В центре внимания участников — бестиарные шифры в различных культурных дискурсах: политическом, религиозном, философском, социологическом, поэтологическом. Издание включает многочисленные иллюстрации. Предназначено как для специалистов в области гуманитарных наук, так и для широкого круга читателей.

ISBN 978-5-8125-2116-5

© Авторы статей, текст статей, 2015

© «Intrada», макет, 2015

И что на свете потому так много зверей,
что они умеют по-разному видеть бога....

(В. Хлебников)

Уже стало привычным, что в последние пятницу-субботу сентября в РГГУ проходят конференции, посвящённые изучению бестиария в литературе и искусстве.

Четвёртая встреча в рамках программы «RES et VERBA» называлась «Бестиарный код культуры». Три предыдущие конференции были посвящены собиранию, изучению, анализу отдельных звериных знаков-кодов, описанию бестиариев отдельных авторов. А на четвёртой участники занимались сложением бестиарных ключей в единую картинку. Иначе говоря, целью встречи было осмысление бестиария как семиотической системы.

Сборник по итогам этой встречи вы, дорогой читатель, и держите в руках.

Если вы знакомы с предыдущими тремя книжками, то сразу увидите принципиальную разницу в расположении материала. Мы отказались от привычной двухчастности «Россия-Запад» в пользу мозаики – чтобы уже в оглавлении чувствовалось своеобразие каждой статьи. Теперь у нас много рубрик – разных, подчас неожиданных. Такое деление отражает пестроту и многообразие бестиарных кодов. А общая картинка у каждого получится своя. И пусть в некоторых разделах всего одна статья – тем она ценнее.

Открывает сборник рубрика **«Бестиарность в визуальных образах»**.

Статья А. В. Нестерова (Москва) «Украшение или ключ: “птицы, звери, насекомые” на полях рисунков в алхимическом трактате Соломона Трисмозина “Splendor solis”» посвящена орнаментальным рамкам миниатюр в четырех рукописях алхимического трактата «Splendor solis», приписываемого Соломону Трисмозину, выполненным в манере, типичной для служебников и часословов, иллюстрированных художниками, связанными с Фламандской школой миниатюры. В связи с этим возникает вопрос, как мутирует символический язык, сформированный внутри традиции христианской миниатюры, при переносе в зону алхимических практик. Так, если в христианской традиции павлин ассоциировался с бессмертием, в алхимии он означает получение Первоматерии и успешное окончание первой стадии Великого Делания; удад, имеющий в традиционном символизме неблагоприятную репутацию, ибо питается нечистотами, в алхимии ассоциируется с поисками Первоматерии, которая содержится везде, и т.д.

Статья О.В. Субботиной (Санкт-Петербург) «Визуализация греха в европейских первопечатных книгах: истоки и развитие бестиарных образов гордыни» посвящена анализу трех основных бестиарных образов греха гордыни в искусстве позднего Средневековья и раннего Нового времени: лошади, павлину и льву. Сопоставляя миниатюры рукописных кодексов и печатные изображения, автор попытался выявить иконографические и художественные особенности гравюр первопечатных книг.

В статье Д.А. Зеленина (Москва) «*Риторические стратегии совмещения человеческого и звериного в эмблематике*» bestiарная эмблематика XVI-XVII вв. рассматривается с точки зрения организующих её риторических приёмов. Фокус данной работы стоит именно на приёмах совмещения звериной и человеческой реальностей, на том, как осуществляется перенос из естественно-природного – в морально-правственное семантическое поле. В статье рассматриваются как различные метафорические приёмы, так и аналогии, обращения, приём иронии, в непосредственной связи с разнообразными риторическими аргументами. К работе был привлечен эмблематический материал из трудов Я. Катца, Я. Борница, И. Самбука и др., ранее не переводившийся на русский язык.

А.Е. Махов (Москва) в статье «*Крокодиловы слезы, другие реалии и символы: эмблематика пересматривает bestiарную традицию*» указывает и на бережное отношение эмблематистов к «реальным» сведениям античной натуралистики, и на их игровую свободу в комбинировании тех же реалий, превращенных в символы. Bestiарная семантика Средневековья, дополненная эмблематикой, образует целые исторические парадигмы смыслов: так, крокодил, пожирающий человека и плачущий при этом, в разные моменты символизировал и нечистую совесть, и искреннюю веру, и лицемерие.

В рубрике **Bestiарий в мифологии** – статья Л.А.Ткачук (Москва) «*Архаичный космос эвенков и его зооморфные обитатели*», в которой автор рассматривает устойчивые зооморфные образы эвенкийской мифологии, носящие, по выражению А. Ф. Анисимова, статус «космических». Приписывая Вселенной трёхчастную структуру, эвенки ассоциировали каждый из её локусов с определённым типом «хозяев». В основе этих образов лежит устойчивая символика Нижней, Средней или Верхней земли. Отдельное внимание автор обращает на образ Калира – зооморфный аналог мифологема Мирового древа. Пытаясь описать Вселенную в доступных терминах и метафорах, человек не просто «населяет» её причудливыми химерами, но также пытается определить и своё местоположение в ней.

В рубрике **Bestiарий и культурный трансфер** три статьи.

Е.В. Пчелов (Москва) («*Путь дельфина: Античность, Ренессанс, Московская Русь - к истории символической семантики образа*») рассматривает примеры использования изображений дельфинов в символике Московского царства. Показана эволюция символа дельфина со времён Античности. Выявлено влияние ренессансной культуры и нескольких символических смыслов на символику этого образа на Руси.

М.Ф.Надъярных (Москва) («*Мифология терратоморфизма или Следы химеры в современных вымыслах*») останавливается на некоторых эпизодах из жизни архаической чудесной и чудовищной Химеры в традиционном и современном художественном сознании и пытается осмыслить мифологику соответствий Химеры и человека. Особое внимание при этом уделяется проблеме воображения, а также динамике соотношений части и целого, природного и искусственного, вымыслов и истины.

Е.В.Казакова (Нижний Новгород) («*Анималистические персонажи Средневековья во французском литературном сознании XX века (bestiарии и “Роман о Лисе” Мориса Женевуа)*») анализирует интерпретации средневековой анималистической традиции во французской литературе XX века: в творчестве писателя-регионалиста Мориса Женевуа. Автор наста-

ивает на узнаваемости оригинальных жанров и сохранении символического характера животного персонажа, но при этом следует собственным художественным принципам, и остаётся в контексте современной ему литературной традиции.

Рубрику **Механизмы бестиарных кодов** представляет статья *О.Л. Довгий* (Москва) «*Вторичная бестиарная номинация*», посвящённая микрофилологическому анализу приёма вторичного бестиарного переименования (характеристик, вроде: «Сей лев – осёл»).

В рубрике **Бестиарные коды духовной литературы** – статья *В.Л. Коровина* (Москва) «*Превращения Бегемота и Левиафана в русской литературе XVIII – нач. XIX вв.*», в которой речь идёт об «Оде, выбранной из Иова» М.В. Ломоносова (1751) и одноименной оде Н.П. Николева (1795), написанной в точности по ее образцу, но по смыслу ей противопоставленной. Оба поэта оказались в роли толкователей Книги Иова и, в частности, образов бегемота и левиафана (Иов 40:10–41:26). У Ломоносова они изображены как носорог (или слон) и кит и должны внушать мысль о величии и мощи Творца, все делающего для блага человека и являющегося его надежным защитником. Николев же изобразил бегемота и левиафана как кровожадных чудовищ и наделил обоих чертами крокодила, думая устроить этим самонадеянных безбожников.

В рубрике **Бестиарные коды литературной полемики** *Д.П. Ивинский* (Москва) в статье «*“Безразумных козлят далеко почтеннейшими, нежели попов ставит”*: из комментария к *“Гимну бороде”*» анализирует культурные контексты стихотворения М.В. Ломоносова «Гимн бороде», обсуждается проблема его адресации и ставится вопрос о включении стихотворения в широкий контекст ранней истории борьбы Московского университета за свою автономию.

Рубрику **Бестиарные коды в журналистике** представляет статья *А.Д. Ивинского* (Москва) «*Люди, животные и проблема воспитания в русской журналистике 1760-х гг.*», в которой рассматривается один из важнейших элементов русской журналистики 1760-х гг. – проблема воспитания русского *honnête homme*. Литературные журналы разъясняли социальной элите, что она сохраняет свои позиции тем вернее, чем решительнее отделит себя от мира животных.

В рубрике **Эксперименты с бестиарными кодами** три статьи.

Ю.Б. Орлицкий (Москва) («*“Бестиарий” Дмитрия Бобьшева и Михаила Шемякина*») предлагает актуальный набор литературных, фольклорных и образительных источников уникальной синтетической книги известных эмигрантских авторов, безусловно ориентированной на бестиарный жанр. *А.А. Арент* (Лондон) в статье «*Новый постсоветский оборотень – возвращение Нового Советского человека*») рассматривает образы метаморфоз человека в животного в русской культуре в ранний советский и постсоветский периоды и связь между ними. В качестве примеров берётся творчество Маяковского и футуристов, эксперимент Ильи Иванова, творчество Олега Кулика и Виктора Пелевина.

Д.М. Давыдов (Москва) («*Животное как субъект: от Кулика и Сорочкина до Кузнецова и Горалик*») намечает круг общих проблем, связанных с дегуманизацией и всем комплексом вопросов постгуманизма в его эстетической и философской интерпретации. Соотношение человека и животного оказывается одной из важных болевых точек современной мысли. Прослеживаются как философские и антропологические концепции,

подвергающие сомнению идентичность человека самому себе, исследующие целостность человека и животного мира, так и художественные, особенно литературные модели. Вводятся понятия «зверочеловек» и «человекозверь» как альтернативные варианты такого рода моделирования.

В рубрике **Бестиарий в политическом дискурсе** О.А. Кулагина (Москва) («*Елисейский зоопарк, или бестиарные портреты Н. Саркози и Ф. Олланда*») анализирует употребление зооморфных метафор во французском политическом дискурсе, в частности при описании действующего президента Франции Франсуа Олланда и его предшественника Николая Саркози.

Рубрику **Бестиарность глазами лингвиста** представляет статья Н.О.-Фаризовой (Москва) «*Бестиарий Александра Введенского*», посвящённая тематической группе «лексика, связанная с животным миром» на основе корпусного анализа «взрослых» текстов русского модерниста Александра Введенского. Бестиарий поэта рассматривается через парадигматические и синтагматические связи отдельных лексических единиц. Утверждается исключительная роль фаунистической темы в творчестве Введенского.

В рубрике **Философские аспекты бестиарности** статья Л.О. Овчинниковой (Калининград) «*Одухотворение животного мира как фундаментальная особенность аксиологической картины мира Куранова*». В соответствии с принципом одухотворения функционируют все компоненты художественной картины мира Ю.Н. Куранова, этим обусловлена его аксиологическая система.

В рубрике **Бестиарий и проблема жанра** О.В. Федунина (Москва) («*Мотив двойничества в "Кошке" Колецт*») подробно исследует реализацию мотива двойничества в повести С.Г. Колецт «Кошка». Для решения поставленной задачи уточняются некоторые аспекты, связанные с системой персонажей и спецификой жанра в этом произведении. Автор приходит к выводу, что мотив двойничества, в его трагическом варианте, представлен у Колецт в трансформированном виде, что тесно связано с проблемой точки зрения на изображённые события и их различными оценками. В качестве одного из возможных источников повести «Кошка» называется новелла Э.А. По «Черный кот».

В рубрике **Бестиарий карт Таро** Ольга Лемберг (Москва) («*Три белых коня*» и «*Четыре Всадника*» - конюшня Райдера-Уэйта») пристально рассматривает разномастных коней, изображённых на нескольких картах Таро RWS (1908-1909), и показывает, как высоко-символические, архетипические образы, отражают и предсказывают конкретную историческую реальность первой половины XX века.

В рубрике **На подступах к бестиарию Пушкина** две статьи.

Алиса Львова («*О пушкинских зверях*») размышляет над двумя вопросами: 1) какой зверь сам Пушкин; 2) по какому принципу создавались «невиданные звери» в произведениях поэта.

А.Г. Волховская (Москва) («*1001 петух А.С.Пушкина*») рассматривает «Сказку о Золотом петушке». Перечисляются возможные литературные источники сюжета, их влияние на замысел поэта и на финальный текст сказки. Представлены интерпретации образа золотого петушка в качестве возможного главного героя сказки, двойственность его природы. Ставится вопрос о соотносительности сказки с эмблематической традицией.

Рубрика **Персональные бестиарии** самая густонаселённая. Там семь

статей.

Т.А. Гуревич (Москва) («Животный магнетизм» мемуарной прозы Томаса Де Квинси») даёт краткий обзор анималистических образов в мемуарной прозе английского писателя-романтика Томаса Де Квинси (1785-1859). Подробно рассмотрен «животный» ряд в «Воспоминаниях об Озерных поэтах», отличный от страшных, химерических рядов «Исповеди англичанина, любителя опиума» и «Горестях детства». В «Воспоминаниях...» «животная» метафорика имеет различные формы присутствия в тексте, образы животных выполняют многочисленные функции. Мемуарный текст Де Квинси выступает как возможность поговорить о животном мире как таковом, «животные» образы становятся иллюстрацией размышлений о культурных реалиях, появляются для обозначения ситуации, где герой сталкивается с чуждой ему средой (индикация истинное-ложное), а также в целях языковой игры.

А.А. Попова (Балашов) («Семиотика бестиарности в поэмах Томаса Элиота») анализирует парадигму анималистических образов, которые так или иначе присутствуют во многих произведениях автора и необходимы для формирования целостной философской концепции Элиота.

А.В. Голубцова (Москва) («Интертекстуальность и миф: образ змея в ранних романах Л. Малербы») рассматривает функционирование образа змея в неоавангардных романах Л. Малербы. В бесконечном поле интертекстуальности, в которое включаются тексты итальянского автора в силу смысловой нагруженности данного образа, представляется возможным выделить несколько наиболее релевантных контекстов: Библия, «Божественная комедия», романы Достоевского, манифесты футуризма, фрейдистские концепции. Одновременно повествовательная структура и образная система романов указывают на связь с архетипом Уробороса, помещающим тексты Л. Малербы в пространство мифа и универсальных символов человеческой психики.

О.В. Закутняя (Москва) («Бестиарность сказочной повести “Coraline” Нила Геймана») анализирует систему животных персонажей в повести «Коралина» современного англоязычного писателя Нила Геймана. Выделяются два принципа ее организации: «вертикальный», которому соответствует расположение животных персонажей на уровнях изображаемого мира, и «горизонтальный», связанный с появлением персонажей по ходу путешествия героини в пределах этого мира. Если первый принцип во многом наследует традициям фольклорной сказки, с разделением мира на подземный, срединный и верхний, то второй связан с концептом естественного научного путешествия («exploration»). В целом система бестиарных персонажей вписана в общую концепцию внеэтичного «чудесного» у Геймана, согласно которой чудесный мир не выстраивается вдоль полюсов добра и зла и предстаёт как многообразие, которое интересно в первую очередь изучать, а не изменять.

А.В. Устинов (Кострома) посвятил статью «Бестиарность в художественном творчестве Д.Л. Мордовцева» такой важной особенности художественного стиля Даниила Мордовцева, как зооморфная образность. Автор рассматривает используемые Мордовцевым анимализмы в историческом контексте как инструменты создания эффекта подлинности.

М.А. Нестеренко (Москва) («Рогатая кошка, балхашский тигр: бестиарий в романах Ю. О. Домбровского “Хранитель древностей” и “Факкультет ненужных вещей”»), анализируя принципы использования зоо-

морфных образов в романе, выделяет два основных типа: образы-манифесты, образы – характеристики хронотопа.

А.В. Скрябина (Калининград) («*Чудесный зверинец Н. Кононова*») показывает, как размывается граница между звериным и человеческим, низким и горным, святым и бесовским в картине мира Н. Кононова.

Завершает сборник рубрика **Бестиарий детей**: *О.Ю. Казмирчук* (Москва) («*Отпозиция “Чёрное – белое” при создании образов кошек и собак (на материале литературного творчества детей)*») знакомит с творчеством своих учеников.

Программа «RES et VERBA» продолжается. Название следующей встречи – «Пять чувств: Люди и звери». В последние пятницу-субботу сентября ждём старых и новых друзей.

А. В. Нестеров

Бестиарии, часословы, алхимия –
мутация символического кода
(о миниатюрах алхимического трактата
Соломона Трисмозина «Splendor solis»)

Иллюминированных алхимических рукописей XV – XVI вв. весьма немного, и трактат «Splendor Solis» (Блеск солнечный) – едва ли не лучшая среди них по тонкости исполнения миниатюр. Название «Splendor solis» – своеобразный парафраз на стих из Евангелия от Иоанна: «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. 1 : 5)¹. Традиция приписывает сочинение этого текста Соломону Трисмозину – причем, перед нами не имя, а псевдоним, в котором «Соломон» указывает на мудрость, которой обладал библейский царь, а «Trismosin» является анаграммой, где «Tris» означает «трижды», а «mosin» образовано от «simon» и отсылает к апостолу Петру, а через него – к Камню, что в итоге прочитывается как «Владеющий мудростью трехсоставного Камня». Заметим, что авторство связывается с трактатом намного позже его возникновения: дошедшие до нас манускрипты «Splendor Solis», датируемые XVI в., анонимны, а имя Соломон Трисмозин «всплывает» лишь в печатном компендиуме алхимических трудов, вышедшем в 1598 – 1599 гг. в городе Роршах на Бодене, и озаглавленном «Aureum vellus»², или, в появившейся чуть позже, в 1612 г., его французской версии «La Toison d'or» – «Золотое руно». То было собрание алхимических трактатов, куда, кроме текстов, приписываемых Трисмозину, вошли сочинения Корндорффера и Парацельса. Эта коллекция пользовалась среди искателей мудрости величайшим авторитетом и неоднократно перепечатывалась – последнее немецкое издание ее вышло в Гамбурге в 1708 г.

Открывалось «Золотое руно» своеобразной «автобиографией» Соломона Трисмозина – текстом «Алхимические странствия...», а «Splendor Solis» шел в книге ближе к концу, в начале третьей, заключительной части. В «Странствиях» повествуется о жизни адепта: он начинал свое обучение в Германии, у некоего шахтера по имени Флокер, который владел секретом трансмутации свинца в золото, но долгое время отказывался раскрыть тайну юному искателю – а потом упал в шахту и погиб. Тогда в 1473 г. Трисмозин отправился странствовать и полтора года скитался в поисках знания, покуда, поиздержавшись, не остановился в Милане в некоем монастыре, где год выполнял роль слуги и помощника и слушал наставления, потом отправился путешествовать по Италии дальше, встретился с неким ювелиром и его партнером евреем, которые умели придать латуни вид серебра и взяли его в услужение, так что он научился у них

всему, но оказавшись с евреем в Венеции по неким делам, зашел к жившим там немцам, знающим ювелирное дело, и упросил тех проверить, вправду ли получаемое его наставниками серебро настоящее – и принесенный им металл оказался не более, чем подделкой. Тогда Трисмозин оставил еврея, и пошел в обучение к немцу по имени Толер и провел в его лаборатории трансмутацию, получив золото – и поклялся никому не открывать тайну искусства работы с металлами. Но наставник Трисмозина имел несчастье утонуть в море, когда и тогда искатель покинул Венецию и перебрался туда, где ему стали доступны книги по кабалистике и магии, написанные на египетском языке – и он перевел их сперва на греческий, потом на латынь – и узнал, что языческие цари умели изготавливать Тинктуру, что меняет и металлы, и самое существо адепта – и он постиг эту тайну, «ведомую царям Косогору, Ксофалату, Юлатону, Ксоману и иным, хоть и удивлялся, как Господь мог открыть сие язычникам»³...

Любого, кто попробует читать текст «Алхимического странствия...» в биографическом ключе, ожидает разочарование, ибо это не биография, а аллегория, вроде «Пути паломника» Джона Беньяна, только предметом аллегории выступают здесь не тайны веры, а тайны алхимического Opus Magnum. Потому оставим в стороне личность Соломона Трисмозина и обратимся к дошедшим до нас манускриптам «Splendor Solis», которые почти на век старше издания «Золотого руна».

Самый ранний из них относится к 1531 – 1532 гг. и ныне хранится в Кабинете гравюр Берлинского государственного музея (Cod. 78 D 3). В нем текст снабжен цветными миниатюрами, заключенными в сложно выписанные ни разу не повторяющиеся рамки. Часть этих рамок (миниатюры с 1 по 10) напоминает убранство алтаря; далее выделяется шесть миниатюр, связанных с мотивом планет – здесь рамки оформлены как декоративные портики, в просветах их, вверху, изображено соответствующее планетарное божество, едущее по воздуху на колеснице, а внизу простирается пейзаж, и в нем представлены труды и занятия, которым покровительствует эта планета (сюжет этот часто называют «дети планет»). В центр всех «планетарных миниатюр» вписана резная ниша, в ней расположена увенчанная короной стеклянная реторта и внутри нее – сцена, соотносящаяся с тем или иным алхимическим процессом. Характерно, что на гравюрах, сопровождавших ранние печатные издания «Splendor Solis», этим миниатюрам соответствуют лишь изображения реторт, соотносенные с алхимическим процессом – то есть, сюжеты «детей планет» с точки зрения издателей не носили особо важного смыслового значения, а имели, скорее, декоративный характер. Еще несколько миниатюр заключено в рамки наподобие резных деревянных рам для зеркал или картин, декор их более сдержан.

Текст «Splendor Solis» состоит из 7 отдельных трактатов, освещающих разные аспекты алхимического процесса. Как показала Мари-Луиза фон Франц, текст этот во многом восходит – на уровне заимствований, прямых цитат и аллюзий – к алхимическому сочинению «Aurora consurgens» (Утренняя заря), авторство которого долгое время приписывалось Фоме Аквинскому⁴. Известно 9 рукописей «Зари» – в Цюрихе, Берлине, Болонье, Глазго, Лейдене, Вене, Париже, Праге и Венеции⁵. Некоторые из них снабжены цветными миниатюрами, причем количество и порядок таковых в разных изданиях варьируется – в версии, хранящейся в Центральной библиотеке Цюриха (Ms. Rh. 172) и датированном XIV в., на-

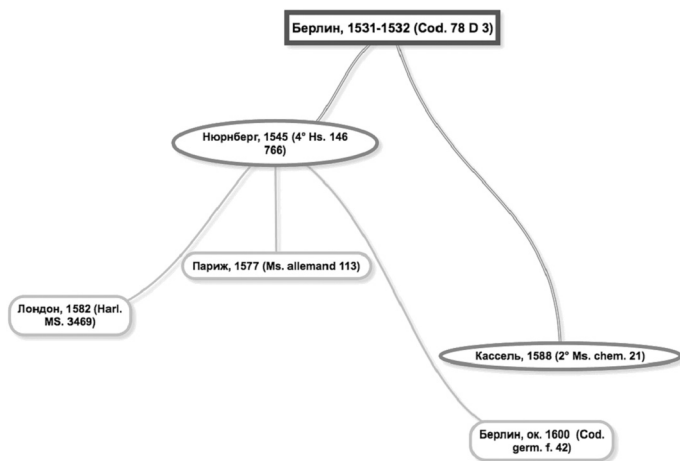
считывается 22 миниатюры, а в манускрипте конца XV в. из коллекции университета Глазго (MS Ferguson 6, f212-237) – 38. Ряд миниатюр из «Aurora consurgens» находит почти точное композиционное соответствие в рисунках из «Splendor Solis».

Изыщество исполнения миниатюр в «Splendor solis» говорит о том, что заказчик рукописи был очень и очень небеден. Порой в качестве такового называют кардинала Альбрехта Бранденбургского (1490 – 1545). Заметим, что его интерес к «Splendor solis» мог быть вызван не в последнюю очередь тем, что в этом трактате присутствует множество параллелей с текстом «Aurora consurgens», авторство которого та эпоха однозначно приписывала Фоме Аквинскому. И, возможно, при изготовлении списка у тех, кто над ним работал, была и копия «Авроры...».

До нас дошло 6 копий «Splendor solis», датированных XVI в.. Старейшая из них, как говорилось выше, хранится в Кабинете гравюр Государственного музея в Берлине (Cod. 78 D 3) – датой ее создания считают 1531 – 1532 гг. Видимо, именно она послужила основой для остальных изводов. По всей видимости, с нее было сделано два списка – один (MS 146.766), датируемый 1545 г., ныне находится в Нюрнберге, в Германском национальном музее, другой, 1588 г. – в Земельной библиотеке Касселя (MS. Mus. 1954.76 – считается, что принадлежал электору Морицу Гессенскому⁶). В свою очередь, «нюрнбергский список» послужил основой для еще трех копий – одна, 1577 г., находится в собрании Национальной библиотеки Франции (MS. allemand 113), другая, 1582 г., хранится в Британской библиотеке (MS Harley 3469), третья, датируемая примерно 1600 г. (Cod. germ. f. 42), – в государственной библиотеке в Берлине – видимо, принадлежала электору Фредерику Вильгельму Бранденбургскому (1620 – 1688)⁷. Предположительно, существует еще одна рукопись XVI в. в частной коллекции в Берне⁸.

Нюрнбергская рукопись 1545 г. отличается тем, что в ней везде, за исключением 5-й и 6-й миниатюр, изображающих «Добычу первоматерии в шахте» и «Алхимическое древо познания», и серии миниатюр с 12-й по 18-ую, с мотивами «детей планет» рамки, стилизованные под убранство резного деревянного алтаря, заменены декоративным узором из цветов, птиц и насекомых. Миниатюры лондонской рукописи достаточно скрупулезно повторяют нюрнбергскую, в том числе, весьма тщательно копируя и ее обрамляющие декоративные узоры – вплоть до цветовой гаммы. В узорах арочных портиков, серии «детей планет» существуют некоторые отличия. «Парижская копия» выделяется манерой письма – она более экспрессивна. В ней часто несколько иначе прописаны пейзажи на задниках: повторяется общий рисунок рельефа, но не его детали – почти всегда, если в пейзаже намечены строения, они выглядят несколько иначе, чем в остальных «изводах». Еще одна характерная черта «парижской копии» – последовательная акцентуация желтого цвета, который часто заменяет белый, например в деталях костюмов. Порой это нарушает цветовой баланс миниатюры и носит подчеркнутый характер. Видимо, это связано с тем, что заказчик или иллюстратор исходили из четырехстадийной схемы алхимического процесса: «нигредо» – «альбедо» – «цитрино» – «рубедо». С другой стороны, в таком использовании желтого цвета можно увидеть настойчивую отсылку к тем пассажам «Алхимического странствования» (в таком случае, известном, где говорится о попытках итальянского ювелира и его партнера-еврея получить серебро – именно с этой стадии

ей алхимической работы связывается «цитринация». В поздней «берлинской рукописи», ок. 1600 г., прослеживается некоторая вольность в решении узорчатых рамок, вряд ли носящая системный характер, – так, на миниатюре с «черным солнцем» в рамке вместо бабочки «павлиний глаз» изображена «капустница», в некоторых рамках изменена окраска цветов при стремлении сохранить их видовую принадлежность. И, наконец, «кассельская» рукопись 1588 г. – она стоит несколько особняком⁹. Все миниатюры здесь вписаны в рамки вроде тех, в которые в ту эпоху заключали зеркала. В целом манера письма – более размытая, задники пейзажей почти теряются в дымке. Местами костюмы «осовременены» – так, в ряде случаев на головах мужчин, вместо беретов, модных в первой половине XVI в., надеты узкополюе шляпы. Вместо сценки боя конных рыцарей с пехотой, вооруженной пиками, представленной на всех прочих изводах миниатюры с «детьми Марса», в «кассельской» рукописи – битва двух конных армий. Если на миниатюре с «детьми Венеры» в прочих рукописях мы видим трио из лютниста и двух дам, играющих на виолах, в «кассельской» копии левой из дам дана в руки скрипка. Еще одна характерная деталь, отличающая «кассельский» список от всех остальных – полунаклонное положение серпа в руке у Сатурна. В исходной «берлинской» рукописи этот бог держал серп горизонтально. В «нюрнбергской» серп в руке изображен вертикально – и эту деталь точно воспроизводят «лондонский», «парижский» и поздний «берлинский» списки. Причем последние три из упомянутых списков на ряде миниатюр с «детьми планет» – а именно: Марса, Солнца, Меркурия и Луны имеют цветочный орнамент по сторонам резных деревянных ниш, в которых представлены реторты. В «кассельской» рукописи все ниши с ретортами достаточно точно пытаются воспроизвести изначальную «берлинскую» модель. Все это позволяет предположить, что «кассельский» список напрямую восходит к «берлинскому».



Исполнение миниатюр для «Splendor solis» выполнено художниками, привыкшими иметь дело с рукописями религиозного характера – часословами, бревиариями и т. д. И цветочно-птичье «узорчье», обрамля-



Илл. 1. Бrevиарий королевы Изабеллы Кастильской. Ок. 1487. Британская библиотека. Add MS 18851 f.309r.



Илл. 2. Соломон Трисмозин. Splendor Solis. Ок. 1532. Британская библиотека. Harley 3469. f.2.



Илл. 3. Соломон Трисмозин. Splendor Solis. Ок. 1532. Британская библиотека. Harley 3469. f.4.



Илл. 4. Соломон Трисмозин. Splendor Solis. Ок. 1532. Британская библиотека. Harley 3469. f.18.

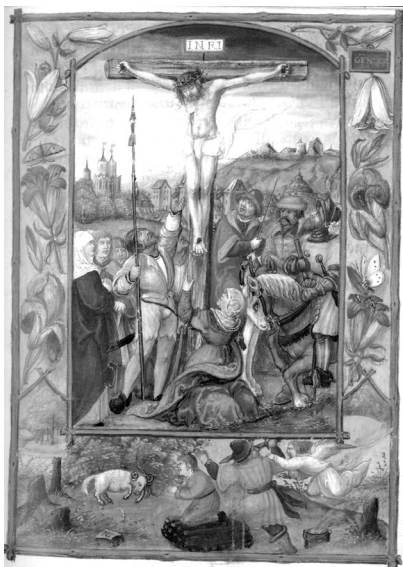
ющее миниатюры в «нюрнбергской», «парижской», лондонской» и поздней «берлинской» версии трактата, явно берет свое начало в «окантовках» тех, религиозных изображений. Их золотые фоны ассоциировались с райскими состояниями, нетварным светом. Об этом золотом сиянии Иоанн Златоуст писал: «в раю она (тварь) уже не останется такою, но будет гораздо прекраснее и светлее, и насколько золото блестящее олова, настолько таковое устройство будет лучше настоящего, как и блаженный Павел говорит: “яко и сама тварь свободится от работы исления” (Рим.: 8, 21)». (К Феодору падшему увещание 1, 11)¹⁰. Тем самым, золотые обрамления миниатюр в часословах и пр., призваны были подсказать читателю, что перед ним – проекции мира горнего в мир дольний, окна отсюда – в вечность. И если мы сравним, например, рамки миниатюр из «Бревиария королевы Изабеллы Кастильской» (ок. 1497, Британская библиотека, Add MS 18851) (илл. 1) с рамками «Splendor solis» (илл. 2, 3, 4), мы увидим, насколько они близки. Но тут возникает вопрос, имеем ли мы дело с чисто механическим переносом эстетики из религиозной зоны в зону алхимии, или же при этом происходит определенная «адаптация смыслов».

Следует помнить, что рамки в часословах не только дистанцировали миниатюру от «мира сего», но отчасти комментировали изображение. Порой это был сугубо богословский комментарий – часто мы встречаемся с тем, что новозаветный сюжет миниатюры окружен рамочными ветхозаветными параллелями, как, например в миссале, изготовленном Николаусом Глокендоном для Альбрехта Бранденбургского (Biblioteca estense universitaria, Модена. MS alfa.u.6.7) – так, фоном для миниатюры с Распятием служит сцена жертвоприношения Авраама (илл. 5). В других случаях окружение миниатюры призвано соотносить ее сюжет с опытом читателя, как в Миссале Бернарда Зальцбургского (1481 г.), где сцену грехопадения в центре сопровождают внизу сюжеты, связанные с повседневными трудами годового цикла. При этом центральная сцена – пример настоящего «богословия в красках»: миниатюра отчетливо делится на две части, благую и дурную – слева в кроне Древа познания читатель видит маленькое Распятие, и с этой стороны у подножия стоит ангел, срывающий с дерева облатки причастия и раздающий их верующим; с противоположной стороны в кроне Древа изображен череп и рядом с теми, кто готов вкушать яблоко из рук Евы, стоит Смерть (илл. 6). Встречаются и полные иронии комментарии на полях – они, правда, чаще сопровождают не миниатюру и текст, как в «Часослове Иоанны Кастильской» (илл. 7). Есть ли какая-то подобная связь между центральными миниатюрами и их рамками в алхимическом трактате «Splendor solis»?

Алхимия была «искусством высвобождения отдельных фрагментов мироздания из ограниченности существования во времени и достижения совершенства, которое для металлов мыслилось как золото, а для человека – долголетие, затем – бессмертие и, наконец, искупление»¹¹.

Собственно, алхимия искала гармонического равновесия человека и мироздания. Она именовала себя духовной наукой и напрямую соотносилась с космологией и учением об спасении.

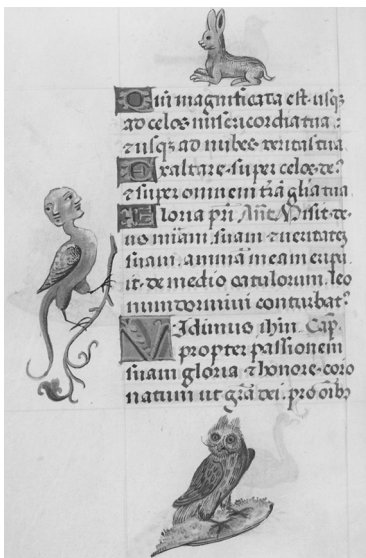
Менее всего – вопреки распространенному представлению – алхимики были озабочены получением золота. Это ярчайшим образом сформулировано у одного из адептов алхимии, бенедиктинского монаха Василия Валентина (XV в.), в трактате «Триумфальная колесница Сурьмы»: «Все только и восклицают: Мы хотим быть богатыми, быть богатыми! Да,



Илл. 5. Миссал Альбрехта Бранденбургского. 1534. Bibliotheca estense universitaria, Модена. MS alfa.u.6.7. f. 72r



Илл. 6. Бертольд Фуртмайер. Древо жизни. Миссал Бернарда Зальцбургского. 1494. Государственная библиотека Баварии. Мюнхен. Clm 15710. 60v.



Илл. 7. Часослов Иоанны I Кастильской, или Часослов Иоанны Безумной. 1486 – 1506. Британская библиотека. Add MS 18852 f. 116v.



Илл. 8. Лукас Кранах Старший. Адам и Ева. 1530. Национальный музей Сан Карлоса, Мехико.

вы алчете богатства и твердите, вослед Эпикуру: “Позаботимся же о теле, а душа пусть сама заботится о себе”. Как Мидас в притче, вы желаете все вещи обратить в золото. Множество людей ищут столь желанного им богатства в Сурьме, но коль не ревнуют они о Боге и отбрасывают прочь любовь к ближнему, они всегда будут видеть перед собой Сурьму, и не постигнут ее – подобно тем, кто смотрит в зубы коню, но не ведают ни о возрасте его, ни о качествах...»¹²

Искомый алхимиками Философский Камень – духовная субстанция, преобразующая в первую очередь самое существо адепта, а трансмутация металлов, превращение их в «наше золото» (понимаемое скорее как символ бессмертия) является не более, чем подтверждением способности превращать «тленное в нетленное». В какой-то степени этот пафос алхимии смыкается с устремлениями христианства, существуя на его периферии, многое заимствуя из христианской мистики, но при том от нее дистанцируясь.

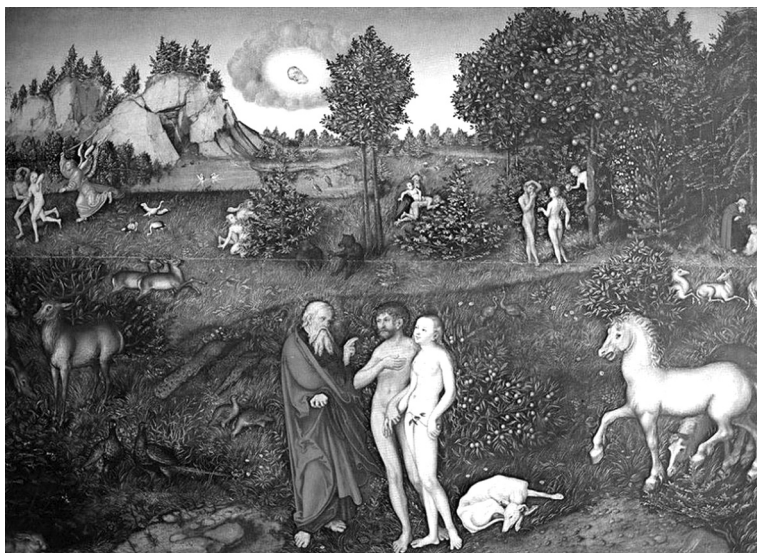
Традиционно процесс получения камня делился на три стадии, называемых *nigredo* (почернение), *albedo* (отбеливание) и *rubedo* (покраснение).

«*Nigredo*», «гниение», «*putrefaction*», с которого начинался алхимический магистерий, заключалось в получении «*materia prima*» – изначальной субстанции творения. «*Nigredo* или чернота – это начальное состояние, либо присущее с начала свойство *prima materia*, хаоса или *massa confusa*, либо, в противном случае, производимое разделением (*solutio, separatio, divisio, putrefactio*) элементов. Если условие разделения предполагается в начале процесса, как иногда случается, тогда союз противоположностей осуществляется подобно союзу мужчины и женщины (называемому *coniugium, matrimonium, coniunctio, coitus*), с последующей смертью продукта союза (*mortificatio, calcinatio, putrefactio*) и соответствующего *nigredo*,» – пишет Юнг¹³. Обращение к *materia prima* связано с тем, что с грехопадением все вещи в мире утратили свою истинную природу и «испорчены». Лишь приведя падшую материю к исходному Хаосу, «распустив» ее до состояния, в коем она пребывала в самом начале творения, можно затем проводить с ней дальнейшие операции.

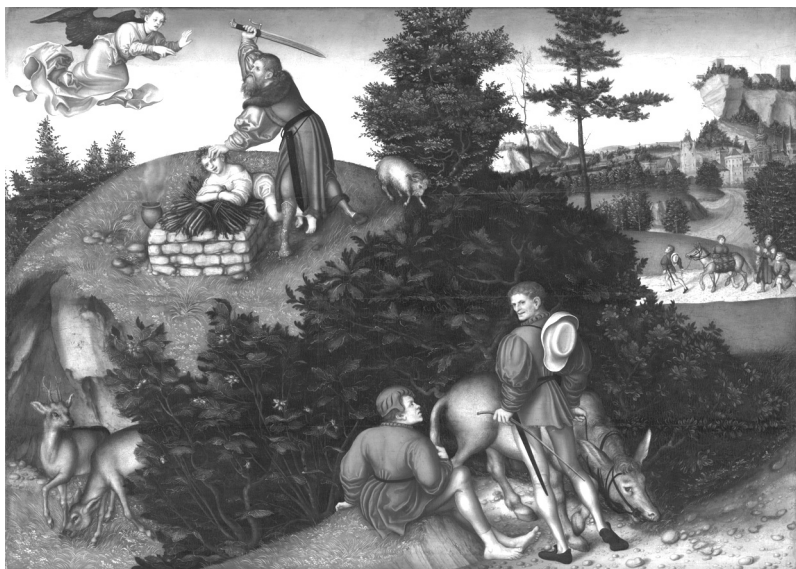
Исчезновение черноты достигается за счет процесса омовения. «Омовение (*albutio, baptisma*) прямо ведет или к белизне (*albedo*), или же душа (*anima*), освобождаясь в «смерти», воссоединяется с мертвым телом, воскрешая его, или «цветовое множество» (*omnes colores*) или «павлиний хвост» (*cauda pavonis*) снова переходит в белый цвет, в котором содержатся все цвета. В этой точке достигается *albedo, tinctura alba, terra alba foliata, lapis albus*... Это серебро, лунное состояние, которое еще должно быть поднято до солнечного состояния,» – пишет Юнг¹⁴.

Этот переход из лунного состояния в солнечное и есть «*rubedo*».

Попробуем же взглянуть на рамки миниатюр в «*Splendor Solis*» с точки зрения взаимодействия двух символик – христианской и алхимической. Как уже говорилось, в «нюрнбергской» рукописи (а вслед за ней – в трех последующих) рамки в виде «алтарных поставцов» заменены на «узорок» с цветами и птицами. Но в одном случае такого рода трансформация неполна. Речь идет о миниатюре, на которой изображен черный человек, выходящий из болота навстречу увенчанной короной крылатой женщине в богатом одеянии (илл. 4). Черный человек олицетворяет соединенный с серульфуром ртурий, полученный в результате *nigredo*. Если



Илл. 9. Лукас Кранах Старший. Райский сад. 1530. Музей истории искусств, Вена.



Илл. 10. Лукас Кранах Старший. Жертвоприношение Авраама. (1530. Государственная галерея в Новой резиденции Бамберга).

эта стадия работы успешно пройдена, то у алхимика есть надежда от «nigredo» стадии работы перейти к «albedo».

В первоначальной, «берлинской» версии 1532 г. миниатюру обрам-



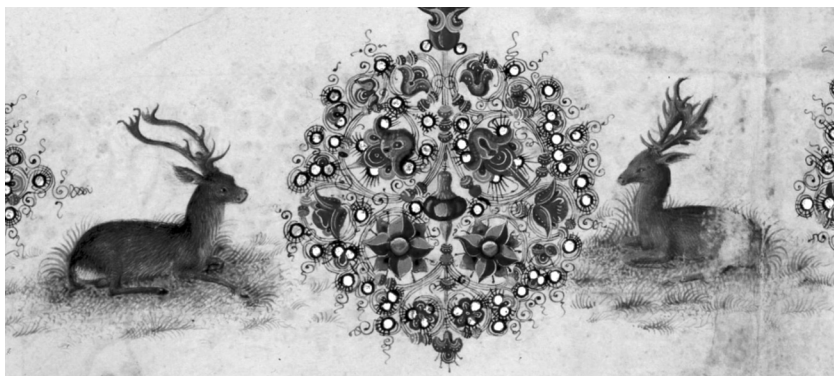
Илл. 11. Лукас Кранах Старший. Кардинал Альберт Бранденбургский в образе св. Иеронима. 1527. Государственный музей, Берлин.

нику вод, стремится душа моя к Тебе, Боже». Физиолог говорит об олене, что враждебен змею весьма. Когда убегает змей от оленя в расщелины земли, идет олень, наполняет челюсти свои ключевой водой, и извергает в расщелины, и извлекает змея, и сокрушает его, и убивает. Толкование. Так и Господь наш сокрушил змея, дьявола, небесными водами, которые он имел в божественном слове премудрости. И как змей не может переносить воды, так дьявол – небесного слова...»¹⁵.

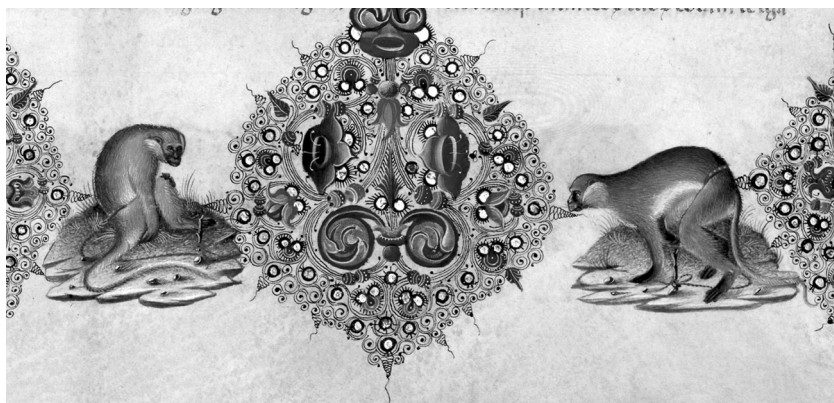
Враждебность оленя змее позволяла многим авторам видеть в этом звере аллерегию праведного христианина или даже самого Христа, как это делает, например, епископ Теобальд в своем «Метрическом bestiarii»¹⁶. Насколько тесно этот комплекс символических значений был связан с оленем, если взглянуть на работы Лукаса Кранаха старшего. Среди 50 с чем-то сцен «Грехопадения Адама и Евы», созданных Кранахом и его мастерской, олени присутствуют больше, чем в двух десятках работ. Порой в этом сюжете у Кранаха Прародителя человечества фланкированы парой – олень и лев, указывающей на гармонию Рая, где хищник и жертва еще не ведали об этих своих ролях и мирно жили бок о бок – эти представления о мирной идиллии Райского сада опираются на «Книгу пророка Исаии», с ее провозвестованием о Рае, где «волк будет жить вместе с ягненок, и барс будет лежать вместе с козленком; и теленок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их. И корова будет пастись с медведицею, и детеныши их будут лежать вместе, и лев, как вол,

лял трехмерный поставец, а на переднем же плане, в пространстве, образованном алтарными колоннами, была изображена пара играющих обезьянок и два оленя. Копиист (или копиисты), делая «нюрнбергскую» версию, «убирают» на рисунке колоннаду алтаря – возможно, просто из эстетическо-композиционных соображений: в оригинале один из оленей изображен движущимся в направлении правого поля листа и как бы выходящим за пределы композиции, в результате чего часть его тела и головы перекрыта колонной. При этом группа из двух оленей и двух обезьянок внизу сохраняется без изменений.

В традиционной бестарной символике олень ассоциировался со стремлением души к небу и очищению, ибо и авторы bestiaries обычно отталкивались от стиха псалма Давида (Пс. 41 : 1 – заметим, что в синодальном переводе вместо оленя дана лань), в котором упомянут этот зверь – так, в «Физиологе» мы читаем: «Давид говорит: “Как стремится олень к источнику вод, стремится душа моя к Тебе, Боже”». Физиолог говорит об олене,



Илл. 12. Библия Борсо д'Эсте. 1455 – 1461. Biblioteca estense universitaria, Модена. MS V.G. 12 = LAT.4227.



Илл. 13. Библия Борсо д'Эсте. 1455 – 1461. Biblioteca estense universitaria, Модена. MS V.G. 12 = LAT.4227.

будет есть солому» (Ис 11 : 6 – 7)¹⁷. Часто у Кранаха рядом с Адамом и Евой мы видим одного или несколько оленей, или оленя и козулю (илл. 8). Последний из вариантов – олень и козуля, когда животные представлены парой – самец и самка – характерен для круга мотивов самого Эдемского сада (илл. 9) и связанных с ним сюжетов вроде «Сотворения человека» и «Адам нарицает именами животных», а так же их производных, вроде тех, что мы встречаем у Брейгеля Бархатного. Однако в контексте интересующего нас символизма у Кранаха интересно другое – в его работах олень или олени присутствуют, отсылая к духовно значимым аспектам изображаемой сцены, в таких вещах, где Эдемский сад отнюдь не явлен напрямую, а скорей, подразумевается, как некая проекция грядущего, как обетование: такова кранаховская «Мария Магдалина» (1525, музей Вальрафа-Рихарца, Кельн). В «Жертвоприношении Авраама» (1530, Государственная галерея в Новой резиденции Бамберга – илл. 10) и «Портрете кардинала Альбрехта Бранденбургского в образе св. Иеронима» (1527, Госу-

дарственный музей, Берлин) (илл. 11) олени – знак удаленности от человеческого жилья, выхода в природный мир – и тем самым удаленности от суеты, открытости духовным измерениям мироздания.

Неудивительно, что олени часто появляются на полях иллюминированных часословов и бревиариев (илл. 12, 20).

Обезьянки же, изображенные с оленями на миниатюрах в «Splendor solis» символизируют чувственную, животную природу человека. Подтверждением тому может служить «Распятие» (ок. 1480-1495, галерея Уффици), созданное Мастером Девы среди дев (Virgo inter Virgines). В сцену Распятия здесь вплетена необычная деталь: рядом с черепом у подножия Креста сидит обезьянка. Традиционная иконография призвана напомнить зрителю: кровь из ран Спасителя изливается на череп Адама, смывая Первородный грех. Мастер Девы среди дев делает еще один шаг на пути предельной визуализации учения о Спасении: искупление Первородного греха дает человеку возможность освободиться от искушений мира сего, где он был не более, чем игрищем страстей, заложником своей падшей природы, которая помыкала им, подобно изображенной художником обезьянке, перекаत्याющей череп Праотца человечества.

Очевидно, что с этим же кругом представлений и символик связана и сидящая на цепочке у ног Приснодевы обезьянка на гравюре Дюрера «Мадонна с младенцем» (ок. 1498, собрание Британского музея) – и множество других работ¹⁸.

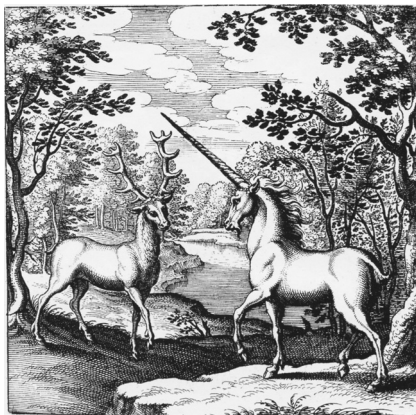
В иллюминированных часословах и бревиариях XV – XVI вв. обезьянки и олени часто появляются рядом. Так, в «Библии Борсо д'Эсте», изготовленной между 1455 и 1461 гг. художниками Таддео Кривелли и Франко де Русси, при участии Джироламо да Кремоны, Марко дель Авогадро и Джорджо де Алеманьи изображения оленей и обезьянок можно видеть внизу листа на соседних страницах (илл. 12, 13). В так называемой «Фламандской псалтири» (ок. 1500 г.), хранящейся ныне в Библиотеке Ирландского колледжа в Париже, обезьянка, скачущая на олене, представленная

20

А. В. Нестеров



Илл. 14. Библия Борсо д'Эсте. 1455 – 1461. Biblioteca estense universitaria, Модена. MS V.G.12 = LAT.4227.



Илл. 15. Lambsprinck. De lapide philosophico. Frankfurt. 1625.

Илл. 16. Мастер попугаев. Мадонна с младенцем. Ок. 1520. Частная коллекция, Франция.



21

на одной из маргиналий, указывает на плотские страсти, порабощающие душу. Этому изображению как бы оппонирует одна из маргиналий «Библии Борсо д'Эсте», где изображены олени, взнуданные ангелами – сюжет этот указывает на необходимость небесного водительства для души праведного христианина (илл. 14).

В алхимической иконологии олень чаще всего означал подвижный, ускользающий меркурий и присутствовал в паре с единорогом, отсылающим к сульфору – вместе они указывали на двусоставную природу Камня, как, например, на гравюре из трактата «О Философском камне Ламбсп-



Илл. 17. Мартин Шонгауэр. Мадонна с попугаем. ок. 1470 – 1475. Музей Унтерлинден, Кольмар



Илл. 18. Витторио Карпаччо. Встреча Марии и Елизаветы. 1504 – 1506. Галерея Франшетти, Венеция.

ринга, изданном в 1625 г. во Франкфурте (илл. 15). На другом уровне олень указывал на дух, отделенный от материи.

Обезьянка же в натурфилософской традиции указывала на «естественного человека», который нуждается в просвещении, в свете знания. Пример тому – гравюра на титульном листе сочинения английского философа Роберта Фалда (1574 – 1637) «Tractatus secundus de naturae simia seu macrocosmi historia»¹⁹ (Второй трактат о природной обезьяне, или истории макрокосма. – *лат.*), изданного в Оппенгейме в 1618 г. На гравюре мы видим круг, расчерченный на 11 секторов, символические изображения в которых соответствуют одной из книг первой части трактата, посвященных применению математики к различным сферам знания: «De Arithmetica Militari» (О математике войны). – *лат.*), «De Arithmetica Musica» (О математике музыки. – *лат.*), «De Arithmetica Astronomica et Astrologica» (О математике астрономии и астрологии. – *лат.*), «De Arithmetica Memoriali» (О математике памяти. – *лат.*). В центре круга изображена обезьяна с указкой.

Иллюстраторы «Splendor solis» по всей видимости, исходили из хорошо знакомой им религиозной символической системы, но, как видим, она вполне коррелировала с алхимической символикой.

Подтверждается это и тем что на рассматриваемой миниатюре с «Черным человеком» над головой левой обезьянки изображен попугай. Несомненно, был ли он в берлинской рукописи – та в этом месте сильно вытерта и соответствующий фрагмент картинка «не читается», но, во всяком случае, попугай присутствует во всех остальных версиях. В средневековой и возрожденческой символических попугай наделялся, прежде всего, положительными коннотациями. Считается, что в его крике слышится «А», и птица эта непрерывно славит Приснодеву²⁰. Так, характерным образом на картине «Отдых на пути в Египет» неизвестного нидерландского мастера из собрания Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина возле Марии с младенцем написана корзина с фруктами, ниже – поедающий вишню попугай²¹. Особым пристрастием к изображению попугаев с Девой Марией отличался художник, чье имя до нас не дошло, поэтому он получил прозвище Мастер попугаев из-за этой характерной черты многих его работ (илл. 16). Попугая встречаем мы и у ван Эйка, в его «Мадонне каноника ван дер Пале» (1436. Муниципальная художественная галерея, Брюгге), и у Бальдунга Грина в его «Мадонне с младенцем» (1527 – 1528, Германский национальный музей, Нюрнберг), и на рисунке Мартина Шонгауэра (ок. 1470 – 1475, музей Унтерлинден, Кольмар) (илл. 17). Считалось также, что попугай был единственной птицей, поднявшей крик и пытавшейся помешать Еве вкусить в Райском саду от Запретного плода. Именно этим объясняется присутствие попугая на гравюре Альбрехта Дюрера «Адам и Ева» (1504 г., музей Метрополитен, Нью-Йорк), или у Рубенса в его «Грехопадении» (1628 – 1629, Прадо, Мадрид). На картине Витторе Карпаччо «Встреча Марии и Елизаветы» (1504 – 1506, Галерея Франчетти, Венеция) присутствие в городском пейзаже попугая, кроликов и оленя есть своего рода провозвестие Рая и указывает на то, что с Боговоплощением человек вновь обретает надежду на возвращение в Эдемский сад (илл. 18). «Духовный аспект» попугая представлен на одной из маргиналий в «Цистерианском бревиарии аббата Петра Валланта» изготовленного в 1488 – 1492 гг. в Брюгге, – здесь изображена обезьянка, выдирающая перья из попугайного крыла – рисунок прочитывается как



Илл. 19. «Цистерцианский
бrevиарий аббата Петра
Валланта». 1488 – 1492.
Епископальная семинария,
Брюгге.

Илл. 20 (внизу).
Фламандская псалтирь.
ок. 1500. Библиотека
Ирландского колледжа,
Париж. MS E1.



указание на то, что тело и его страсти постоянно мешают нашей душе воспарить к горнему (илл. 19). Те же значения обыгрываются на маргиналии «Фламандской псалтири» 1500 г., где в центре изображена дева с единорогом, вокруг же бесчинствуют обезьянки – одна скачет на козле, другая же взнуздала оленя (илл. 20)

Если миниатюра из «Splendor solis» с «Черным человеком», где внизу представлены олени и обезьянки, в основных чертах совпадает во всех вариантах рукописи, то на открывающем трактат рисунке в исходном берлинском манускрипте главное изображение окружала «алтарная» рамка, которую в нюрнбергской и последующих рукописях сменяет узор из цветов и птиц, а внизу появляются две обезьянки и две цапли. Правая обезьянка играет на лютне, а левая протягивает цапле рыбу. По всей видимости, художник, создавший эту группу, рассматривал ее как своеобразную парафразу к сюжету с обезьянками и оленем. Свойство цапли поедать гадов, в том числе ядовитых, в символическом мышлении той эпохи соотносится с приписываемой оленю ненавистью к змеям – и, соответственно, цапля символизирует праведников и самого Христа. В «Абердинском bestiarii» о цапле сказано следующее: «Рабан [Мавр]отмечал: “Эта птица олицетворяет избранные души, которые бегут волнений мира сего, чтобы не быть застигнутыми бурями, которые насылает дьявол, и воспаряют над земным и суетным, помышляя лишь о безмятежности дома небесного, где вечно созерцаем лик Божий”. И хотя пропитание свое цапля ищет в воде, гнезда она строит в лесу, на высоких деревьях, подобно праведникам, которые завяса от мира сего, все надежды свои возлагают на благородное и возвышенное. Так душа человека, завяса от суетного и преходящего, радость обретает в вечном»²². На картине Джованни Беллини «Св. Франциск» (1480) рядом с фигурой молящегося святого изображены серая цапля и осел, которые символизируют духовное и телесное начала в человеке (напомним, что тело человека Франциск называл «брат осел»). На полотне Беллини – «Мадонна дель Прато» (1505) за правым плечом Богоматери можно разглядеть белую цаплю, сражающуюся со змеей²³. Присутствует,

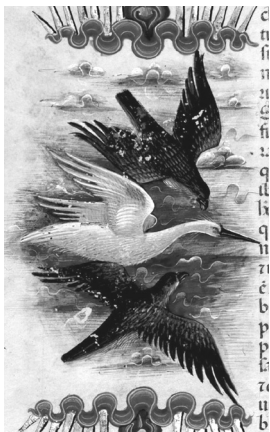
на заднем плане, цапля и в картине Лукаса Кранаха Старшего «Святой Иероним в пустыне» 1525 г., ныне хранящаяся в музее в Инсбруке. Иногда это противостояние Бога и дьявола представлено как битва цапли и сокола. Этот сюжет мы можем найти на одной из маргиналий в «Библии Борсо д'Эсте» (илл. 21) – также как и на «Портрете Анны Куспиниан» Лукаса Кранаха (Ок. 1502 г., Собрание Оскара Рейнхардта, Винтерлур, Швейцария), «Портрете молодого рыцаря» Витторио Карпаччо (1510, собрание Тиссена-Борнемиса), в «Поклонении волхвов» Доменико Венециано (1439 – 1442, Картинная галерея, Берлин), на гравюре, выполненной Яном и Лукасом ван Доедек по рисунку Питера Брейгеля Старшего «Поклонение св. Иеронима» (ок. 1555 – 1556 г., Harris Brisbane Dick Fund, коллекция музея Метрополитен)...

На миниатюре, открывающей «Splendor solis» присутствует и еще несколько птиц: сова, удод, галка, сойка и дятел. Сова олицетворяет мудрость. А вот удод – в bestiарной традиции птица с весьма плохой репутацией. Плиний сообщает, что удод питается нечистотами (Естественная история, X, 44). Исидор Севильский говорит, что удод «наигрязнейшая птица, украшенная торчащим хохолком, постоянно обретается в могилах и в человеческом навозе» (XII.vii.66)²⁴. Правда, «Физиолог» описывает несколько иной аспект удода: «Есть птица, называемая епоп [старорусское название удода]. Птенцы их, когда видят, что родители состарились, выщипывают у них старые перья, лижут глаза им и согревают родителей своих своими крыльями, высиживают их (как птенцов) и они становятся молодыми. И говорят своим родителям: «Как вы высидели нас и потрудились, трудясь и кормя нас, так и мы подобное сделаем для вас». Толкование. Как же неразумные люди не любят своих родителей, вскормивших их и воспитавших в наставлении Господнем?»²⁵ Но образцовой любви удода к родителям все же мало, чтобы эта птичка часто появлялась на полях в библиях, часословах, служебниках. Один из немногих примеров, когда удод представлен на полях в религиозном тексте – все та же «Библия Борсо д'Эсте» (илл. 22) – но она в целом не лишена экстравагантности... Некоторое объяснение тому, как удод залетел на миниатюру «Splendor solis», можно найти в итальянском «Морализованном bestiариум», где о нем сказано: «La luppica bellissima è di fore, / con belle penne sì fa portamento; / de sterco è nata, ein essovive e more, / de quello cibo piglia nutrimento. / Tale natura è delo peccatore...»²⁶ – «Удод, прекраснейший из птиц, нося красивое оперение, рожден при этом из дерьма, в нем живет и умирает, питаясь им же. Таков и грешник по своей натуре...» Дело в том, что Философский камень рождается из гниения и распада, из нечистой материи – подобно тому, как удод выходит на свет из экскрементов.

Сойка и галка – свойство их обеих заключается в том, что этих птиц можно обучить говорить, поднять из дикого природного состояния в состояние более высокое, в котором они получают возможность овладения речью.

И, наконец, дятел – Исидор Севильский указывает, что его латинское название, *picus*, происходит от имени Пика, одного из сыновей Сатурна (XII.vii.47)²⁷. В алхимическом контексте это весьма значимая деталь. И дятел способен извлекать пищу, скрытую под корой, то есть, достигать сущности – собственно, именно на это и ориентирован алхимический процесс.

Мы видим, что все птицы, представленные на открывающей «Splendor



Илл. 21 (слева). Библия Борсо д'Эсте. 1455 – 1461. Biblioteca estense universitaria, Модена. MS V.G.12 = LAT.4227.

Илл. 22 (сверху). Библия Борсо д'Эсте. 1455 – 1461. Biblioteca estense universitaria, Модена. MS V.G.12 = LAT.4227.

solis» миниатюре оказываются вполне уместны с точки зрения алхимика, но... В «алхимический авиарий», используемый для образного описания процесса получения Камня, входят Феникс, орел, лебедь, ворон, пеликан, тождественный по значениям лебедю гусь, петух (весьма редко), и (очень редко) попугай²⁸. Из этого алхимического списка на полях миниатюр «Splendor solis» мы встречаем только павлина при том, что ассоциации, с ними связанные, принадлежат не алхимии, а традиции религиозных истолкований.

Рамка следующей миниатюры, где на главном изображении представлен алхимик с ретортой, композиционно явно соотнесена с двумя картинками, о которых мы говорили выше. Здесь опять присутствует пара оленей – на этот раз олень и козуля, пара, в которой подчеркнута разделение женского и мужского начала. По сути, внутри алхимической системы, эта пара понятийно соответствует Душе и Духу и чаще изображается в виде оленя и единорога – о них мы уж говорили.

Рядом с оленями представлено два павлина – самец и самка. В христианской традиции павлин служит символом бессмертия и воскресения. Связано это с представлениями о том, что мясо павлина не подвержено порче. В частности, мы встречаемся с этим топосом у блаженного Августина в 21-й книге «О граде Божием»: «В Карфагене нам предложили сваренного павлина; мы приказали из его груди вырезать кусок мякоти, достаточной на наш взгляд величины, и спрятать; этот кусок через некоторое время, более чем достаточное для того, чтобы всякое другое мясо испортилось, когда его нам предложили, не имел никакого неприятного запаха. Спрятав его снова, мы нашли его таким же по истечении более чем тридцати дней, и таким же по истечении года, с той только разницей, что мясо сделалось несколько суше и жестче» (XXI, 4). С другой стороны, изображения павлинов, связанные с мотивами бессмертия и воскресения, встречаются еще в катакомбных росписях и мозаиках – в частности, они присутствуют на фресках катакомбы Присциллы II в. н.э. В искусстве возрождения павлин становится одним из атрибутов девы Марии – мы встречаем его в «Мадонне и младенце с канцлером Ролином» (1435) Ван Эйка, «Поклонении волхвов» Фра Беато Анжелико и Филиппо Липпи (ок. 1440

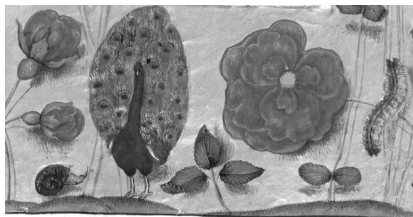


Илл. 23. Джироламо да Либри. Мадонна с младенцем и святыми. Ок. 1520. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

– 1460 гг.), двух «Поклонениях волхвов» (из Уффици 1475 – 1476 гг. и из лондонской Национальной галереи 140 – 1475 гг.) Боттичелли, «Благовещении» (1486) Карло Кривелли, в «Мадонне и младенце с ангелами» (ок. 1518) Бернарда ван Орли, «Мадонне с младенцем и святыми» Джироламо дай Либри (илл. 23), и др.²⁹. Понятно, почему павлины столь часто появляются на полях иллюминированных молитвословов – мы видим этих птиц, причем нарисованных в манере, очень близкой к «Splendor solis» и в «Бревиарии Изабеллы Кастильской» (1480 – 1500) (илл. 24), и в «Фламандской псалтири» (ок. 1500 г.) (илл. 25), над которыми работали художники, связанные с Брюгге.

В алхимии павлин символизирует окончание стадии «nigredo», «работы в черном», когда душа, освобождаясь в «смерти», воссоединяется с мертвым телом, вос-

крешая его, и на поверхности «материи делания» появляется «цветовое множество» (omnes colores) или «павлиний хвост» (cauda pavonis). Имен-



Илл. 24. Бревиарий королевы Изабеллы Кастильской. Ок. 1487. Британская библиотека. Add MS 18851 f. 187r.



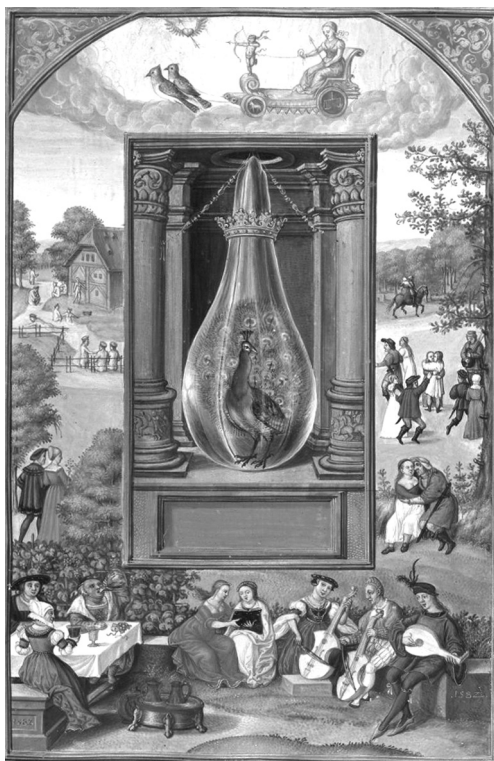
Илл. 25. Фламандская псалтирь. ок. 1500. Библиотека Ирландского колледжа, Париж. MS E1.

Илл. 26. Соломон Тризмозин.
Splendor Solis. Ок. 1532.
Британская библиотека.
Harley 3469. f. 28.

но этот этап работы представлен на миниатюре с «Детьми Венеры» из «Splendor solis», где внутри реторты изображен павлин, расправивший свой хвост (илл. 26).

И здесь снова мы видим, как религиозная традиция прекрасно адаптируется под «алхимическую задачу» и художник транслирует читателю именно те смыслы, которые соответствуют алхимическому трактату.

Алхимия вполне неплохо чувствовала себя в «церковной оgrade», заимствуя у христианства некоторые парадигмы спасения и бессмертия, трансформируя их на свой лад, но стараясь это не акцентировать. С другой стороны, церковь, пока открыто не оспаривались ее догматы, относилась к таким внешним трансформациям с настороженным вниманием, но предпочитала не делать резких шагов и даже проявляла некий сдержанный интерес к алхимическим изысканиям, как, например, кардинал Альбрехт Брандербургский, возможный заказчик одной из иллюминированных копий «Splendor solis».



27

¹ Характерным образом в Кассельском списке 1584 г. (Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 2^o Ms. chem. 21) сборнику, куда вошел текст Тризмозина, предпослан своего рода «эпиграф»: «Lux lucens in tenebris, Splendor solis, Angelus lucis» («Свет во тьме светит, блеск солнечный, ангел сияет»).

² Aureum vellus, oder, Guldin Schatz und Kunstka[m]mer : darinnen der allerfürnemisten, fürtreffenlichsten, ausserlesenesten, herrlichisten und bewehrtestef[n] AuctorumSchriften und Bücher ... von ... Salomone Trissimosino ... und Medici Theophrasti Paracelsi ... in sonderbare und erschiedliche Tractätlein disponiert und in das Teutsch gebracht ... durch einen der Kunstliebhabern mit grossem Kosten, Mühe, Arbeyt und Gefahr die Originalia und Handschriften

zusammengebracht und auff's trewlichst und fleissigst an Tag geben. Getruckt zu Rorschach am Bodensee, 1598 – 1599.

³ Aureum vellus... Sig. 3.

⁴ Franz von M.-L. (ed.). *The Aurora Consurgens*. New York: Bollingen Foundation, 1966. P. 7 – 21.

⁵ Историю открытия рукописи и воссоздания полного текста на основе нескольких манускриптов см.: Franz von M.-L. *Alchemy: An Introduction to the Symbolism and the Psychology Studies in Jungian Psychology*. Toronto, 1980. P. 177 – 182.

⁶ Adam McLean <http://www.slideshare.net/accipio/alchemy-academy19992006-edited-by-adam-mclean>

⁷ Adam McLean <http://www.slideshare.net/accipio/alchemy-academy19992006-edited-by-adam-mclean>

⁸ Cannella Anne-Françoise. *Alchemical Iconography at the Dawn of the Modern Age. The Splendor solis of Salomon Trismosin / The Power of Images in Early Modern Science* (Ed. by Wolfgang Lefevre, JurgenRenn, UrsSchoepflin). NY, 2003. P. 107.

⁹ Völlnagel Jörg. *Harley MS. 3469: Splendor Solis or Splendour of the Sun – A German Alchemical Manuscript / The Electronic British Library Journal 2011. Article 8*. URL: <http://www.bl.uk/ebj/2011/articles/pdf/ebjarticle82011.pdf> P. 3.

¹⁰ Цит. по: Соколов М. Н. Принцип рая. М., 2011. с. 285.

¹¹ Sheppard Harry J. *European Alchemy in the Context of a Universal Definition // Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*. Herausgegeben von Christoph Meinel. Weisbaden: In Kommission bei O. Harrassowitz, S. 16 – 17.

¹² Basile Valentine. *Triumph-Wagen Antimonii... An Tag geben durch Johann Thweden. Mit einer Vorrede, Doctoris Joachimi Tanckii.*, Leipsig, 1604.

¹³ Юнг К. Г. *Misterium Coniunctionis*. М., 1997. С. 250 – 252.

¹⁴ Юнг К. Г. *Психология и алхимия*. М., 1997. С. 250 – 252.

¹⁵ *Физиолог*. Изд. под. И. Е. Ванеева. М., 1996. С. 143.

¹⁶ *Physiologus. A metrical bestiary of twelve chapters by bishop Theobald*. Printed in Cologne 1492. Trans. by A. W. Rendell. London, 1928. P. 77 – 83.

¹⁷ О такой иконографии «Мирного царства» см: Соколов М. Н. Принцип рая. М., 2011. с. 84 – 85.

¹⁸ Нестеров А.В. «Век мой, зверь мой...», или о символическом мышлении и «анималистических кодах» в связи с портретами XVI – XVII вв./ *Зверь как знак. Интерпретация культурных кодов*. Саратов – Санкт-Петербург, 2011. ЛИСКА. С. 33 – 71.

¹⁹ Fludd, Roberto. *Tractatus secundus de naturae simia seu macrocosmi historia...* Oppenheim, 1618.

²⁰ *The Etymologies of Isidore of Seville*. (Eds. Stephen A. Barney, W.J. Lewis, J. A. Beach, Oliver Berghof with the collaboration of Muriel Hall). Cambridge, 2006. Book XII, Ch. 7. P. 265; см. также «Papagalo»: *Libellus de natura animalium perpulchre moralizatus*. Savona, 1508.

²¹ Звездина Ю.Н. *Эмблематика в мире старинного натюрморта*. М., 1997. С. 88.

²² *Aberdeen bestiary*: <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/53v.hti>

²³ Cohen, Simona. *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*. Leiden, Boston, 2008. P. 60.

²⁴ *The Etymologies of Isidore of Seville*. (Eds. Stephen A. Barney, W.J. Lewis, J. A. Beach, Oliver Berghof with the collaboration of Muriel Hall). Cambridge, 2006. Book XII, Ch. 7. P. 268.

²⁵ Физиолог. Изд. под. И. Е. Ванеева. М., 1996. С. 130.

²⁶ http://www.classicalitaliani.it/ducento/bestiario_gubbio.htm#_ftn9

²⁷ *The Etymologies of Isidore of Seville*. (Eds. Stephen A. Barney, W.J. Lewis, J. A. Beach, Oliver Berghof with the collaboration of Muriel Hall). Cambridge, 2006. Book XII, Ch. 7. P. 267.

²⁸ Нестеров А. Алхимический Феникс Шекспира / Нестеров А. Колесо Фотуны: репрезентация человека и мира в английской культуре начала Нового времени. М., 2015. С. 412 – 441.

²⁹ Заметим, что у некоторых художников в сюжетах, связанных с Девой Марией, присутствуют и цапля, и павлин – назовем лишь уже упоминавшееся «Поклонение волхвов» Доменико Венециано и «Алтарь Агостино Барбарини» (1488) Беллини.

О. В. Субботина

Визуализация греха в европейских первопечатных книгах:

истоки и развитие бестиарных образов гордыни

30

Искусство печатной книги, зародившись в первой половине XV века, развивалось во многом под влиянием манускриптов то сближаясь, то, напротив, отталкиваясь от рукописной традиции. Инкунабулы копировали приемы и методы работы с кодексами как в отношении шрифта и орнамента, так и в построении разворота. Зачастую и гравюры, которые входили в печатные издания, испытывали воздействие миниатюры. И хотя речь не идет о прямых заимствованиях, но можно с уверенностью говорить об иконографической преемственности и следовании образцам и моделям, выработанным веками средневековой письменной культуры, то есть «попав на страницы книги, ксилография становится частью сложного комплекса, обладающего особой структурой; многие ее черты зависели и от ее места и роли в кодексе, и от характера текста, и от того, какому читателю адресована книга»¹.

Духовно-дидактическая литература, жанровое разнообразие которой на протяжении Средних веков и раннего Нового времени было огромным, в XV веке переживала свой новый расцвет, что связано, в том числе, и с появлением печатной книги и ее большей доступностью для читателей. Именно для такого рода произведений понятие греха, являющееся центральным для христианства в целом и христианской антропологии в частности, становится ключевым не только для текста, но и для искусства. Изображение «неизобразимого», того, что далеко от материальных реалий или имеет абстрактный характер, обычно опиралось на иконографическую традицию, которая соотносилась с коллективным художественным опытом, с прямыми или косвенными образцами и моделями, играющими в этот период основополагающую роль.

Списки, реестры и классификации грехов появляются очень рано и связаны с монастырской средой, правилами и укладом монашеской жизни. В IV веке Евгарий Понтийский одним из первых пишет о страстях души и об основных восьми грехах, в число которых входили: роскошь, грусть, гнев, уныние, тщеславие, гордыня. Вслед за ним Иоанн Кассиан в своих сочинениях («О монашеских установлениях» и «Собеседования египетских отцов») повторяет основной список из восьми грехов. Но если порядок следования первых шести прегрешений изменяется и происходит несколько замен: чревоугодие, блуд, скупость, грусть, гнев, уныние, то последние два – тщеславие и гордыня – остаются на своих местах. В текстах Кассиана каждый из перечисленных грехов подразделяется на

роды: «Гордости имеет два рода: первый плотский, второй духовный, который гибельнее первого бывает. Ибо он особенно искушает тех, которые преуспели в некоторых добродетелях»². Противодействие же страстям осмысливается как борьба (брань): «Как сражающиеся при глазах царей с зверями сначала высматривают сильнейших и свирепейших и с ними первыми вступают в борьбу, победив же их, прочих, менее страшных и сильных уже легче побеждают; так и мы, победив более сильные страсти, без труда одержим совершенную победу над последующими слабейшими»³. Интересным представляется то, что в приведенном выше отрывке автор сравнивает пороки с дикими хищниками, а сопротивление страстям уподобляет жестокому сражению с ними. В текстах и Евгария Понтийского, и Иоанна Кассиана последовательность грехов была обусловлена духовными упражнениями монахов и «отражала их духовный рост: сначала преодолевались телесные желания, затем, когда все другие демоны уже побеждены, дурные наклонности души, особенно опасные, и дело кончалось преодолением тщеславия и гордыни»⁴. Во второй половине VI века папа Григорий Великий корректирует список, меняя число грехов и помещая наиболее серьезный грех – гордыню (тщеславие не включено в эту классификацию) – в самое начало, затем следует зависть, гнев, уныние, жадность, чревоугодие и роскошь. «И по крайней мере до XII века грех гордыни (...) рассматривался в христианской системе ценностей как наиболее тяжкий»⁵.

Дидактическое противопоставление добродетелей и пороков – топос средневековой духовной литературы и изобразительного искусства. Образная интерпретация как первых, так и последних очень разнообразна. Среди первопечатных книг традиции нарративной интерпретации греха демонстрирует трактат «Ars moriendi», дошедший до нас в двух версиях, длинной (Tractatus artis bene moriendi, около 1415 года) и короткой, которая датируется 1450-ми годами. Первая печатная версия появилась не ранее 1465 года, вероятней всего в Кельне, она и была иллюстрирована гравюрами⁶. Произведение написано неизвестным доминиканским монахом как пособие для священников, принимающих последнее причастие. Само понятие «доброй кончины» или «благопристойной смерти» многим обязано деятельности проповедников, которые, начиная с XIII века, охотно включают этот сюжет в свои публичные проповеди, многие из которых произносились в связи с днями поминовения умерших. Подобная практика порождает четкое противопоставление благопристойного ухода и дурной кончины. «Проповедники играют роли самого первого плана в «делах спасения» и в части церковного утешения. Принимая во внимание то, что смерть – опасный переход, к которому необходимо готовиться на протяжении всей жизни, чтобы избежать адских наказаний, они объясняли, что неизменная чистоплотность жизни духовной и физической, отказ от телесных удовольствий позволяет мало по малу уйти от мучений преисподней»⁷.

Трактат «Ars moriendi» состоит из одиннадцати глав, включая введение. Основные части делятся попарно на искушения дьявола, их пять, и утешения небесных сил, ангелов, Богоматери, святых, их также пять. Грехи представлены через демонические испытания безверием, отчаянием, нетерпением, тщеславием (в XV-XVI веках оно все чаще соединяется с гордыней или подменяет ее), и алчностью. Все гравюры «Ars moriendi» построены одинаково: композиционным центром неизменно является

умирающий на ложе, вокруг которого и разворачиваются пляски демонов и увещевания небесных сил. Образ каждого греха, и гордыни в том числе, раскрывается как через сюжетообразующее действие (демоны вручают корону умирающему), реакцию антагонистов (в данном случае – небесных сил), которая передана через жесты, позы, мимику, а также детали – атрибутику и филактерии⁸, которые исходят как от святых и ангелов, так и от inferнальных существ (Илл. 1). Эти свитки со словами не являются цитатами из текста, но эмоциональными возгласами и репликами, проясняющими смысл происходящего. Так, к примеру, напротив тщеславия можно прочитать: «Хвались! Ты заслужил корону! Возвеличивай себя самого!», тогда как около смирения: «Я наказываю гордых! Будь смиренным!»

Но чаще читатель имел дело с персонифицированными изображениями грехов, которые восходят к трактату Аврелия Пруденция Клемента «Психоматхия» (V век), весьма популярному в период зрелого Средневековья и особенно широко иллюстрировавшемуся в X–XI веках. Миниатюры представляют парные аллегорические изображения основных пороков, их борьбу с добродетелями. В период позднего Средневековья распространенными иконографическими вариантами были как собирательные образы (дерево греха, дракон с семью головами, Фрау Вельт), так и отдельные персонификации грехов. В первопечатных книгах гордыня предстает в женском облике, в окружении ряда животных, которые являются ее зооморфным воплощением. Как правило, она восседает на них верхом, либо они находятся в непосредственной близости от нее. Среди образов, дополняющих гордыню, чаще всего встречаются конь, лев и павлин. У всех троих в средневековом образительном bestiarii нет однозначной интерпретации. Вопреки общепринятому толкованию коня как животного благородного, смелого и верного⁹, некоторые Ветхозаветные тексты трактуют его иначе: «Не будь, как конь, как лошак несмысленный, которых челюсти нужно обуздывать уздою и удилами, чтобы они покорялись тебе» (Пс. 31:9) или «Ненадежен конь для спасения, не избавит великою силою своею» (Пс. 32:17). А четыре всадника Апокалипсиса есть война, смерть, голод и эпидемия. Но в то же время в Откровении Иоанна говорится: «И вот конь белый, и сидящий на



Илл. 1. Ars moriendi. Епархиальная библиотека, Нанси, 1495.

нем называется Верный и Истинный» (Откр. 19:11) или «И воинства небесные следовали за Ним на конях белых». (Откр. 19:14).

Если обратиться к иконографической традиции, то в скульптурных рельефах XII-XIII века изображения коня и падающего с него всадника встречается в сценах Страшного суда (церковь Сен Фуа в Конке, Франция, XII в.), а также среди персонифицированных изображениях смертных грехов на фасадах романских и готических соборов, в том числе в Амьене и Париже. Подобный образ представлен и в альбоме образцов Виллара из Оннекура (XIII в.), где над падающей со споткнувшегося коня фигурой есть подпись гордыня, напротив которой восседает на троне устойчивая в своей статичности и скупой жестикуляции фигура смирения. Подобная же иконография является частью миниатюры Древа грехов из манускрипта «Verger de Soulas» (Париж, Национальная библиотека Франции, около 1300 г.), где ствол растет из чудовищной пасти (уст адовых), в которую падает всадник, сопровождаемый поясняющей подписью: Superbia (гордыня). Интересной деталью этого изображения является сокол на руке наездника, чей образ соотносится с другой группой иллюстраций, связанных с охотой. Подобное развлечение, столь популярное в аристократической среде этого времени, является не только распространенным литературным сюжетом и предметом рассуждений в специальных трактатах¹⁰, но и частым изобразительным мотивом. Однако Церковь не столь однозначно оценивала это времяпровождение, поскольку сильный азарт и страсть овладевали людьми во время погони за зверем или птицей. Так не было разрешено охотиться в воскресенье, а в начале VI века общегалльский собор в Агде запретил епископам, священникам и дьяконам иметь собак и птиц для охоты. В случае нарушения они отстранялись от служения на срок от одного до трех месяцев¹¹. Позднее этот запрет будет подтверждаться в установлениях многих соборов. Таким образом, охотник на коне в сопровождении собак или ловчих птиц был не только знаком храбрости и доблести, но сословной гордыни и тщеславия. «Охота для рыцарей и баронов была не просто способом убить время; это — страсть, страсть неумная, часто доходящая до исступления, так что Цер-

кви порой приходилось ее осуждать, и по многим причинам. Прежде всего: знатный человек, вечно рвущийся в лес, забывал обо всем, вплоть до церковной службы; а также и оттого, что жестокость законов, регламентировавших занятие охотой и делавших из сеньориальных лесов и дичи нечто священное и неприкосновенное, стала настоящей напастью»¹².

Образ хромающей лошади, являющийся зооморфным атрибутом гордыни, символизирует, в том числе, и неустойчивость в вере, подобно тому, как первый гордец Люцифер не устоял в ней: «Итак, гордыня в целом понима-



Илл. 2. Kunst dadurch der Weltliche Mensch mag geistlich werden. Университетская библиотека, Хайдельберг, 1497.

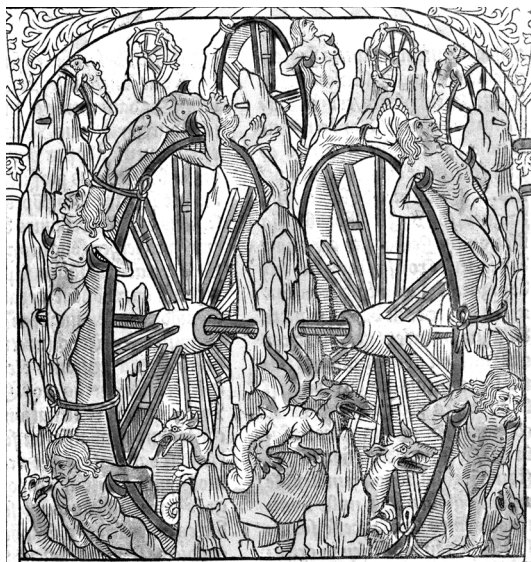


Илл. 4. Видение Тундала. Библиотека Ульма, 1476.

ется акронимом (Fauvel: la Flatterie (лесть), l'Avarice (скупость), la Vilenie (подлость), la Variété (непостоянство), l'Envie (зависть) et la Lâcheté (трусость). Ведомый слепой Фортуной, он покидает свою конюшню в поисках лучшей судьбы при королевском дворе. В одном из иллюстрированных манускриптов XIV века Фовель представлен поднимающимся и падающим с колеса Фортуны. Кроме того, наказание грехов колесованием, один из любимейших мотивов

«адской кухни», встречающийся не только в миниатюрах, но и в инкунабулах, в том числе и в неоднократно переиздававшихся «Искусстве доброй жизни и доброй кончины» и «Пастушеском календаре», первое издание которого увидело свет в 1491 году в Париже. Эта книга была задумана как энциклопедия и включала в себя разделы, посвященные знакам зодиака, лунному календарю, сельскохозяйственным работам, однако более трети «занимает древо пороков, древо добродетелей и символическая башня премудрости (...) далее следует напоминание об адских мучениях, которыми грязят нам грехи».¹⁵ (Илл. 5)

Подобная же неустойчивость свойственна и одному из иконографических вариантов Фрау Вельт (Frau Welt), трактуемой в немецком искусстве как женская ипостась дьявола, его жена или аллегорическое воплощение всех грехов. На изображении, хранящемся в Баварской государственной библиотеке, она представлена на одной птичьей ноге, с перепончатыми крыльями, вместо второй ноги змея, кусающая другую конечность, а на голове корона из павлиньих перьев с глазками (Илл. 6). Каждая часть тела соотносится с одним из семи смертных грехов, голова же украшена подобием венца, состоящего из литер слова Superbia (гордыня), в которые воткнуты перья. Они являются, как и само изображение птицы, одним из bestiарных атрибутов гордыни и тесно связаны со зрением — одним из пяти



Илл. 5. Искусство доброй жизни и доброй кончины. Библиотека Конгресса, Вашингтон, 1494.

человеческих чувств, которое наиболее подвержено искушению. Из средневековых источников известно, что дьявол может искушать и приятным запахом, и вкусом, и чудесными звуками, но именно человеческий глаз более всего склонен обманываться и принимать мнимое за действительное, ложное за истинное, чем и пользуется искушитель. Павлин так же, как и остальные животные, о которых сказано выше, имеет амбивалентную семантику: его образ часто встречается и в раннехристианском искусстве (мозаики, фрески катакомб), где он пьет из евхаристической чаши, клует плоды виноградной лозы. В средневековых bestiариях он соотносится с образом Иисуса Христа и Воскресением, так как, следуя текстам, мясо этой птицы почти не подвержено гниению и распаду. Однако, помимо прекрасного хвоста, у павлина есть еще безобразные ноги, случайный взгляд на которые приводит его в волнение и печаль, а также «голова змеи и дьявольский голос»¹⁶.

Глазки на хвосте птицы bestiарии интерпретируют положительно: «этот павлин, что имеет на хвосте множество глаз, означает, что человек должен обладать знанием обо всех делах минувших»¹⁷. Иногда эта экзотическая птица соотносится с костюмом и атрибутами рыцарского сословия, причем трактовок могут быть противоположными. В гравюрах Мастера Е.С. дамы держат шлемы, украшенные павлиньими перьями¹⁸, подобные изображения встречаются и в геральдических изданиях («Armorial Bellenville», Национальная библиотека Франции, Париж, конец XIV в.), в данном случае коннотация образа положительная и связана с красотой, благородством и достоинством этой птицы. Тогда как в «Книге турниров» XVI века из библиотеки герцога Августа, где представлен поединок, на доспехах поверженного рыцаря и попоне его лошади изображен павлин с раскрытым хвостом, что скорее имеет отношение к иконографии греха гордыни и отрицательный подтекст.

Зеркало – предмет, часто сопровождающий персонифицированный образ гордыни и «служит этому греху атрибутом и символом, потому что он же был символом возможностей зрения, чьи порочные действия и результаты этих действий оно увеличивало»¹⁹. В ксилографии «Семь смертных грехов и дьявол» (Музей Альбертина, Вена, 1480-1490 гг.) гордыня восседает на лошади и любит себя в зеркало. (Илл. 7). А в произведении «Concordiantae Caritatis» Ульриха Лилиенфельдского, написанного в 1358 году и иллюстрированного в 1470²⁰, где автор пытается систематизировать основные грехи и их атрибуты, гордыня представлена в короне и роскошном платье. В человеческом теле она соотносена с глазами и зрением, ее демоническим персонажем является Люцифер – первый из возгордившихся, – среди болезней она соотносится с опухолью и водянкой, а ее зооморфный символ – лев. Трактровка этого хищника в средневековом искусстве необычайно широка: он символ Христа, воплощение одной из добродетелей – силы, частый персонаж гербов и других геральдических знаков, олицетворяет отвагу, храбрость, власть, но в то же время, монстр,



Илл. 6. Фрау Вельт. Баварская государственная библиотека, Мюнхен, XV в.



Илл. 7. Дьявол и семь смертных грехов. Музей Альбертина, Вена, 1480-90.

воплощение демонического могущества, его черты (грива, трепещущая восьмерка ноздрей) свойственны адской пасти, пожирающей грешников. Вместе с тем, в миниатюрах «Somme le Roi» брата Лорана (Национальная библиотека Франции, Париж, 1294 г.) главная голова семиголового чудовища – воплощения семи смертных грехов – наделяется львиными чертами. И если следовать григорианской классификации, то именно она и олицетворяет грех гордыни. А в инкунабуле «О семи смертных грехах и семи добродетелях» (Баварская государственная библиотека, Мюнхен, 1474 г.) ксилографическое изображение гордыни собирает все основные атрибуты этого порока: восседающая на коне женщина держит в руках стяг с образом коронованного льва, а около нее парит павлин. Более того, встречаются родственные сюжеты, где лев может выступать как воплощением зла, так и добра. В одном случае, он прислуживает святому Иерониму и носит для него камни и дрова, в другом же изображается среди монстров и диких зверей, нападающих на святого Антония²¹.

Таким образом, гравюры первопечатных книг, следуя иконографическим традициям рукописного наследия, приспособливают прежние образцы к печатным возможностям изображения, и хотя зачастую мастера идут по пути упрощения художественной формы, сокращения количества деталей и повествовательных подробностей, однако при этом сохраняется узнаваемость и «читаемость» образов. Лошадь, лев и павлин являются одними из самых распространенных зооморфных воплощений гордыни и связаны с теми или иными качественными характеристиками этого греха: лев с вероломной хищной силой и дьявольским началом: «Лев пасть имеет зловонную, таков и дьявол ибо изрыгает богоульства (Астерий Амаль-

сийский)²², павлин с самолюбованием и самообманом, хромающая или спотыкающаяся лошадь с нестойкостью в вере. Разные жанры духовной литературы, предназначенные как благородному сословию, так и простецам, заставляли задуматься о бренности жизни и всех телесных радостей, и готовили к самому важному – переходу в иной мир, к благопристойной смерти. И большая часть bestiарных образов позднего Средневековья и раннего Нового времени имела дидактическую функцию, была призвана объяснить, показать, утратить и тем самым отвлечь от греха.

¹ Нессельштраус Ц.Г. Немецкая первопечатная книга. Декорировка и иллюстрации. Спб., 2000. С.22.

² Кассиан Римлянин Иоанн. Собеседования египетских отцов. М., 2008. С.168.

³ Там же. С. 169-170.

⁴ Словарь средневековой культуры. Под общей ред. А.Я.Гуревича. М., 2003. С.125-126.

⁵ Там же. С.126.

⁶ В литературе эти варианты обозначают по первым словам, QS (*Quam secundum*) – короткая версия и CP (*Cum de presentis*) – длинная версия.

⁷ Alexandr-Bidon D. *La mort au Moyen âge*, XIII-XVI siècle. P., 1998. P. 39.

⁸ Филактерий или филактерия – в первоначальном значении одна из двух кожаных коробочек, которую иудеи привязывают во время утренней молитвы на лоб и которая содержит пергаментные листки с текстом молитв и изречений из Торы; в изобразительном искусстве – изображение свитка с надписями, используемое для передачи слов или мыслей персонажа.

⁹ Tesnière Marie-Hélène. *Bestiaire médiéval enluminures*. P., 2005. P. 68.

¹⁰ Например, знаменитая «Книга об охоте» Гастона Феба, написанная в 80-х годах XIV века, неоднократно иллюстрировавшаяся и являвшаяся пособием для охотников до XVIII века.

¹¹ Verdon Jean *Recherches sur la chasse en Occident durant le haut Moyen âge // Revue belge de philologie et d'histoire*, 1978 T. 56, N 4. P. 810.

¹² Люшер Ашиль. Французское общество времен Филиппа-Августа. Спб.: 1999. С.87.

¹³ Махов А.Е. Средневековый образ. Между теологией и риторикой. Опыт толкования визуальной демонологии. М., 2011. С. 22.

¹⁴ Эта иконография близка к итальянскому сюжету доброго и злого правления Амброджо Лоренцетти в палатце Публико (Сиена), где вокруг фигуры Тирана изображены пороки, расположение которых (по кругу) напоминает колесо, на вершине которого – гордыня.

¹⁵ Делюмо Ж. Грех и страх. Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII-XVIII века). Екатеринбург, 2003. С.270-271.

¹⁶ Cintré René. *Bestiaire médiéval des animaux familiers*. Rennes, 2013. P. 110.

¹⁷ Махов А.Е. Эмблематика. Макрокосм. М., 2014. С.466-467.

¹⁸ Appuhn Horst. *Meister E.S. Alle 320 Kupferstiche*. Dortmund, 1989. Bild. 223.

¹⁹ Мельшиор-Бонне Сабин. История зеркала. М., 2006. С. 296.

²⁰ Casagrande Carla. Vecchio Silvana Histoire des péchés capitaux au Moyen âge. P., 2009. P. 348.

²¹ Tesnière Marie-Hélène. Bestiaire médiéval enluminures. P., 2005. P.56, 63.

²² Цит по: Махов А.Е. Hostis antiquus. Категории и образы средневековой христианской демонологии. Опыт словаря. М., 2013. С. 231.

Д. А. Зеленин

Риторические стратегии совмещения человеческого и звериного в эмблематике

40

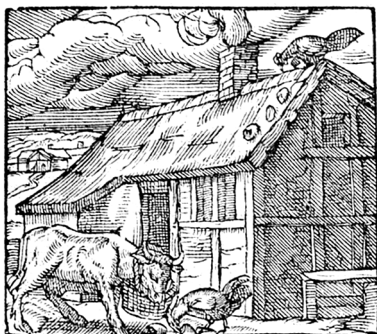
Как известно, эмблематика, являясь одной из форм образно-аналогистического познания мира, чаще всего использует образ зверя в собственно риторических целях, развёртывая его при этом, по справедливому замечанию А.Е. Махова, «либо в модель для поведения, либо в анти-модель» [2, 144], семантическим подспорьем чему, как правило, служит барочный принцип «остроумия», выстраивающий причудливую аналогию понятий и образующий зачастую непредсказуемое и неожиданное сочетание реальности естественной (т.е. звериной) и духовно-моральной (т.е. человеческой). Однако не всякое совместное появление зверя и человека в эмблеме приводит к их сближению и семантической аналогии или образует перенос значения, зачастую для этого эмблеме и вовсе не требуется изображение зверя или присутствие человека. Поэтому данная статья имеет целью рассмотреть, с помощью каких механизмов (как риторических, так и около-риторических) и приёмов риторической аргументации эмблема может сближать зверя и человека, как именно она осуществляет перенос значений, совмещая или накладывая друг на друга две реальности – звериную и человеческую.

Являясь детищем (а возможно, и вершиной) многовековой риторической культуры, эмблематика в эпоху ренессанса и барокко служила для своих адептов и читателей своего рода непосредственным «зеркалом мира», сквозь призму которого человеку приоткрывались его феномены и занимаемое им (человеком) место в этом мире; для барочного мировосприятия она, как следствие, являлась также и отображением самого Бога в бесконечных проявлениях этого материального мира. Эмблематика как бесконечная энциклопедия «*imaginoium mundi*» давала читателям ценностные и мировоззренческие установки по отношению к этому миру посредством доходчивого, иллюстративного объяснения составляющих его элементов, *imagines*. Постоянная обращённость к воспринимающему и рефлексирующему читательскому сознанию обуславливала необходимость использовать весь арсенал собственно эмблематических художественных средств для наиболее эффективного наставления и поучения умов несведущих. Это, к примеру, хорошо осознавали иезуиты, сделавшие изучение эмблематики (хотя это были в основном эмблемы религиозной направленности) общеобязательной дисциплиной в своих коллежах и университетах в первой половине XVII в. Важнее всего то, что в результате этих соображений эмблематика стала осознавать себя как эффективный рито-

рический проект.

Если рассматривать эмблематику (и в особенности бестиарные эмблемы!), то сразу бросается в глаза, что основным и наиболее частым риторическим инструментом конструкции эмблематического значения является приём аналогии, либо остроумно указывающий, как надо или не надо поступать в той или иной ситуации, либо просто постулирующий факты повседневной жизни, либо предостерегающий об опасностях и ловушках совершенно незнакомого человеку мира. В рамках данной работы нам важно рассмотреть и определить ряд базовых ситуаций того, как «ведёт себя» конструируемая в эмблемах аналогия, параллельно отмечая приёмы аргументации и выражения значений.

Не останавливаясь на тривиальнейших приёмах простого и буквального совмещения в рамках, к примеру, мифологического образа кентавра или Пана (полу-человека и полу-козла), сразу обратимся к эмблеме из книги



Иоанна Самбука, изображающей сюжет высасывания курицей сока из чужих яиц: «Курица видит вверенное ей яйцо и высасывает из него соки, не щадя надежду на будущее потомство. [...] То вина многих людей, поглощающих то, что приобретено без труда, не думая о будущих временах»¹. Здесь мы видим, что проведённая между курицей и беспечными людьми аналогия, при помощи риторического аргумента «a contrario» (в данном случае: «от дурного примера») постулирует тезис о бережном отношении к тому, от чего зависит наше будущее, ибо: «мы живём не для одних себя, но в рождении подобных себе, и для страны, и ради тех, кого принесут будущие века»².

Любопытный пример подобного же типа аналогии – это мужчина, прикованный к павлину цепью; говоря аналогически, это человек, растративший всю свою жизнь и средства на почитание и обеспечение проститутки (павлин). Subscriptio этой эмблемы выстроено двучастно: первая



его часть нарративна – это прямое толкование изображения («птица Юноны показывает усыпанный звёздами хвост...»³), вторая же часть представляет собой популярнейший в эмблематике приём прямого обращения к читателю, представленный здесь в виде вероятностной аргументации (probabilisme), рисуя возможное развёртывание событий, если, не дай Бог, читателя угораздит попасть в эту ловушку: «Если ты нашёл проститутку [...], тогда тебе придётся потратить всю свою жизнь на этот уродливый зад. Ты будешь её кормить и в цене ты будешь

до тех пор, пока ты богат; будешь беднее, она выставит тебя за дверь». И как особый риторический приём (также весьма популярный в эмблемати-

ческих заглавиях) здесь обращает внимание увенчивающий комментарий прямой императив: «Далеко беги от шлюх!».

Как было указано в начале, иногда для совмещения человеческой и звериной реальностей эмблематика не только не нуждается в изображении человека, но даже может указывать на него лишь парой слов в названии⁴; кроме этого, нередко человек является просто декорацией бестиарного сюжета, как в эмблеме из книги Иоанна Самбука «Бесполезный избыток» (*Superfluum inutile*):



«Вот, гляди, какой огромный язык
вытягивает корова от тяжёлого труда,
Тогда как у тебя, крокодил, нет ника-
кого языка.

У журавлей, у лебедей, у тебя, милый
гусь и у цаплей есть шея;

Какая томимая жаждою птица могла
бы без неё обойтись? Каждому
Творец этого разнообразного мира дал
своё,

А тот кто дал всё, не может быть не-
совершенен в части»⁵.

42

Об изображённом с дубинкой человеке эпиграмма не говорит ничего, и мы здесь можем лишь предположить, что настоящим адресатом эмблемы является не бык, а человек, который, не сетуя на Бога, должен довольствоваться тем, что имеет. Но если не выходить за рамки эмблемы, то аналогия здесь проводится по иному (также нередкому!) сценарию «зверь – концепт», в отличие от первого – «зверь – человек». Интересно заметить, что итоговый смысл эмблемы конструируется на основе разновидности аргумента *a fortiori*: кто «дал» (*dedit*) всё (*totum*), тот «в части» (*in parte*) не может быть несовершенным.

Ещё один расхожий механизм конструирования эмблематической аналогии заключается в использовании метафоры. На эмблеме изображён конь, на скакивающе на сопротивляющегося человека, своего всадника. Но речь здесь снова не о них, и уже заглавие всё расставляет по местам: «Пусть страсть будет подчинена разуму, как конь своему наезднику». И снова эмблема аргументирует своё заглавие по сценарию аргумента *a contrario* (в этом случае: «от противоположного»): «Как плохо сидит тот наездник, который несведущ в управлении конём; Ох, ему было бы безопаснее идти пешком. Тот, кто не может натянуть поводья на собственные страсти и кто безумно подчинён многим порокам: Тот скорее будет почитаться в роли зверя, ибо ум должен одерживать верх над страстями». В этом случае семантическое ядро эмблемы – яркая образная метафора, в которой зверь и человек обозначают не просто абстрактный жизненный концепт, не нравственный императив, но скорее являются проекцией внутреннего мира человека, аллегорией взаимо-



отношений «разума» и «чувства» или, иначе говоря, «звериного» и «человеческого» в личности. Иначе говоря, аналогия в итоге развёртывается в конкретную визуальную метафору.

В данной эмблеме Пьера Кусто обращает на себя внимание и то, что её идея представляет собой не самостоятельную авторскую инвенцию, но иллюстрацию «из Платона» (ex Plato), а именно из диалога «Федр». В связи с упоминанием в рамках эмблемы такой авторитетной инстанции, как Платон, можно было бы сказать о связи эмблематики с риторическим аргументом «авторитета». В ходе своего развития, эмблемы всегда расширяли и семантико-культурологическое поле своих значений, и чем дальше, тем чаще эмблемы начинают предварять цитаты из Священного Писания, или выдержки из античных авторов⁶, имеющие целью задать вектор восприятия нижеследующего текста или провести с ним некую остроумную параллель⁷. Надо сказать, что если обращение к цитированию авторитета в рамках комментария стало уже общим местом многочисленных эмблематических *explicatio*, то использование этого аргумента в риторических целях обнаруживается нечасто, как, например, в следующей эмблеме, где карлик метит лук в цаплю (эмблема № XXVI «Всякий вес имеет свой противовес», из I центурии книги Якоба Борница «Этикополитическая эмблемата»). Главным посылом эмблемы состоит в том, что «не надо недооценивать врага, как бы мал он ни был», но комментарий для большей убедительности апеллирует к авторитетам, добавляя следующее:

«Лициний Кальв, оратор красноречивейший, Аристотель, философ величественный и другие были малы ростом: а всё же всех учёнее. Прославленные гиганты были хуже смертных. Однако, родившиеся величественными (и) неглупыми всегда были хуже и малодушнее маленьких лучших (людей). Взгляни же на Нерона»⁸. Аргументацию подобного рода

можно представить как эффект неоправдавшегося или обманутого ожидания или же обманчивости первого впечатления, она является одним из популярнейших приёмов в эмблематике, о базовых разновидностях которого см. в книге А.Е. Махова «Эмблематика. Макрокосм» [3, 76–78].

Большой интерес представляет ещё одна, нечасто встречающаяся разновидность аналогии, которую можно отметить в книге Якоба Катца «Протей или Силен Алкибиад». Главными героями на эмблеме предстают пчёлы, улетающие от, с одной стороны, красивых, а, с другой стороны, увядших цветов. Это одна из тех редких эмблем, в которых слово и образ вступают в очень сложную взаимосвязь. Заглавие весьма странно: «*Turpe senilis amor*» (постыдна старческая любовь), но ничто на эмблеме ни прямо, ни косвенно не намекает на старикивскую любовь, и, следовательно, сравнение здесь «хромает». Текст при-



открывает читателю немногим более:

«К влажной листве и фиалкам свежим льнёт,
И между новых цветов блуждает радостная пчела:
Если где есть роза, то пчела оставила увядшие листву и стебель,
Покидает их (...)
Ни один влюблённый не украшает седую голову цветочной гирляндой,
Ни один влюблённый не целует старую листву.
Не старайтесь, красавицы, слишком долго беречь свои красоты,
Стыд для девушки старость, в старости позорна любовь».

По всей видимости, из аналогии между пчелами и юношами, ищущими любви, возникает *апофатическое* значение, в котором через *отрицание* «постыдной» старческой любви проводится *утверждение* о прекрасной юношеской любви, яркими образчиками которой здесь, по видимости, и служат пчёлы, брезгующие увядшей красотой. Если это предположение верно, тогда надо признать, что способ аргументации в эмблеме ближе всего к типу «a contrario» («от противоположного»: «ни один (...) не украшает», «ни один (...) не целует» и т.д.) и к типу «ab exemplo» («по примеру» или «на примере»).

44

Вместе с тем в эпиграмме кроме аналогии «пчёлы» – «юноши» можно уловить и ещё одну предметную аналогию, «цветы» – «девушки»: «не старайтесь, красавицы, слишком долго беречь свои красоты» – т.е. спешите любить здесь и сейчас, пока не состарились.

В качестве особой, отличной от аналогии, стратегии бестиарных эмблем следует отметить и разнообразные приёмы обращения к читателю, а именно: императивные конструкции, предостережения и расспрашивания адресата.

Совершенно естественно, что наипростейшим способом трансляции нравственного поучения будет являться такое сообщение, которое облечено в форму повеления, либо прямого: уже упоминавшееся «далеко беги от шлюх!» в *subscriptio* эмблемы⁹, либо косвенного, как правило, с использованием конъюнктивов: «пусть страсть будет подчинена разуму, как конь наезднику» или «пусть быстрой будет реакция» (Иоанн Самбук, стр. 52), где читателю предлагается действовать так же скоро и решительно, как проскальзывающая в щель змея.

Может сложиться представление о том, что предостережение в эмблеме – это очень распространённый приём и общее место в эмблематике, потому что в ходе наставления эмблема нас так или иначе к чему-то призывает или подаёт пример чего-либо, тем самым как бы предостерегая нас от противоположного. Это так, но лишь с оговоркой, что предостережение в эмблемах, как правило, имплицитно и в значительной мере оставлено на читательское додумывание, и нечасты эмблемы, где предостережение выступает явно, как дидактико-риторический приём.

В связи с приёмом предостережения наше внимание привлекла эмблема Якоба Катца «удовольствие – толика». Хотя на первый взгляд картина жизнерадостная, и бык нарядно украшен, но, поскольку за ним идёт человек с топором, делается ясно, что дни животного сочтены. Как латинский, так и французский тексты эмблемы предостерегают читателя: «Вы, кто грешите в страсти, Вскоре возложите члены на жертвенный огонь» (лат.) и «Что до удовольствий, тем, что предаёшься – Увы! Наслаждение



«Никто и никогда не должен быть настолько уверен
В помощи своих друзей, чтобы искать себе новых врагов: [...]»
А иначе зачем преследуется это бедное создание,
Столь легко обижаемое, слишком злобным зверем?¹⁰»,



– далее прямо заявляет читателю: «*You are this Eagle, which overshades the sheep, / Pursued by humane wolves*» (*Ты – сей Орёл, который прикрывает овечку, преследуемую волками-человеками*). Риторичность данного приёма дефинитивного обращения к читателю в этом случае (как и на эмблеме с быком) состоит в том, что читатель делается непосредственным воображаемым участником развёртывающихся событий, где он точно знает отведённую ему роль.

В качестве ещё одного риторического приёма, позволяющего бестиарной эмблеме сопрягать звериное и человеческое, можно рассматривать приём расспрашивания или *inquisitio*. То, что было общим местом во многих античных эпиграммах, сразу же перекочевало и в «*Emblematum liber*» А. Альчиато, и можно отметить несколько эмблем (*In statuum Vacchi, XXV*; *In simulachrum Spei, XLIV*), выстроенных в форме своеобразного «интервью».



Это выглядит как удобная форма прояснения недоумения, когда, предположим, гуманист XVI века, стоя перед причудливой статуей, не знает имён некоторых фигур, но может немедленно получить ответ, задав вопрос самой статуе. Но у данной (достаточно популярной) формы наблюдается и иное приложение. Так, в эмблеме из книги «Пегма» Пьера Кусто под названием «К Грилли» изображён человек, разговаривающий со свиньёй. Грилл – имя одного из спутников Одиссея, обра-

щённого в свинью Церцей.

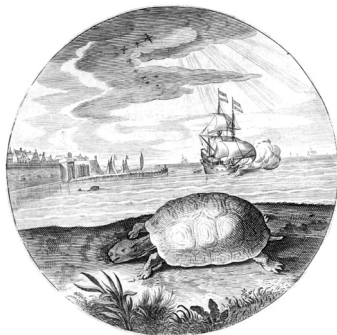
Эпиграмма могла бы иметь вид диалога, буде свинья могла отвечать, но вместо этого она открывается серией риторических вопросов: «Какого происхождения ты, Грилл, что приобрёл звериные вкусы? [...] Что отказываешься ты исполнять человеческие обязанности?» и т.д. Риторический вопрос в данном случае – весьма удобный приём для дидактизма эмблемы, потому что он ставит читателя в позицию испытуемого и допрашиваемого на предмет его нравственной *integritas*. Хотя данный комментарий всё равно монологичен, и он предлагает ответы, что всё это свойства гедонистического человека, отдавшегося власти порока.

Эмблема также может конструировать вопросно-ответную форму, вынося в *inscriptio* вопрос, на который будет далее дан исчерпывающий ответ, к примеру: «почему свиньи едят раков?» (из книги Иоанна Самбука «*Emblemata*»). Прямой ответ на вопрос: так «она лечит свою боль» – является всего лишь подспорьем для развёрнутого наставления, которое для нас любопытно тем, что в нём также можно наблюдать эффект нарушенного ожидания:

«Разум, отдающийся греху и следующий злыми стезями, никогда не добудет плода иного, кроме дурного. *Необходим обратный этому порядок жизни и шаги его должны идти, как шаги краба, в обратном направлении.* Это лекарство исцелит грязное заболевание своим нектаром так, чтобы от доброго совета оно устыдилось греха» (курсив мой – Д.З.).

Образной основой аналогии является известное представление, что раки и крабы ходят задом наперёд, поэтому положительный пример свиньи, поедающей краба словно принимающей лекарство от греха, подаёт здесь читателям положительный пример того, как надо поступать. Визуально эмблема показывает нам и рядом стоящего человека, одной рукой он показывает на свинью, а другую держит на груди, что уже подсказывает аналогию «человек подобен этой свинье», и фора аналогии вызывает негативное ожидание, которое опровергается её темой, что и создаёт в итоге эффект нарушенного ожидания.

И наконец, в качестве конструирующего риторического приёма эмблемы следует отметить и фигуру иронии, которая зачастую выступает в текстах в неявном виде, а иногда и вовсе не обнаруживается без помощи изображения, как происходит в случае следующей эмблемы: на переднем плане изображена ползущая черепаха, а сзади плывёт корабль. Главный сюжет эмблемы – это любовные томления, от которых главный герой, по совету Овидия, стремится сбежать за дальние моря, но они преследуют его всюду, куда бы он ни поехал: «Куда бы ты ни бежал, твоя Любовь



всегда бежит с тобою!» (эмблема из книги Якоба Катца «Протей или Силен Алкибиад»). Ирония содержания эмблемы состоит как раз в том, что аналогический перенос представлен в виде черепахи, которая, как известно, не способна никуда бежать, равно как и несчастный влюблённый. В рамках отдельно взятой эмблемы бывает сложно достоверно определить качество иронии: здесь это может быть и сокрушение автора, видящего себя простой черепахой, неспособной убежать. Как бы то ни было, фигура иронии – это довольно частый и многообразный приём конструирования значения в эмблеме.

Самоочевидным представляется тот факт, что в той же мере, в какой эмблема дидактична и обращена к воспринимающему сознанию, она же является и риторическим механизмом и использует весь инструментарий искусства убеждения для наиболее эффективного воздействия на читателя. Мы же в данной статье сделали лишь небольшой подступ и коснулись только некоторых приёмов, оформляющих эмблему как семиотико-*риторическое* целое: это различные виды аналогий, стратегии обращения к читателю, иронический модус высказывания и использование ряда иных приёмов риторической аргументации.

Как справедливо поучает нас одна из эмблем книги Бартеlemi Ано «Picta poesis», животные – это своеобразные софисты («Sophistae»), на манер античных философов, т.е. это носители собственной уникальной, хотя зачастую весьма переменчивой премудрости, а эмблематика, на мой взгляд, является очень удобным семиотическим полем, на котором ими ведутся их риторико-символогические диспуты.

¹ Quae gallina sibi concredita viderat ova
Exorbet, nullo pignore spemque levat.
[...] Hoc vicium est multis, qui nullo parta labore
Consumunt, reliqui temporis immemores.

² At nos non solùm nobis, sed vivimus ortu
Nostris, & patriae, saecula quosque ferent.

³ Stellatam ostentat caudam Iunonius ales [...]

⁴ Так, например, эмблема № 35 из книги Якоба Борница, изображая собаку, в subscriptio лишь сообщает, что собака разносит письма хозяина гостям, а комментарий к эмблеме и вовсе причудливый: 20 строк излагают нам перечисление известных собак в античности. Только три слова названия эмблемы – «Fidelis instar hominis» (образ счастливого человека) – намекают на имплицитную аналогию.

⁵ Porrigit en quantam bos lassus pondere linguam,
E linguis nulla est sed crocodile tibi.
Est gruibus, cygnis, anser tibi care, πελαργους
Collum, non sitiens an opus ales habet?
Cuique suum tribuit varium qui condidit Orbem,
Quique dedit totum, parte deesse nequit.

⁶ См., к примеру, сборник эмблем Лаурентия ванн Хэхта «Μικροκοσμος, sive Parvus Mundus [...]» (1579).

⁷ См., к примеру, эмблему № 3, где с Олимпа Зевсом на землю низвергается Купидон, а цитата из пророка Исайи указывает на ниспадение Люцифера.

⁸ Licinius Calvus, orator facundissimus, Aristoteles sublimis Philosophus. Aliisque parvi erant: attamen omnium doctissimi. Gigantes famosi mortalium erant pessimi. Verum quidem natu grandiores non inepto, semper esse, ac pravos: neque parvos meliores. Neronem suspice.

⁹ Гораздо чаще, на наш взгляд, они встречаются в заглавиях эмблем, в целях большей иллюстративности и заметности для читателя. К примеру: «пей трезво» (Иоанн Самбук, стр. 45) или «невежество необходимо устранять» (Submovendam ignorantiam, Андреа Альчиато, CLXXXVII).

¹⁰ Neuer should any thinke himselfe so sure
Of friends assistance, that he dares procure New enemies: [...]
Else why should this poore creature be pursu'd,
Too simple to offend, a beast so rude.

Литература

1. Махов А.Е. «Язык вещей»: от средневековой герменевтики к ренессансной эмблематике // Культурологический журнал. – №4. – 2013 (Режим доступа: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/240.html&j_id=17).
2. Махов А.Е. Странные сближения в бестиарной эмблематике: опыт риторической интерпретации // Риторика бестиарности: сб. статей. – М.: Intrada, 2014. – С. 144–154.
3. Махов А.Е. Эмблематика. Макрокосм. – М.: Intrada, 2014. – 600 с.
4. Aneau, B. *Picta poesis*. – Lyons: Chez Macé Bonhomme, 1552. – 118 p.
5. Bornitz, J. *Emblemata ethicopolitica*. – Moguntiae, Sump. Lud. Bougeat, bibliopolae Academici, 1669. – 220 p.
6. Cats, J. *Silenus Alcibiadis, sive Proteus*. – Middelburgi, Ex Officina Typographica Iohannis Hellenii, 1618. – 530 p.
7. Cousteau, P. *Pegme*. – Lyons: Chez Barthélemy Molin, 1560. – 100 p.
8. Daly P. Is There Visual Rhetoric in Some Emblem Pictures? // *The Emblem in Early Modern Europe. Contributions to the Theory of the Emblem*. – Ashgate Pub Co., 2014. – 234 p.
9. Goodyere, H. *The mirrou of maiestie, or, The badges of honor conceitedly emblazoned, A photo-lith. fac-simile reprint from Mr. Corser's perfect copy. A.D. 1618.* / Ed. by Henry Green and James Croston. Manchester, Pub. for the Holbein society by A. Brothers, 1870 (Режим доступа: <http://collection1.libraries.psu.edu/cdm/compoundobject/collection/emblem/id/2404/rec/10>)
10. Sambucus, J. *Emblemata*. – Antwerp, Christophe Plantin. – 1564. – 232 p.

А. Е. Махов

Крокодиловы слезы, другие реалии и символы: эмблематика пересматривает бестиарную традицию¹

Это статья содержит лишь несколько заметок к огромной теме: эмблематика – и традиция описания и толкования животных, сложившаяся в античной естественной истории и средневековом бестиарии. Эмблематист имеет дело с этой традицией двояким образом. С одной стороны, ему даны «реалии» – животные с их уже описанными свойствами (нередко вполне фантастическими); эти реалии он использует как свою знаковую базу, как корпус «означающих». С другой стороны, ему даны и многочисленные означаемые – смыслы животных, их отдельных свойств, также уже описанные в средневековом бестиарии. Что делает эмблематист с тем и другим?

49

Реалии: коррекция естественной истории

Стратегию эмблематиста в отношении к традиционным зоологическим «реалиям» проще всего раскрыть на примере Иоахима Камерария – нюрнбергского ботаника и врача, посвятившего все свои четыре центурии эмблем боготворимому им миру природы². Чтобы понять его отношение к природе, стоит процитировать предисловие ко второй центурии: «...нет такой вещи в природе, в которой не было бы какого-нибудь скрытого чуда (...nulla res sit naturae, in qua non miraculum aliquod indutum habeatur)» (II, A3r-A3v). «Чудо» природных вещей для Камерария – это не только их удивительные естественные свойства, но и их «речь», обращенная к человеку, – то иносказание, посредством которого природа нас учит. В продолжении вышецитированной фразы Камерарий обращается к теме животных и фактически объясняет сам, что он понимает под «чудом» природы: «Ведь сказав о человеке как о самой благородной из всех сотворенных вещей, как о *microcosmō*, то есть о малом мире, разве мы не вспомним, сколь многие и разнообразные примеры добродетелей и пороков, сколь многочисленные чудесные и тайные свойства, а также источники полезных искусств и лекарств происходят из животных?» (II, A3v).

Базой означающих – т. е. корпусом реалий, которые выступают в функции эмблематических знаков, – для эмблем Камерария служит вся античная естественная история (Аристотель, Плиний Старший, Элиан, «О сообразительности животных» Плутарха и др.), дополненная новыми авторами (Конрад Геснер, Олаф Магнус, Джироламо Кардано) и сведениями, почерпнутыми от знакомых врачей, путешественников, охотников.

Обрисованный античными источниками круг флоры и фауны явно воспринимается им как слишком узкий, и он стремится включить в эмблемы как можно больше явлений, не известных натуралистам древности. Так, по наблюдению Я. Папи, «он не упускает случая внедрить открытия, сделанные в Новом Свете и описанные современными ботаниками, – такие как, например, пион (I, N 62)»³. Новизну своего материала он, как правило, отмечает, как в случае с броненосцем: «именуемый испанцами арматиллом (Armadillo)», он «не был известен древним» (II, N 83).

Среди «новинок» также райская птица, «ввезенная в Европу из Азии и описанная в 1550 г. Кардано»⁴, о которой Камерарий сообщает: «прекраснейшую и редчайшую птицу», которая водится на Моллуккских островах, местные жители «никогда не видели на земле живой, однако порой она бездыханной падает с высот (ex alto aere) на землю и бывает, когда ее найдут, весьма почитаема» аборигенами. Они «называют ее на своем языке Manuco diatta, что значит Птица Бога, ибо они думают, что она родилась в раю...» (III, N 43).

Не знали в античности и «оленекозу» (cervicapra), описание которой Камерарий почерпнул у испанского натуралиста Гарсии де Орта: это животное, которое имеет сходство и с оленем, и с козой, «напитавшись змеями», превращает их отчасти в «сок и кровь», а отчасти – в камень Bezar или Bezoar, который арабские медики находили у нее в желудке и который, «как говорят, обладает великой силой от яда» (II, N 64).

Из этого примера видно, что сведения «современных натуралистов» могут выглядеть не менее фантастично, чем иные рассказы того же Плиния Старшего. В этой связи встает вопрос, насколько была важна Камерарию реальность «фактов», на основе которых он выстраивает свои эмблемы. Порой он пользуется сведениями, в которые сам не верит, что и оговаривает в комментарии. Так, поверья о способности рыси видеть сквозь преграды следует, по его мнению, признать «гиперболами», однако они «тем не менее могут быть изящно (elegantier) применены к остроте выдающегося ума, к остроумию (ingenii acumen) и проницательности...» (II, 34).

И все в целом Камерарий совсем не безразличен к реальности своих природных знаков: ведь иначе они не были бы истинным чудом природы, а всего лишь изобретениями человеческого остроумия. Вот почему он стремится, используя античную традицию, отнюдь не отвернуть ее, но, напротив, сохранить посредством уточнения сведений, ею передаваемых.

Полемика с Плинием Старшим проходит через все центурии – но полемика не отвергающая, а скорее корректирующая. Она проявляется и в поистине программной для Камерария эмблеме N 21 из второй центурии. На *picture* здесь изображена медведица, которая вылизывает медвежонка. Казалось бы, эмблема развивает мотив, восходящий к «Естественной истории» Плиния Старшего⁵ и продолженный в средневековых bestiариях: медвежата рождаются бесформенными; форму им придает медведица, когда вылизывает их.

В книге девизов Лодовико Дольче, которую Камерарий хорошо знает и использует в данном случае, эта медведица превращена в аллегория искусства: занятая вылизыванием медвежат, она изображена под девизом «Искусство могущественнее природы» («Natura potentior ars»), который приписан художнику Тициану; в подписи говорится: если художники прежних времен состязались с природой, то Тициан «превзошел искусство,

талант и природу»⁶.

В *inscriptio* эмблемы Камерарий повторяет девиз Дольче, словно бы он с ним согласен. Однако уже в *subscriptio* девиз оказывается проблематизирован:

Ars polit, haud fingit, natura utrumque ministrat,

Quantum dissideant, indicat hic catulus.

(Искусство совершенствует, [но] едва ли творит [новую форму]; природа делает и то и другое. Насколько они различны – показывает этот медвежонок).

Но что, собственно, показывает (вернее даже – на что указывает) медвежонок? Он, вместе со своей мамой, – аллегория творческой мощи, но не искусства, а природы. Этот аллегорический смысл вытекает из комментария, в котором Камерарий вступает в полемику сразу с двумя традициями: как естествоиспытатель, он корректирует античную естественную историю, как философ – возражает тезису о превосходстве искусства над природой.

Рассказ Плиния о рождении бесформенных медвежат отвергается на основе современных сведений: «Я сам слышал от наших охотников, что они находили в чреве беременной медведицы медвежат с вполне различными (*distinctos*) членами». Поверье о вылизывании объясняется просто: «новорожденные медвежата оплетены таким плотнейшим последом, что медведица может их распутать лишь лизанием».

Отвергая легенду о формотворчестве медведицы, Камерарий в целом отвергает и тезис о превосходстве искусства. Этот тезис «мы готовы признать верным в некоторых областях, таких как искусство живописи и ему подобные; во многих же других [сферах] он не может иметь места, и мы ежедневно познаём на опыте, что природа намного выше (*naturamque multo esse praestantiozem quotidie experimur*)».

Итак, аллегория медведицы у Дольче показывает, как форму творит искусство; у Камерария она же показывает, как форму творит (*fingit*) сама природа.

Уточняющая полемика – не только с Плинием, но и со всей бестиарной традицией, – ведется и в других эмблемах. Камерарий корректирует предание о том, что хамелеон якобы питается только воздухом⁷: «следует заметить, однако, что в дневное время он питается мухами, муравьями и другими насекомыми» (II, N 90).

Плиний приписывает оленю, раненному стрелой, способность изгонять эту стрелу из тела посредством травы диктамен (ясенец, бадьян) – но правы, говорит Камерарий, другие древние, которые эту способность приписывали козе (II, N 69). О рыбе-светильнике (*lucerna*) Плиний пишет, что она получила это название за то, что, всплывая на поверхность моря, «высовывает из пасти огненный язык и таким образом испускает сияние в ясные ночи» («Естественная история». IX, xxvii, 82). Камерарий уточняет: «Поскольку ее язык, небо и другие внутренние части пасти – сияющие и ярко-красные (*splendentes et rubicundas*), то в тихие ночи она светится так, что можно поверить, что она извергает и выбрасывает изо рта огонь и пламень» (IV, N 18).

Мы имеем дело с корректирующей критикой, но отнюдь не со скепсисом. Камерарий стремится не исключить из царства природы тот или

иной феномен, описываемый Плинием (или иными античными натуралистами), но, напротив, сохранить его, приведя в соответствие с современными знаниями. Одновременно с уточнением проводится и верификация, критерий которой очень прост – наличие «точных» свидетельств очевидцев, «видевших» данный феномен. Сообщений о том, что кто-то из заслуживающих доверия ученых «видел» то или иное чудо или чудище природы, у Камерария много, – и такие сообщения служат решающим аргументом в пользу существования данного зверя.

Василиска многие почитают существом «баснословным» (*fabulosum*) – но Джироламо Меркуриале в одном из трудов «свидетельствует, что видел труп василиска» (IV, N 79). Та же стратегия верификации посредством свидетельства применяется и к реально существующим зверям. Живого ихневмона «несколько лет назад показывали во Франкфурте» (II, N 99); китов, в часы отлива выброшенных на берег и погибавших под собственной тяжестью, видели в Голландии в 1588 году (IV, N 5), и т. д.

Конечно, не один Камерарий, но и вся ренессансная натуралистика использовала подобные стратегии верификации. Стоит показать это на примере единорога – того химерического существа, реальность которого пытались доказать с особым упорством, отчасти, видимо, вызванным тем, что рогу единорога приписывалось драгоценное и весьма актуальное свойство – мощное антидота. Единорогу – а вернее, этому свойству – Камерарий посвящает особую эмблему (II, N 12): прежде чем пить из источника, полного ядовитых змей, единорог опускает туда свой рог и обеззараживает воду.

Безуспешные попытки зоологов идентифицировать этого зверя (как однорогого оленя, антилопу или даже носорога) начались как раз в эпоху Ренессанса. Цюрихский естествоиспытатель и гуманист Конрад Геснер в «Истории животных» (1551), приводя описание и гравированное изображение единорога, отмечает, что в Европе это животное остается неизвестным. Однако, продолжает Геснер, известен его рог: в 1520 г. в реке Аар, на севере Швейцарии, был найден рог единорога длиной в два локтя; об этом Геснеру сообщил один его друг, которому досталось несколько кусочков от рога – но кое-что перепало и аптекарям, использующим рог как драгоценное противоядие⁸.

Читая эти сведения, трудно не задаться вопросом: как, собственно, «аптекари» и прочие ценители удивительного рога отличали его от рогов иных животных, если самого единорога никто в Европе (как уверяет Геснер) не видел? Оказывается, существовал простой проверочный прием: вино, в которое опускали рогами единорога, сразу сильно вспенивалось. Впрочем, добавляет Геснер, этот эффект легко было подделать: в Венеции научились делать некий муляж с применением извести и мыла, который производил то же действие на вино, и выдавали его за рог единорога.

Из переписки Камерария с другим гуманистом и автором эмблем, Иоанном Самбуком, мы узнаём, что в Вене в начале 1580-х гг. шла весьма интенсивная торговля рогами единорога. Так, в письме от 8 января 1581 г. Самбук сообщает Камерарию о возможности купить в Вене «подлинный рог единорога». Он еще не выставлен на открытую продажу, «ни один князь или аристократ его еще не видел», и потому у нюрнбергского магистрата есть возможность приобрести, при посредничестве Самбука, это «редкостное сокровище» за относительно небольшие деньги – 5 000 дукатов, в то время как истинная цена рогу, принимая во внимание «его ред-

кость и длину», – 20 000 дукатов. Это очень выгодное предложение, уверяет Самбук, ведь «семь месяцев назад более короткий рог был продан за 14 000 талеров».

Камерарий, похоже, не ответил на это письмо. Самбук продолжил уговоры в письме от 10 февраля того же года, где вновь отметил чрезвычайную редкость рога и его низкую цену и подкрепил свои доводы таким аргументом: «Несколько месяцев назад русский властитель [любопытно было бы узнать, кто это был? В России в это время вообще-то правил Иван Грозный, которому рог-антидот, наверно, не помешал бы... – А. М.] купил гораздо более короткий рог ... за 24 000 талеров»⁹.

К сожалению, ответ Камерария не сохранился, и едва ли когда-либо станет известно, обзавелся ли нюрнбергский магистрат драгоценным предметом. Мы же, проследив эту курьезную историю, можем сделать вывод: для ренессансного гуманиста и эмблематиста сомнительные «реалии» античной и средневековой естественной истории во многих случаях не только не теряют правдоподобия, но напротив – будучи уточнены и «верифицированы», получают особую материальность, в данном случае еще и подкрепленную денежным выражением.

Символы: изменения смыслов, комбинации смыслов

Тот факт, что эмблематика была вовсе не разрывом со средневековой традицией «семиотики вещей», но, напротив, ее продолжением, давно уже признан исследователями. Приведем, как характерные, слова Анн-Элизабет Спика: «Средневековый символизм, ..., непрерывно транслировался до конца Ренессанса. Чудеса средневековых bestiариев, ..., не потеряли ни своей привлекательности, ни актуальности, и составляли запас тем и образов, питавших эмблематические сборники...»¹⁰.

Это утверждение справедливо – но с той оговоркой, что средневековые «чудеса» не транслировались в эмблематику без изменений: они погружались в непрерывную смысловую и комбинаторную игру, которая и является душой эмблемы. Иначе говоря, они трансформировались. Но как? Попробуем, на нескольких примерах, показать пути этой трансформации.

De Monocerote. A. Lib. I. 781

periret, ubi etiam in Lexico Graecototio arbor mala exponitur, sed sine auctore. *Malis fraxinina* est cuncta lignum huius continentis absonum habent: quare eodem nomine hanc quoque nominant Graeci, Malis ceres arboris lignum huius inceptum est. ¶ Leucocrotace ferax capiti melium, Plum. camelinum, Solim. ¶ A taxo Feraxit nobilitatis Taxonorum familia nonem fortis est, Bra fauolus. ¶ Feraxit est finna Gallica lingua, non de quibusdā feris, sed proprie latronibus dicitur, ut uulpe, melie.

DE MONOCEROTE.

Figura huius talis est, quae à pictoribus fieri solent, de qua certissimi habet.



MONOCEROT, hoc est unicornis fera, ab alijs aliter describitur: fuit quoniam dicitur fuisse unicorneris animal, ut constat: fuit quod aliqui nos dicunturam tanquam unum confunderent. Minus autem mirum de fera cum peregrina de toto à nobis esse dimissa, nec unquam in Europam aduicta, distet ab Europaeis feris, quoniam autem feris comibus non oculatis, memoriae prodita esse. Hoc magis mirum, nec entiora erant, ut Lindocritum Ecomum & Paulum. Venenum, quod regione illam quibus reperitur uolunt, dicitur fatis monocerotes detribere. Ego singulorum uerba admittere, ut doctoribus et ingeniosis uisum esse ait aliquibus de fera fuisse nondum occasione probatum. ¶ Vbi feris generantur, asperum in locum monocerotem, reliquo corpore equo similem, capite et ino, pedibus elephantis, cauda apri, insiguit graui, uno cornu nigro media fronte cultorum diuin eminente. hanc feram uitam negant capi, Plinius. Phyllosopos quidam auctor obicitur, & alij eum fecit, monocerotem animal paruum esse feribant, haedo simile, acerrimum, ino in capite cornu. Sed illic Plinius acerrimum pro asperum legitur, haedo pro equo, unde necessarium esse atter error fecimus ut in animal paruum esse putaret. ¶ Monocrotus Aelianus pelle dicitur in innotis regionibus Indiae, quos dicitur ferit, ut alij propter alia bestia fera reperit in monoceroto, quem Induocant caracorum eumq; magnitudine ad confirmatæ ætatis equum ac cedere dicunt, habiq; & pilis fuluum esse: pedibus bonitate & totius corporis ceteritate excellere, atq; famuliter ut elephantum pedum dignis indolis et feraxi eandem habere, inter superbia cornu uno, eodem nigro, non haquidem, sed uteris a quidam naturales habent, atq; in acullium museonem defensione ornatum exilire. Hic Aelianus. Mibi omnino Plinius & Aelianus unam eandemq; bestiam descripsisse uidentur: sed nec aliam Philes limis Aelianus, cuius uerba singularim in sequentibus per parca recitabo. Quoniam alium fuit agnogram Indicum, feram idem, inter antioria, tamen animalia in deferto omnium maximam esse dixerim. Conuenient fuit propter cornu utiq; unicum è media fronte, loci uitalis India, equum dignitudo, tingitelle soliditate, celeritas, ita fortioria, robur inextinguibile, & quod confirmata acie nulli capiantur. Colore tantum differre uidentur: cum alium Indicus albus sit reliquis corpore, sed capite purpureo monocerotes fuluus, qui color etiam rhinocerotis quibusdam tribuitur: sic & cornu color non idem monoceroti enim simpliciter nigrum Plinius tribuit, alio Indico Aelianus medium tantum nigrum, inferius alium, superius purpureum: sed fortiam omnes illi colores in corpore possit quoniam in cornibus spectantur, quod purpureum, media parte purpureum, postrema alba, Philes quidem cornu totum nigrum esse tribuit, excepto mucrone. Sed de alio Indico unice corne

Начало главы о единороге из книги Конрада Геснера «Historia animalium». Цюрих, 1551. Том, 1, с. 781.

Проведем различие между двумя случаями. В первом случае мотив или образ, заимствованный из средневековой культуры, меняет свою семантику; во втором – средневековые мотивы и образы, с их «готовыми» смыслами, образуют новые сочетания, более сложные конструкции. Трансформации первого типа можно определить как чисто семантические, второго – как в первую очередь комбинаторные.

Изменения смыслов

Смысловую трансформацию чаще всего можно описать как перенос мотива из одного дискурса в другой; например, из религиозного – в тот или иной светский. Светские дискурсы эмблематики чрезвычайно разнообразны: можно констатировать наличие в них моралистического, любовно-куртуазного, религиозного, поэтологического и др. дискурсов; но и эти дискурсы можно подразделить на смысловые подтипы. Так, политический дискурс может быть и монархическим, и «свободолюбивым».

Бестиарная эмблематика дает нам пример того, как религиозный мотив переходит в политический монархический дискурс: «Лев – Христос» превращается в «Льва – Государя». Это не такой уж простой перенос по однозначному признаку силы или мудрости. На эмблеме Себастьяна де Коваррубиаса Ороско *in scriptio* «Царит чтобы служить»¹¹ изображен лев с короной и земным шаром, на задних лапах имеющий копыта вола. В *subscriptio* говорится: «Как вы думаете, что значит править? Изнемогать под бременем обязанностей, работать день и ночь. (...) Король наполовину лев, дикий и ужасный, ...; но ниже пояса он смиренный вол, рожденный для ярма и для работы».

Откуда берется эта двойственность льва – конфликт между его передней и задней частями? Она была известна средневековому бестиарию, где воспринималась, в русле общей христологической символики льва, как символ двуприродности Иисуса. Филипп Танский в своем бестиарии пишет о льве: «Сила Божественности пребывает в его широкой груди; в его задней части, которая сотворена весьма тщедушной (*de mult gredle manere*), пребывает человечность, которой он обладает вместе с божественностью»¹². Приводимая эмблема секуляризирует этот мотив, перенося его на светского государя.

На другом бестиарном мотиве (определим его как «неприручаемость кошки») покажем, как происходит политизация мотива, в средние века принадлежащего морально-гендерному дискурсу. В средневековой словесности кошка символизирует идею «природы», которую нельзя изменить никаким обучением, – в соответствии с историей, рассказанной в латинском тексте «Диалог Соломона и Маркульфа (*Salomoni et Marculphi dialogus*)» (не позднее X в.): кошка, приученная держать свечу во время ужинов Соломона, бросает ее, как только видит бегущую мышшь. История, показывающая, что «природа сильнее воспитания», отразилась во множестве средневековых текстов на народных языках¹³.

По признаку преобладания природного инстинктивного начала, не поддающегося воспитанию, кошка сближается с женщиной, что видно, например, из следующего сравнения в «Романе о Розе» (в продолжении Жана де Мена): «Тот, кто хочет побить свою жену, ... когда хочет ее усмирить, подобен тому, кто бьет, чтобы приручить, свою кошку, а потом зовет ее, чтобы надеть на нее ошейник: но если кошка ускользнет, хозяину, воз-

можно, больше не удастся ее схватить»¹⁴.

В эмблематике неприручаемость кошки начинает трактоваться как проявление свободолюбия и принимает политическую окраску – фактически включается в политический дискурс, но не в его монархическом, а в «либеральном» варианте.

Это видно, например, из эмблемы Иоахима Камерария, где изображена кошка, которая выпрыгивает из отворенной двери, а *inscriptio* гласит: «Законы мне – мои желания» (II, N 78). Политическая (и патриотическая) приуроченность эмблемы становится очевидной из *subscriptio* «Умереть ради непобежденной свободы – когда-то в этом была слава тевтонского народа», которое в авторском комментарии поясняется следующим образом: «Врожденное свойство этого животного – сильнейшее желание свободы и, от того, крайняя нетерпеливость в темнице (*carceris impatientissimum*)». Поэтому германское племя свевов, превыше всего ставившее свободу и бесстрашно за нее сражавшееся, в качестве военного знака (*insigne militare*) имело кошку (*felis*)».

Отметим сходную семантику кошки в «Иконологии» Цезаре Рипы, где она – атрибут Восстания, а также Свободы: «кот весьма любит свободу, и потому древние аланы, бургундцы и свевы ... носили ее изображение на своих знаменах, показывая, что подобно тому как это животное не выносит принуждения, так и они совсем не терпят рабства»¹⁵.

Другой пример переноса в политический дискурс средневекового бестиарного мотива – претворение в эмблематике вражды крокодила и ихневмона (мангусты), описанной уже Аристотелем и Плинием Старшим. В средневековой символике храбрость ихневмона связывалась с воинской доблестью: в «Парцифале» Вольфрама фон Эшенбаха Фейрефиц в поединке с Парцифалем «несет на шлеме [изображение] ихневмона (*escidemôn*) – зверя, который приносит смерть ядовитым змеям»¹⁶.

Теперь, в эмблематике, мангуста – враг тиранов, т. е. персонаж политического свободолюбивого дискурса. Это ясно проявляется в эмблеме Иоахима Камерария, который вообще не раз демонстрирует непримиримость к «тирании». Изображение крокодила и мангусты сопровождается *inscriptio*: «Тирания никогда не пребывает в безопасности», а подпись гласит: «Принести гибель тирану поспешит тот, от кого этого меньше всего ждут: так тебе, крокодил, погибель – мангуста» (II, N 99).

Обратимся к иным путям переноса мотива. Перенос из религиозного дискурса в куртуазный освоило уже Средневековье, и «Бестиарий любви» Ришара де Фурниваля демонстрирует нам последовательную стратегию такого переноса. Я же приведу лишь один пример – саламандру, которую Фурниваль почему-то считает птичкой. Латинский Физиолог (*Versio BIs*) определяет саламандру как «маленькую разноцветную ящерицу (*lacertule pusille, colore vario*)» и трактует ее в религиозном смысле, как символ «Анани, Азарии и Мисаила» – трех отроков в пещи огненной¹⁷.

В искусстве девизов и эмблематике саламандра становится атрибутом куртуазного дискурса – как символ влюбленного, живущего в пламени любви и питаемого им. Примеры тому – знаменитый девиз Франциска I и его подражателей, а также эмблема Отто Вения (N 374) с *inscriptio* «Моя жизнь [поддерживается] огнем» и *subscriptio* «Меня, как саламандру, питает жар Киприды, и мне приятнее умереть в тебе, пламень, чем без тебя»¹⁸.

Перенос из религиозного дискурса в поэтологический (или более

общий, эстетический) демонстрирует уже упоминавшийся мотив медведицы, которая вылизыванием придает форму своим бесформенным медвежатам. В итальянском «Морализованном bestiarii» (XIII или XIV вв.) мотив наделен чисто религиозным смыслом: медведице уподоблена церковь, «передельвающая (riface)» своих грешных детей¹⁹. Но возможность истолковать это поверье как метафору словесного творчества намечается еще раньше, у Алана Лилльского: «Медведица, произведшая на свет бесформенное потомство через врата ноздрей, приводит их в лучшую форму, вычеканивает их, непрестанно вылизывая стилóм языка (stylo linguae)»²⁰. Выражение «стило (stylus) языка» вводит bestiарный образ в область поэтологических метафор.

Эстетическое (поэтологическое) прочтение мотива подхватывает эмблематика, что уже было нами показано на примере девиза Лодовико Дольче и эмблемы Иоахима Камерария. Образ этой эстетической медведицы живет удивительно долго. Мы встречаем его еще в начале XIX столетия – у Августа Вильгельма Шлегеля, который, критикуя Иммануила Канта за то, что он надевает на гения «очки вкуса», иронически замечает: «Согласно Канту, гений, как медведица, производит на свет лишь недоработанное (rohe) потомство, которое обретает форму (ausgebildet werden) лишь посредством вкуса...»²¹.

56

Разумеется, один и тот же мотив может в эмблематике мигрировать в разных направлениях – в разные дискурсы. В «протоэмблематической» образности «Гипнеротомахии Полифила» вражда крокодила и ихневмона превращена не в политическую, но в куртуазную метафору: «Мое измученное сердце изглодано ее хищными глазами более нещадно, чем внутренности крокодила, пожранного ихневмоном»²². Формообразующая медведица истолкована не только в поэтологическом, но и в куртуазном смысле – у Отто Веня она означает влюбленного, который «ласками и кротостью смягчает свою госпожу»²³. Христорологический пеликан, воскрешающий птенцов своей кровью, переходит в куртуазный контекст (что, впрочем, было уже и Ришара де Фурниваля) – влюбленный Полифил в «Гипнеротомахии...» хочет разорвать себе грудь и предъивить возлюбленной свое страдающее сердце, «не иначе как благочестивейший египетский пеликан, который ... ради кричащих от голода птенцов колким клювом раздирает себя и разрывает любящее материнское сердце»²⁴.

Смысловую трансформацию не всегда можно описать как перенос мотива из одного дискурса в другой: мотив может оставаться в пределах данного дискурса, но тем не менее менять свое значение, и порой довольно тонким образом.

Покажем это на примере крокодиловых слез. Смысл этого мотива, относительно поздно появляющегося в европейской «зоологии», но известного Средневековью, претерпевает изменение при переходе в культуру Нового времени, как мы и покажем ниже. Однако в целом крокодил не покидает того дискурса, который можно определить как моральный.

Для нас крокодил, который пожирает свою жертву и при этом плачет, – символ лицемерия. Этот привычный нам смысл зафиксирован в эмблематике – но, похоже, в средневековых bestiарных текстах и плач крокодила, и семантика его слез понимались иначе.

Латинская версия Физиолога (B-Is) сообщает о крокодиле следующее: «Когда он находит человека, то, если может его победить, пожирает и постоянно его оплакивает (comedit, et semper plorat illum)»²⁵. Обратим

внимание, во-первых, на переходность глагола «*ploro*»): крокодил не просто плачет, но *оплакивает* свою жертву. Во-вторых, нельзя не задуматься о смысле странного словечка «*semper*». Что, собственно, хочет сказать им автор? Крокодил *всегда* оплакивает человека, которого ест (т. е. оплакивает каждого съеденного), – или же крокодил оплакивает съеденного *постоянно* (т. е. плачет все время после того, как съест)?

Второе понимание кажется гораздо менее вероятным. Однако оно поддерживается некоторыми средневековыми bestiарными текстами на народных языках. Так, Гильом Норманский утверждает, что крокодил, съев человека, «потом оплакивает его столько дней, сколько живет» (т. е. до конца своей жизни)²⁶. Сходным образом – у Ришара де Фурниваля: «Он оплакивает его все дни своей жизни» (т. е. опять-таки до конца жизни)²⁷.

Итак, в средневековой bestiарии слезы крокодила, скорее всего, – искренние слезы, слезы раскаяния и нечистой совести. Неудивительно, что в трактате «О животных и других вещах» крокодил – фигура дурных людей (не только лицемеров), которые, «сознавая свою порочность, в сердце своем плачут (*consci sui malitiae corde plangunt*), хотя по привычке тянутся к тому, чтобы ее [т. е. порочность] осуществлять»²⁸. Слезы крокодила представлены здесь как искренние; эти «слезы сердца» появляются и у Фурниваля: влюбленный, «убитый» жестокостью возлюбленной, надеется, что она оплачет его «глазами сердца»²⁹.

Иной смысл – и, что удивительно, абсолютно позитивный! – приписывает слезам крокодила «Книга о природе животных» (т. н. тосканский bestiарий, созданный, видимо, в конце XIII в.). Крокодил (*calchatrice*) здесь определен как «змея огромнейшая и крупнейшая». «Природа его такова, что когда он находит человека, то съедает его, и после того, как он его съест, оплакивает его все время своей жизни (*si illo piangie tutto lo tempo de la sua vita*)».

Мотив «плача на всю оставшуюся жизнь» автор находит нужным повторить, но теперь уже снабдив его толкованием: «Этот крокодил, в том [своем свойстве], что он пожирает человека и потом оплакивает его все время своей жизни, может быть уподоблен (*si se pœe similiare*) некоторым религиозным людям (*spiritalie persone*) этого мира, которые внутри своего тела заключили истинного Бога и человека, что был распят, дабы искупить человеческий род». Когда такой «религиозный человек», заключивший в своем сердце Христа (как крокодил «заклучает» в себе съеденного им человека!), вспоминает о страданиях, которые претерпел Христос, «к нему, внутрь его сердца, приходит великое сострадание и великая скорбь»³⁰. Крокодиловы слезы здесь, как видим, – фигура слез, которые истинный христианин проливает из сострадания мукам Христа.

Между тем, «*l'Aserba*» Чекко д'Асколи, созданная примерно в то же время, может, чуть позднее, дать уже гораздо более понятную нам негативную трактовку тех же крокодиловых слез как фигуры лицемерия. Крокодил (*cocodrillo*), «поймав человека, сразу убивает его; а убив его, этот хищник плачет жалостливым голосом (*con pietosa voce*)... Оплавав его, пожирает и съедает (*divora et manduca*) человеческую плоть... Так поступает человек лицемерный и лживый (*ipocrito et ocolto*), который в сердце радуется всякому злу, вредящему другим людям, а своим лицом показывает сострадание и сразу плачет по любому случаю...»³¹.

Любопытно, что с появлением мотива лицемерия исчезает мотив «плача на всю жизнь» – но, разумеется, иначе и быть не могло! Слезы лицеме-

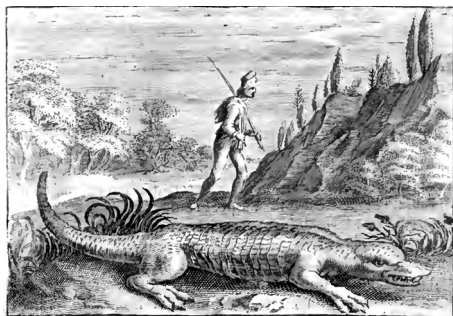
ра притворны – и он, конечно, не собирается плакать всю жизнь

Характеристика крокодила в записях Леонардо да Винчи восходит к тексту Чекко (известному Леонардо по венецианскому изданию «L'acerba» 1492 г.). И здесь слезы крокодила лицемерны: «Это животное [крокодил] хватается человека и сразу его убивает. Убив его, оно его оплакивает, жалобным голосом и со многими слезами (con lamentevole voce e molte lacrime), а затем, закончив плач, жестоко пожирает его. Так поступает лицемер, который по всякому пустяку заливается слезами, являя сердце тигра (mostrando un cor di tigre), и, с жалостливым лицом, радуется в [своем] сердце чужим бедам»³².

Однако в полной мере поворот к современной семантике слез крокодила совершают «Пословицы» Эразма, в которых есть текст, озаглавленный «Крокодиловы слезы» («Crocodili lacrimae»)»³³. Собственно, именно Эразм делает из «зоологии» крокодиловых слез половицу; делает из «вещей» – «слова». Подобная половица, полагает Эразм, применима к тем, «кто притворяется, что они тяжело встревожены несчастьем того, на кого они сами же и навлекли гибель или великое зло». Иначе говоря, это слезы злонамеренных лицемеров – тех, кто нас губит, а потом притворно плачет. Любопытно, что и порядок событий Эразмом изменен: «Некоторые пишут, что крокодил, как только он видит вдалеке человека, начинает лить слезы, а потом пожирает его». Крокодил плачет *до того*, как убивает человека, а не *после*, как в средневековых источниках!³⁴

Нет сомнений, что такие слезы – это слезы притворства, а не раскаяния. В эмблематике эразмово значение крокодиловых слез окончательно утверждается. Эмблема Камерария о крокодиловых слезах имеет *inscriptio* «Жрет и плачет» и *subscriptio* «Мне очевидно, что доверять речам перемчивого друга нельзя так же, как твоим, крокодил, слезам» (IV, N 328). Авторский комментарий не оставляет никаких сомнений: крокодилу «в наше время подобны многие люди, которые в глубине души радуются нашим несчастьям, а лицом и речами притворно изображают участие в нашей скорби».

Флорентий Схонховен (см. илл. внизу) в своей вариации на тему крокодиловых слез трактует их обобщенно: они – проявление не просто лицемерия, но общей ненадежности мира (базовый для эмблематики мотив!), в котором вообще ничему и никому нельзя доверять. Соответственно, *inscriptio* эмблемы – «Diffidendum» («Доверять нельзя»). Крокодил, увидев человека, начинает плакать (до того как убьет и/или съест – как и у Эразма!) и делает вид, что убегает, а на самом деле заманивает в ловушку. Схонховен, видимо, курьезным образом предполагает, что слезы крокодила вызывают у человека сочувствие и желание крокодилу помочь. Он сравнивает крокодила с гиеной, которая также умеет завлекать человека в ловушку: зовет его по имени, но лишь для того, чтобы убить его в укромном местечке. Вывод: ничему, а не только крокодилу, нельзя доверять. «Чело, глаза, лицо часто лгут, чаще же всего лгут речи»³⁵.



Завершая разговор о крокодиле, отметим, что его демонизация продолжается в европейской культуре и дальше. Уже во второй половине XVIII столетия Иоганн Каспар Лафатер, создатель науки «физиогномики», подводит под эту демонизацию физиогномическое обоснование. Крокодила выдает его облик – животное, столь отвратительное внешне, и внутренне не может не быть самым настоящим чертом. Крокодил «во всех частях своего тела, во всех его очертаниях и отдельных точках, во всех поворотах и положениях, в движении и в покое обладает физиономией, которую нельзя не распознать, – он так погран, низок, узловат, отвратителен, бессердечен, зол ... , так пугающ, так закрыт для всякой любви и возможности быть любимым – воплощенный дьявол!»³⁶.

Комбинации смыслов

В иных случаях смысл средневекового мотива не меняется, но – либо в мотиве заменяется или усложняется его метафорический план; либо мотивы вступают в новые сочетания, образуя сложные конструкции; либо мотив переходит из визуальной области в повествовательную, или наоборот. Разумеется, эти три типа комбинаторной игры не исчерпывают всех трансформационных возможностей; но мы остановимся только на них.

Приведем два примера на первый тип. Начнем с *замены* метафорического плана. Мотив «ускользаемости» женщины от мужского диктата в «Романе о Розе» выражается метафорой угря, которого невозможно удерживать: мужчина способен удержать при себе женщину не в большей мере, чем в Сене угря (*anguile*), когда держит его за хвост; как бы крепко он его ни держал, тот все равно ускользнет³⁷. В эмблеме Гийома Ла Перьера³⁸ смысл мотива не меняется, лишь угорь заменен на дельфина: «Ты скорее сможешь удержать дельфина, чем укротить ветреную женщину» и т. п.

Усложнение метафорического плана – собственно, передачу смысла не одной метафорой, но двумя синонимичными, – покажем на следующем примере. Мотив упорства в любви у Овидия выражается знаменитой метафорой капли, которая точит камень: упорный влюбленный добьется своего, ведь и капля разбивает прочный утес («Наука любви». I:475-478). О необходимости упорства в любовных делах говорится и в «Романе о Розе» – но метафора меняется, появляется сравнение терпеливого куртуазного ухаживания с рубкой дуба: «Никого нельзя против воли донимать мольбами и преследовать чрезмерно. Вы хорошо знаете, что дуб не срубить первым же ударом»³⁹.

Эмблема Отто Веня (с *inscriptio* «Упорствуйте»⁴⁰) для передачи того же смысла соединяет обе метафоры – античную и средневековую: «Разве ты не видишь, как неиссякаемая капля долбит прочные камни, ... а многолетний каменный дуб падает под повторяющимися ударами? Так и дева, побежденная, [в конце концов] отдастся тому, кто ее [упорно] домогается».

Второй тип трансформации – соединение мотивов, прежде (в средневековой культуре) существовавших разрозненно. Такое соединение – один из типичных приемов эмблематической комбинаторики, который легко проиллюстрировать эмблемами бестиарной тематики. Звери в средневековом бестиарии существовали как бы по отдельности, каждый «в своей клетке»; путь к их свободному комбинированию наметил Ришар де

Фурниваль, и эмблематика этим методом весьма интенсивно пользуется.

Бестиарий отмечал одинаковое свойство у льва и зайца: оба зверя спят с открытыми глазами. Однако мне не известны случаи, когда в средневековом бестиарии бодрствующие лев и заяц сводятся вместе: они бодрствуют поодиночке, каждый не спит по-своему. Эмблема Себастьяна де Коваррубиаса Ороско сводит оба мотива: *pictura* изображает бодрствующих льва и зайца, *inscriptio* гласит: «Бодрствуют оба»⁴¹.

Другой пример. Лев воплощает в средневековом бестиарии, в частности, мужество; олень (опять же в частности – набор значимых свойств того и другого зверя весьма велик) – трусость, в соответствии с авторитетнейшим «Утешением Философией» Боэция, где говорится: если человек «труслив и робок, страшится того, чего бояться не нужно, он подобен оленю» (IV:3). Эмблема Гийома де Ла Перьера соединяет эти два мотива в сложную конструкцию⁴². *Pictura* показывает два войска: войско оленей, которое возглавляет лев, и войско львов, которое возглавляет олень. Обсуждается вопрос, какое войско победит, и делается вывод: победят олени, ведомые львом.

Эмблематическое *ars combinatorica* использует в качестве своих «кирпичиков» по крайней мере два мотивных фонда – визуальный и словесный. Соотнося эмблематическое искусство со средневековой традицией, мы видим, что мотивы, взятые из этих фондов, могут претерпевать взаимопревращение: то, что в средневековой традиции *рассказывалось*, теперь *показывается*, и наоборот. Визуальное становится словесным, показанная картинка разворачивается в небольшое повествование, – во встречном же движении, напротив, словесное становится визуальным: история сворачивается в картинку.

Приведем лишь по одному примеру на каждую из этих возможностей. Трансформацию словесного средневекового мотива в визуальный можно предположить в эмблеме Иоганна Манниха⁴³, где изображена лилия,

растущая из сердца, с *inscriptio* «Благоухающее сердце приятно». Латинское *subscriptio* не содержит никакой истории и ограничивается анаракативным толкованием: «Что означает сердце? Чистую душу, также и целомудренную...»; во втором, немецком *subscriptio* говорится о «чистоте» как лучшем украшении «юной девы» — ибо «сердце, украсившее себя невинностью и повиновением, предпочительнее любых богатств», и т. д.

Лилия же в тексте не упомянута — тем более лилия, растущая из сердца. Откуда же берется эта визуальная конструкция? Не исключено, что среди ее

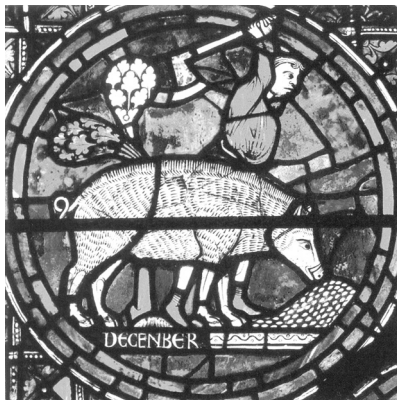
истоков и средневековая повествовательная традиция. Мне представляется, что параллелью к ней может быть история из «Золотой легенды» Якова Ворагинского о богатом и благородном, но неграмотном рыцаре (*miles*), который вступил в цистерцианский орден. Монахи пытались его образовать, но он смог выучить лишь два слова молитвы: «Ave Maria». Когда он умер, над его могилой выросла прекрасная лилия, на каждом листе кото-



рой золотыми буквами было начертано: «Ave Maria». Монахи, раскопав могилу, обнаружили, что лилия растет из рта умершего⁴⁴.

Предметный элемент этого повествования – лилия, растущая из тела (символ чистоты и благочестия) – в эмблеме изолируется в автономный визуальный мотив.

Обратный случай – трансформацию визуального мотива в словесный и повествовательный – мы находим в эмблеме Бартелеми Ано⁴⁵, описывающей традиционное ежегодное забивание свиньи. Следует напомнить, что этот процесс постоянно фигурирует в средневековых *изображениях* месяцев, как действие, символизирующее ноябрь или декабрь. Впрочем, традиция изображения занятий, свойственных каждому месяцу года, переживает Средневековье: итальянские мануфактуры по производству керамики во второй половине XIX – начале XX вв. выпускают наборы тарелок на эту тему; декабрь в этих наборах символизирован, как и в эпоху Средневековья, именно закалыванием свиньи. Несколько таких наборов хранится в музее керамики Палаццо Стурм в Бассано дель Граппа.



Забивание свиньи в декабре. «Витраж зодиака» в Шартрском соборе (XIII в.), керамическая тарелка из набора «Месяцы» (северная Италия, конец XIX — начало XX вв.; музей керамики в Бассано дель Граппа).

Средневековые тексты, в которых бы *повествовалось* о забивании свиньи, мне неизвестны; но такое повествование, разворачивающее этот мотив средневековой визуальной традиции, обнаруживается в эмблеме Бартелеми Ано, где *inscriptio* гласит: «Смерть вредоносных желанна», а общая мысль состоит в том, что свинья вредит, пока она живая; мертвая же всецело полезна. Этот тезис, однако, развернут в довольно подробное повествование об убиении «вредоносного» зверя – в подробное описание того, как «зимним декабрем ее убивают, и перерезанная глотка извергает багровую душу; муж, жена, растрепанные мальчики и незамужние девушки собираются вместе, радуются; блистает веселый пламень» и т. д. Со смертью свиньи сравнивается столь же радостная смерть эпикурейца – «того, кто при жизни был предан пирам и обжорству. Ведь то, от чего разжирел

один, может утолить голод многих».

Так средневековая картинка (вроде той, что мы видим в «витраже месяцев» Шартрского собора) превращается в назидательный рассказ.

¹ Некоторые разделы данной статьи были опубликованы в кн.: *Махов А. Е. Эмблематика. Макрокосм. М.: Intrada, 2014.*

² *Camerarius Joachim, jun.: Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumptorum centuria una. Norimbergae, 1593* (на титуле ошибочно указан 1590 г.); *Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumptorum centuria altera. Norimbergae, 1595*; *Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumptorum centuria tertia. Norimbergae, 1596*; *Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus desumptorum centuria quarta. Absoluta post ejus [Joachimi Camerarii] obitum a Ludovico Camerario. [Norimbergae], 1604.* Далее при цитировании эмблем Камерария и собственных авторских комментариев к ним в тексте нашей статьи будет указываться номер центурии (римской цифрой) и номер эмблемы в соответствующей книге; при цитировании обрамляющих текстов (предисловий, послесловий) будет указываться страница.

³ *Papy J. Joachim Camerarius's «Symbolorum & Emblematum Centuria Quatuor»: From Natural Sciences to Moral Contemplation // Mundus Emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books / Ed. by K. A. E. Enenkel and A. S. Q. Visser. Turnhout: Brepols Publishers, 2003. (= Imago Figurata Studies Vol. 4). P. 204.*

⁴ *Harms W. On Natural History and Emblematics in the 16th Century // The Natural Sciences and the Arts. Aspects of Interaction from the Renaissance to the 20th Century. An International Symposium / Ed. A. Ellenius (=Acta Universitatis Upsaliensis. Figura Nova Series, 220). Uppsala, 1985. P. 67.*

⁵ Новорожденные медвежата якобы представляют собой «белую и бесформенную плоть (candida informisque caro), объемом немного более мыши, без глаз, без волос; только когти выступают. Вылизывая ее, [медведицы] постепенно придают ей форму (figurant)». (Плиний Старший, «Естественная история». VIII, liv, 126).

⁶ *Dolce L. Imprese. Venezia, 1568. P. 45.*

⁷ См., например: *Libro della natura degli animali (Bestiario toscano) // Bestiari medievali / A cura di L. Morini. Torino: Einaudi, 1996. P. 446 (N XVIII).*

⁸ *Gastgeber Ch. Einhorn in Wien zum Verkauf. Ein Bericht von Johannes Sambucus aus dem Jahr 1581 // Biblos. Wien, 2013. Bd 62, Heft 2. S. 29-31.*

⁹ Цит. по: *Gastgeber Ch. Op. cit. S. 31-32.*

¹⁰ *Spica A.-E. Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580-1700). P.: Honoré Champion, 1996. P. 93.*

¹¹ *Covarrubias Orozco, Sebastian de. Emblemas morales. En Madrid, por Luis Sanchez. 1610. N 137.*

¹² *Philippe de Thäin. Bestiaire / Bestiari medievali / A cura di L. Morini. Torino: Einaudi, 1996. P. 116 (vv. 61-66).*

¹³ См.: *Bobis L. Chasser le naturel... L'utilisation exemplaire du chat dans la littérature médiévale // L'animal exemplaire au Moyen Âge / Ed. J. Berlioz, M. A. Polo de Beaulieu. Presses universitaires de Rennes, 1999.*

¹⁴ *Guillaume de Lorris, Jean de Meun. Le Roman de la Rose / Éd. par A. Strubel.*

P., 1992. P. 524 (vv. 9739-9746).

¹⁵ Ripa C. *Iconologia* / A cura di P. Buscaroli. Milano: TEA, 1992. P. 253.

¹⁶ Wolfram von Eschenbach. *Parzival* / Nach der Ausgabe von K. Lachmann. Hrsg. von W. Spiewok. Bd 1-2. Stuttgart, 2004. Bd 2. P. 518. (Buch XV. 736:10-14)

¹⁷ Il «Fisiologo» latino: «versio BIs» // *Bestiari Medievali* / A cura di L. Morini. Torino: Einaudi, 1996. P. 72 (XXXI).

¹⁸ *Vaenius, Otto. Amorum emblemata, figuris aeneis incisa. Antverpiae, Venalia apud Auctorem, prostant apud Hieronymum Verdussen. 1608. P. 228/229.*

¹⁹ *Bestiatio moralizzato. XVIII* // *Bestiari Medievali* / A cura di L. Morini. Torino: Einaudi, 1996. P. 502.

²⁰ *Alanus de Insulis. Planctus Naturae* / PL. Vol. 210. Col. 438.

²¹ Schlegel A. W. *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* [Berlin, 1801-1804] // Schlegel A. W. *Kritische Ausgabe der Vorlesungen* / Hrsg. von E. Behler, G. Braungart. Bd 1. Paderborn: Schöningh, 1989. S. 243.

²² [Colonna F.]. *Hypnerotomachia Poliphili*. Venezia, 1499. P. 186.

²³ *Vaenius, Otto. Amorum emblemata. Cit. ed. P. 56/57.*

²⁴ [Colonna F.]. *Hypnerotomachia Poliphili. Cit. ed. P. 287.*

²⁵ Il «Fisiologo» latino: «versio BIs». XIX. // *Cit. ed. P. 46.*

²⁶ «Mes toz jors mes apres le plore, / Tant com il en vie demore» – *Le Bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie* / Publ., avec une introduction par M. C. Hippeau. Caen, 1852. P. 245 (vv. 1596-1597)

²⁷ «...le pleure tous les jours de se vie» – *Richard de Fournival. Le Bestiaire d'Amour et la Response du Bestiare* / Éd. par G. Bianciotto. P., 2009. P. 230.

²⁸ *De bestiis et aliis rebus. II:8* // *Patrologia latina*. Vol. 177. Col. 61.

²⁹ *Richard de Fournival. Op. cit. P. 230.*

³⁰ *Libro della natura degli animali (Bestiario toscano). Cit. ed. P. 452 (XXVI: Della natura della calchatrice).*

³¹ *Cecco d'Ascoli. l'Acerba* // *Bestiari medievali* / A cura di L. Morini. Torino: Einaudi, 1996. P. 602.

³² *Leonardo da Vinci. Scritti scelti* / a cura di E. Solmi. Milano: Giunti, 2006. P. 57.

³³ *Érasme de Rotterdam. Les adages* / Sous la direction de J.-Ch. Saladin. In 5 Vol. P.: Les Belles Lettres, 2013. Vol. 2. P. 250 (N 1360).

³⁴ У Чекко и Леонардо плач следует за убийством и предваряет пожирание; Брунетто Латини совмещает плач и пожирание: «И если он одолевает человека, он его пожирает плача (il le manjue en plorant)» (*Brunetto Latini. Li livres dou Tresor*. P., 1863. P. 185. I, v, cxxxii).

³⁵ *Schoonhovius, Florentius. Emblemata. Goudae, 1618. N 39.*

³⁶ Цит. по: *Lachs D. Tierphysiognomien bei Lavater* // *Biblos*. Wien, 2013. Bd 62, Heft 2. S. 56.

³⁷ *Guillaume de Lorris, Jean de Meun. Le Roman de la Rose. Cit. ed. P. 532 (vv. 9910-9915).*

³⁸ *La Perrière, Guillaume de. Le theatre des bons engins, auquel sont contenuz cent Emblemes moraulx. Imprimé a Paris par Denys Ianot imprimeur et libraire. 1539. N 96.*

³⁹ *Guillaume de Lorris, Jean de Meun. Le Roman de la Rose. Cit. ed. P. 208 (vv.*

3410-3414).

⁴⁰ *Vaenius, Otto*. *Amorum emblemata*. Cit. ed. P. 210/211.

⁴¹ *Covarrubias Orozco, Sebastian de*. *Emblemas morales*. Cit. ed. III, N 23

⁴² *La Perrière, Guillaume de*. *Theatre des bons engins*. Cit. ed. N 39

⁴³ *Mannich, Johann*. *Sacra emblemata LXXVI in quibus summa uniuscujusque Evangelii rotunde adumbratur*. Norimbergae ex officina typographica Joannis Friderici Sartorii. 1625. S. 84.

⁴⁴ *Jacobus a Voragine*. *Legenda aurea* / ed. Th. Graesse. Lipsiae, 1850. P. 221 (Cap. LI: De annuntiatione dominica).

⁴⁵ *Aneau, Barthélemy*. *Picta poesis*. Lugduni, apud Mathiam Bonhomme. 1552. P. 22.

Л. А. Ткачук

Архаичный космос эвенков и его зооморфные обитатели

Особенностям мировосприятия так называемого «архаичного человека» посвящено немало трудов [1]. От общих теорий мифологического сознания нам бы хотелось перейти к частным примерам и проследить некоторые особенности его проявления «на практике». За основу статьи мы возьмём эвенкийские космогонические мифы, по возможности их наиболее ранние формы. Благодаря трудам Анисимова Аркадия Фёдоровича [2], одного из крупнейших специалистов в области ранних форм религии, мы имеем возможность сегодня классифицировать экзотический эвенкийский bestiарий и соотнести его с космогоническими мотивами.

Мы рассмотрим зооморфных персонажей с точки зрения сакральных локусов, которые они, по представлениям эвенков, населяли – а соответственно, и символизировали.

На протяжении истории человечества взгляды на «конструкцию» Вселенной менялись не раз. Как и большинство архаичных культур, достигнувших определённой точки развития, эвенки приписывали мирозданию трёхчастную структуру: разделение на Нижний, Верхний и Средний миры (или «земли»). Каждый из этих локусов имел своё устойчивее описание и атрибуты, а также зооморфных и антропоморфных обитателей – своего рода «хозяев» данного места (или же временных «гостей»). Наша задача – рассмотреть зооморфные образы «хозяев» как можно более подробно.

Верхний мир (Угу Буга).

В большом количестве эвенкийских мифов (надо предполагать, стадиально более поздних) мы встречаемся с его антропоморфными обитателями, чей облик сконструирован, что называется, «по образу и подобию» человека. Зачастую данный локус носит название «Верхняя тайга», являя собой точнейшее отражение тайги Среднего мира.

В более ранних формах мифа мы имеем дело с зооморфными образами. Это, в первую очередь, лосиха Хоглэн. Она пасётся в пресловутой тайге Верхнего мира – на голубом небосводе. Каждый раз, как только Хоглэн и её детёныш выходят из тёмной чащи, в Верхнем мире разыгрывается сцена космической охоты. В позднем варианте мифа лосиху преследуют эвенк, кет и русский. В итоге зверя добывает эвенк, детёнышу же удается спастись. За сутки детёныш подрастает и выходит из тёмной тайги в качестве новой Хоглэн – уже со своим собственным потомством.

Сцена космической охоты повторяется снова. Здесь мы встречаем архаичную форму мифа об умирающем и воскресающем звере [3], несущую идею цикличности, регулярного возобновления, ритмичности.

В более раннем варианте мифа лосиху Хоглэн преследует медведь Манги, имеющий статус культурного героя [4]. Значимость этого эпизода сложно недооценить: созвездие, именуемое в нашей традиции Большой Медведицей, у эвенков носит название Хоглэн – лосихи и лосёнка, вечно сменяющих друг друга и символизирующих цикл движения небесных тел.

Во многих традиционных культурах образ птицы трактуется в качестве атрибута Верхнего мира [5], его обитателя и вестника. В эвенкийской космогонии мы наблюдаем инверсию данного мотива: птица (гагара) обитает на Нижней земле. Исключение представляет образ птиц на ветвях Мирового древа, символизирующие души пока что нерождённых людей (своего рода общую для всех членов племени «копилку» душ, которые потенциально могут получить воплощение в новорождённых). Возможно, это представление является стадияльно более поздним по сравнению с мифологемой Гагары.

Нижний мир, Хэргу Буга.

Гораздо занятнее обстоят дела с Нижним миром – он куда более плотно «населён». Ландшафт Нижней земли неоднороден: в него входят и горы, и ледники, и подземное море. Следуя простейшей первобытной логике, человек конструировал реальность Нижнего мира по принципу «также, но только наоборот». Перевернутый с ног на голову, вывернутый наизнанку – таким он представлялся архаичному человеку [6]. «Населена» Нижняя земля умершими, а также старухами-прорицательницами. Уровнем ниже «расположились» зооморфные демиурги Вселенной, выполнившие свою сакральную функцию и отошедшие «на покой». Это:

– мамонт Хэли/Сэли;

– змей Дябляр;

– птица Гагара

– Калир, многосоставный зооморфный образ, полученный путём комбинаторики.

Мамонт Хэли и змей Дябляр трудились вместе над созданием гор и рек – ландшафта Средней земли. К слову, в мифах их деяниям дается диаметрально противоположная оценка. По одному из вариантов (очевидно, более позднему), Бог создал Землю «гладкой, хорошей». Пришел Хэли и всё испортил. Там, где рыл он рогами (т.е. бивнями), образовались горы. Там, где лежал он – озёра. Бог рассердился и отправил мамонта и всё его потомство в Нижний мир.

В более раннем варианте мифа, мамонт своими «рогами» добывает землю со дна первичного океана. Земля со временем нарастает, но становится гористой, неровной. Тогда Хэли позвал на помощь змея Дябляра. Тот своим длинным туловищем сравнял неровности рельефа, создал тайгу.

В некотором количестве космогонических мифов почётная функция добывания первого кусочка суши приписывается Гагаре. По преданию, эта птица умела нырять глубже всех остальных. Возможно, именно это качество птицы позволило отнести её к обитателям Нижнего мира.

Мифологический мотив первичного океана также был по-своему отражен в архаичной эвенкийской культуре. Подземное море (Мугмони бхок-

ти биру) было населено двумя гигантскими тайменями (или шуками). Они были столь огромны, что на их спинах покоилась Нижняя земля – а соответственно, и все прочие ярусы мироздания тоже. Почитание тайменей было столь высоко, что, поймав одну из рыб названных пород, рыбак должен был изготовить равное по величине изображение из дерева, а затем смазать его кровью добычи. Таким образом, душа рыбы мыслилась «возвращенной» в родную стихию.

Образ Калира мы намеренно рассмотрим отдельно. Подвески на ритуальной одежде шамана, а также зафиксированные мифологические сказки дают нам следующий облик этого персонажа: он имеет тело оленя, рога лося и хвост рыбы. Главная функция Калира в мифах – охранять так называемую «шаманскую реку», по которой шаман осуществляет свои путешествия на Нижнюю и Верхнюю земли. Калир описывается так: «он велик, как сама Земля, и сила его непомерна» [7]. Сочетая в себе зооморфные символы Нижней (хвост рыбы), Средней (тело оленя) и Верхней земли (рога лося – вспомним «небесную» лосиху Хоглэн), Калир, без преувеличения, являет собой зооморфный аналог Мирового Древа. По известной нам универсальной схеме [8], корни Мирового древа стандартно ассоциируются с Нижним миром, его ствол – со Средним, а крона – со Верхним. Учитывая размеры, приписываемые Калиру («велик, как сама Земля»), мы можем отнести его образ к «космическим» [9].

И последний локус сакральной топографии – Средний мир, Средняя земля. Зооморфные демиурги, как мы могли это видеть на примере Сэли и Дядяра, его больше не населяют. Кто же остался здесь? Шаман. Говорить о человеке в контексте нашей темы было бы неуместно, но на то имеются свои причины. По представлениям эвенков, шаман – существо двойной природы. Здесь мы подходим к теме размывания границ между животным и человеческим. После обряда инициации шаман получал вторую, звериную душу, своего зооморфного двойника [10].

На определённом этапе развития общества, именно шаман выполняет функцию медиатора, ритуального специалиста по взаимодействию с иномирным. Так, Анисимов называет его «центральной фигурой Средней земли» [11]: ему доступны все прочие локусы, а помогает шаману в его путешествиях целый сонм духов-помощников. В образах этих духов отчётливо читаются черты прежних тотемических героев-демиургов. Кроме того, во время камлания шаман называет каждого из них по имени, обращаясь к ним как к старшим родственникам.

Нам будет интересно визуальное выражение зооморфных образов духов-помощников в атрибутах и костюме шамана. Так, например, его бубен делается из шкуры оленя, «специально рождённого» в Среднем мире. Его узнают по ряду признаков. «Оживление бубна» – древний ритуал, включающий в себя ретрансляцию сцен охоты. Шаман якобы загоняет оленя и убивает его. В этот момент вносится котёл, полный варёного оленьего мяса. Оно поедается всеми участниками ритуала. Далее шаман разыгрывает эпизод «воскрешения зверя» – на этот раз, уже в качестве собственного бубна.

Со временем шаман получает следующий элемент ритуального костюма – нагрудник. По краям нагрудника пришиваются специальные жгуты, символизирующие змея Дядяра, что обеспечивает его мистическую поддержку.

Плащ – последний элемент шаманского костюма. Выкраивался ин-

дивидуально, в зависимости от того, какой образ принимала Мать-зверь шамана во время инициации. Мать-зверь, как следует из названия – также существо двойной природы. Локус обитания – корни Мирового древа. По одной из версий обряда инициации, приводимой А. Ф. Анисимовым, она раздирала на части «прежнюю» человеческую сущность шамана (или попросту проглатывала её), перекладывала кости, перековывала тело и рождала его зооморфного двойника – душу «харги» [12]. Если Мать-зверь во время обряда инициации принимала вид рыбы, то и зооморфный двойник шамана («харги», его вторая душа) мыслилась в форме рыбы. Это отражалось в крое шаманского плаща. Особым статусом обладал Калир: если Мать-зверь во время обряда инициации принимала форму именно этого «космического» существа, то душа «харги» могла принимать любую форму. Литые изображения Матери-зверя всегда помещались на спине шаманского плаща, обеспечивая тем самым действенную защиту.

Попытки мироописания, конструирования некой идеальной (и приемлемой) модели Вселенной являлись, без сомнения, насущной потребностью человека. Обозначение простейших координат в пространстве стало интуитивным противостоянием первозданному хаосу, вычленению из небытия некоей освоенной (пусть и умозрительно) территории. По точному выражению К. Г. Юнга, магия, первобытные верования и являлись своего рода пра-наукой [13]. Описывая мироздание в доступных метафорах, человек не только определял его структуру, противопоставляя хаотическому (а значит – чужому, неосвоенному), но и задумывался о собственном местоположении в простейшей модели мира.

Примечания

[1] Вот лишь некоторые из них: Аверинцев С. С. Аналитическая психология К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // «Вопросы философии» №3, 1970 г.; Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. Сверхъестественное в первобытном мышлении – М.: Педагогика – Пресс, 1994 г.; Леви-Стросс К. Первобытное мышление. © М.: Республика, 1994; Юнг К. Г. Архаичный человек // Проблемы души нашего времени: сб. ст. – М.: Флинта, 2006 г.

[2] Анисимов А. Ф. «Космогонические представления народов Севера» М. – Л.; Издательство Академии наук СССР, 1959 г.; Анисимов А. Ф. «Исторические особенности первобытного мышления», Л.О. – «Наука», 1971 г.; Анисимов А. Ф. «Религия эвенков в историко-генетическом изучении и проблема происхождения первобытных верований», М.Л.: Издательство Академии наук СССР, 1958.

[3] Пропп В. Я. «Русские аграрные праздники». — СПб.: Терра, 1995; Мелетинский Е. М. Мифы древнего мира в сравнительном освещении // Мелетинский Е. М. Избранные статьи. Воспоминания /Отв. ред Е. С. Ноник М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998; Фрезер Дж. Дж. «Золотая ветвь», М.: Политиздат, 1980 г.

[4] Анисимов А. Ф. «Религия эвенков в историко-генетическом изучении и проблема происхождения первобытных верований», М.Л.: Издательство Академии наук СССР, 1958.

[5] Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров «Птицы» // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1980. – Т. 1.

- [6]. Пропп В. Я. «Исторические корни волшебной сказки», М.: «Лабиринт», 2000 г. (гл. III «Таинственный лес»)
- [7] Анисимов А. Ф. «Религия эвенков в историко-генетическом изучении и проблема происхождения первобытных верований», М.:Л.: Издательство Академии наук СССР, 1958.
- [8] Топоров В. Н. «Мировое древо» // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1980. – Т. 1
- [9] Анисимов А. Ф. «Космогонические представления народов Севера» М. – Л.; Издательство Академии наук СССР, 1959 г.
- [10] См. там же.
- [11] Анисимов А. Ф. «Религия эвенков в историко-генетическом изучении и проблема происхождения первобытных верований», М.:Л.: Издательство Академии наук СССР, 1958.
- [12] См. там же.
- [13] Юнг К. Г. Архаичный человек // Проблемы души нашего времени: сб. ст. – М.: Флинта, 2006 г.

Путь дельфина:

Античность, Ренессанс, Московская Русь – к истории символической семантики образа

Грановитая палата Московского кремля, построенная итальянскими архитекторами в 1487–1491 гг. имеет посередине большой четырёхгранный столп, на который опираются её своды. Грани столпа со всех четырёх сторон украшены рельефными изображениями животных.

70

В центре композиций помещены два дельфина, обращённые мордами вниз, по сторонам вазонов, увенчанных шишкой (хмеля?). По периметру этого изображения расположен пояс из квадратов, в которых также представлены различные символы животного мира, в т.ч. и фантастические. Первоначальные рельефы, по мнению Ю.Н. Звездиной, специально занимавшейся их исследованием, были созданы, по-видимому, итальянскими зодчими ок. 1491 г. – времени окончания строительства самой Грановитой палаты. Эти рельефы дошли до нас не в подлинном виде – так, изначально изображения животных были заключены в медальоны и имели полихромную расцветку. Современные рельефы представляют собой реконструкцию середины XX в., выполненную по сохранившимся контурам старых рельефов, утраченных ещё в XVIII в. Часть имеющихся изображений опиралась на старые образцы, часть была придумана реконструкторами. Однако изображения дельфинов относятся к первой категории. Ю.Н. Звездина показала, что в основе животных символов декора столпа лежит эмблематика итальянского Ренессанса, восходящая к традиции, идущей от «Иероглифики» Горраполлона, изданной в Венеции Альдом Мануцием в 1505 г. По мнению исследовательницы, дельфины изображены у своеобразного древа жизни, а сами дельфины в этой композиции выполняют роль царственных животных, поскольку дельфин считался царём морских животных, подобно царю птиц орлу и царю зверей льву¹.

Однако это далеко не единственные изображения дельфинов в эмблематике Московской Руси.

На гравюрах из изданий «Записок...» С. Герберштейна Василий III изображён сидящим на троне, ручки которого выполнены в виде дельфинов (мордами вниз) – причём, такое изображение трона повторено на гравюрах и из венецианского издания «Записок...» 1550 г., и из базельского издания 1556 г., и из венского издания 1557 г.² Сложно сказать, насколько это изображение аутентично началу XVI в. Если это не фантазия западноевропейского гравёра, выполненная в соответствии с ренессансной иконографией (а надо сказать, что изображение трона с подлокотниками в

виде дельфинов известно в итальянской живописи XV в., см. картину «Муза (Каллиопа)» Козимо Туры (Национальная галерея, Лондон) и полиптих с изображением евангелиста Луки работы Андреа Мантеньи из галереи Брера), то перед нами ещё один факт присутствия дельфинов в эмблематике конца XV – начала XVI в. Существенно, что Василий III был сыном Софьи Палеолог, которая, как известно, воспитывалась в Италии при папском дворе, а потому, конечно, была знакома с итальянскими ренессансными культурными традициями.

Миниатюра конца XVI в. из «Жития Сергия Радонежского» (л. 59 об.) представляет князя Симеона Гордого (великий князь Московский в 1340–1353 гг.), сидящего на троне, по бокам которого помещены две стилизованные фигуры каких-то животных в s-образном изгибе с крючковатыми носами (клювами?). А.В. Арциховский считал их лебедями, опираясь, видимо, на форму лебединой шеи. З.П. Попова сопоставила это изображение с изображениями князя на троне на русских монетах XV в. (где она не сочла возможным идентифицировать зверей как львов), Михаила Фёдоровича на троне на гравюре из книги Адама Олеария (где она признала фигуры животных орлами) и соотнесла эту традицию с иконографическим типом полёта Александра Македонского на небо, известном на Руси с домонгольских времён. Поскольку в этой композиции Александра Македонского несли грифоны, а животных у трона на миниатюре конца XVI в. исследовательница идентифицировала, в верхней их части, с хищными птицами, то З.П. Попова сделала вывод о существовании древнего московского трона с фигурами грифонов или орлов, а позднее уже точно орлов по бокам. Существование этого трона датируется ею начиная с XIV в. и до времени правления Алексея Михайловича. Иными словами, изображение на миниатюре конца XVI в. автор сочла аутентичным времени Симеона Гордого, т.е. той эпохе, которую иллюстрирует миниатюра³. На самом деле эта миниатюра вовсе не обязательно воспроизводит трон более чем двухвековой давности, а, скорее всего, даёт изображение, близкое времени её создания – т.е. концу XVI в. В то же время, если внимательно проанализировать изображение животных у трона, то его особенности позволяют высказать предположение, что и в этом случае перед нами скорее не хищные птицы или грифоны, а, возможно, дельфины. Если это так, то присутствие дельфинов в репрезентации великокняжеской и царской власти XVI в. получает ещё одно подтверждение.

Кроме того, изображения двух дельфинов по бокам вазона, обращённых мордами вниз, можно видеть в декоре и портала Архангельского собора, и северного портала Благовещенского собора Московского Кремля (нач. XVI в.). И в том, и в другом случае они очень напоминают дельфинов столпа Грановитой палаты.

В белокаменном декоре т.н. львиных ворот, вероятно, Потешного дворца (ныне эти рельефы хранятся в музее Коломенского) также присутствуют дельфины, но мордами вверх, расположенные по бокам вазона, увенчанного изображением двуглавого орла. Потешный дворец – в основе своей, палаты царского тестя, боярина Ильи Даниловича Милославского, построенные к 1651 г. и в 1669 г. перешедшие в казну.

Наконец, подобные дельфины мордами вверх, по сторонам вазонов присутствуют и в декоре портала передних сеней Теремного дворца (первая половина XVII в.).

Были ли эти многочисленные изображения дельфинов в Московской

Руси данью лишь декоративной традиции ренессансной эпохи или имели какой-либо символический смысл? Обратимся к истории символа дельфина в европейском контексте.

В.Н. Топоров в соответствующей статье энциклопедии «Мифы народов мира» охарактеризовал дельфина в античной мифологической символике как царственную рыбу, благожелательную к людям, одну из ипостасей Посейдона, Тритона, эмблему Нереид. Естественно, большое значение придавалось способности дельфинов спасать тонущих (знаменитая легенда о кифареде Арионе), что повлияло на представление о дельфине как носителе душ умерших на острова блаженных⁴.

Образ дельфина был связан с Аполлоном. В Гомеровом гимне к Аполлону (во второй его части, иногда называемой гимном к Аполлону Пифийскому), который приписывается Кинефу Хиосскому и был создан, по всей видимости, в VII в. до н.э., рассказывается об основании знаменитого оракула Аполлона в Дельфах. Аполлон, приняв образ дельфина, выпрыгнул из моря на корабль критских купцов из Кносса и привёл этот корабль к Крисе, после чего на юго-западном склоне горы Парнас было основано Пифийское святилище Аполлона (контроль над которым впоследствии перешёл к Дельфам). Согласно гимну, поскольку Аполлон призвал первых жрецов к своему святилищу в образе дельфина, сам он стал величаться Дельфинием, а алтарь стал прозываться Дельфиний. По всей видимости, культ Аполлона Дельфиния был первоначально островным и лишь затем был перенесён на материк. Возможно, ассоциация Аполлона с дельфином восходит к какому-то общему корню, отразившемуся и в слове дельфин, и в топониме Дельфы⁵. Таким образом слово Дельфиний стало эпиклезой Аполлона.

Изображения дельфинов можно видеть на монетах нескольких античных полисов. При этом в ряде случаев дельфин выступает атрибутом различных богов. Можно выделить несколько типов таких изображений:

1. Дельфин как атрибут Посейдона. При этом встречается изображение Посейдона, держащего дельфина в руке (например, дирахмы Теноса (Эгейские острова), IV в. до н.э., на лицевой стороне – голова Зевса Аммона; ср. сестерций римского императора Адриана, II в. н.э.⁶), и это наиболее типичное изображение Посейдона на монете. А может быть изображён Посейдон, замахивающийся трезубцем, и за ним дельфин (тетрадрахмы македонского царя Деметрия Полиоркета, кон. IV – нач. III в. до н.э., на лицевой стороне – Ника, трубящая в трубу, на проре⁷).

2. Дельфин как атрибут Персефоны. Голова Персефоны в профиль или, позднее, анфас, окружённая изображениями дельфинов – лицевая сторона декадрахм и тетрадрахм Сиракуз, V–IV в. до н.э. (оборотная сторона – Ника на квадрите)⁸. То же изображение встречается и на тетрадрахмах Карфагена (IV в. до н.э.), на оборотной стороне здесь – голова коня с пальмой⁹. Правда, известный нумизмат А.Н. Зограф полагал, что на сиракузских монетах изображена голова нимфы Аретусы, пресноводный источник которой бил на острове Ортигия в гавани Сиракуз. Символически дельфины могли означать волны морской воды, со всех сторон окружающей остров с источником Аретусы, а затем превратились в декоративный элемент, сопровождающий изображение богини¹⁰.

3. Тарас – местное божество города Тарента – мальчик, сидящий на дельфине, в правой руке он может держать факел, лицевая или оборотная стороны монет Тарента (V–IV вв. до н.э.), на другой стороне помещались

изображения скачущего всадника и др.¹¹ С изобразительной точки зрения близкая аналогия – Амур на дельфине, известный на республиканских денариях Рима в сочетании с головой Нептуна и трезубцем на другой стороне. Этот сюжет, вероятно, связан с поисками дельфином Амфитриты, будущей жены Посейдона¹².

Изображения одиночного дельфина присутствуют на ранних монетах сицилийской Занклы (Мессаны) (VI–V вв. до н.э.)¹³, что, безусловно, соотносится с изобразительной традицией сиракузских монет. Дугообразно изогнутый дельфин внутри серповидной гавани, по справедливому мнению А.Н. Зографа, представляет собой говорящую эмблему, соответствующую изогнутой гавани Занклы и самому названию города, буквально означающему «серп»¹⁴. Два дельфина по сторонам восьмиконечной звезды мордами вверх изображены на оборотной стороне драхм сиракузского тирана Дионисия Старшего (нач. IV в. до н.э.), на лицевой стороне которых – голова Афины в профиль. В конце V – нач. IV в. на монетах Мессаны появилась композиция с изображением дельфина под зайцем¹⁵. Известны и тетрадрахмы сицилийского Акраганта с изображением дельфина под крабом (450–439 гг. до н.э.).

Наконец, древнейшие монеты причерноморской Ольвии (рубеж VI–V вв. до н.э.), где особенно почитался Аполлон Дельфиний, сами по себе имели форму дельфина, а позднее, с IV в. до н.э. на них появляется изображение орла, стоящего на дельфине, на оборотной стороне монет (на более мелких номиналах – только дельфина), при этом на лицевой стороне помещалось изображение Деметры в профиль или анфас¹⁶. Изображение орла на дельфине на оборотной стороне монет Ольвии было очень устойчивым и сохранялось вплоть до II н.э. Подобные изображения встречаются и на монетах некоторых других греческих полисов – Синопы (IV в. до н.э.) и Истра (орёл, терзающий дельфина, IV в. до н.э. – на лицевой стороне изображены головы речных божеств¹⁷). Одиночного дельфина можно видеть и на монетах Боспорского царства рубежа новой эры¹⁸.

Интересным композиционным решением выделяются монеты боспорских Спартокидов, изображения на которых восходят к посмертным статуям фракийского царя Лисимаха, выпущавшимся Византием со второй половины III в. до н.э. Здесь на оборотной стороне представлена сидящая на троне Афина, а в нижней части поля под обрезом горизонтально положен трезубец с двумя дельфинами по сторонам рукояти¹⁹.

Если посмотреть в целом на античные монеты с изображением дельфина, то мы увидим, что концентрируются они в основном в двух регионах – на Сицилии и в Северном Причерноморье. Как правило, дельфин воспринимался в качестве атрибута тех или иных богов. Из композиционных типов изображений дельфинов выделяются, прежде всего, три: мальчик на дельфине, орёл на дельфине и пара дельфинов.

Аристотель в «Истории животных» (IX: XLVIII) трактует первый сюжет следующим образом: «Из морских [животных] больше всего рассказов передаётся о дельфинах, об их кротости и способности к приручению, а также о любовных воцелениях к мальчикам, и в Таренте, и в Карии, и в других местах. Когда около Карии один дельфин был пойман и изранен, то, по рассказам, множество дельфинов явилось в порт, пока рыбак не отпустил его; тогда все вместе ушли обратно. Маленьких дельфинов всегда сопровождает кто-нибудь из взрослых ради охраны»²⁰, и далее Аристотель сообщает различные естественнонаучные сведения о дельфинах

(их быстрота, взаимопомощь и т.д.). О случаях дружбы мальчиков и дельфинов сообщают Плиний Старший в «Естественной истории» (IX, 26) и Плиний Младший в «Письмах» (IX, 33²¹). Описываемые там случаи лишены какого бы то ни было эротического подтекста и, скорее, выглядят как удивительные истории (при этом судьба дельфина в рассказе Плиния Младшего оказывается трагической). Между тем, в античной символике в образе мальчика на дельфине может предстать и крылатый Эрот (Амур). Один из ярких примеров – изображение амура на дельфине на фреске «Рождение Венеры» из Помпеев. Подобный тип композиций известен также на геммах (римская камея «Амуры на дельфинах» (I в. до н.э. – I в. н.э., Эрмитаж))²², в статуарной пластике (фонтанная статуя «Эрот на дельфине», римская копия I в. н.э. с греческого оригинала III–II вв. до н.э. (Эрмитаж)). Причём подобные изображения встречаются даже на окраинах Античного мира (см. подвеску с изображением Эрота на дельфине из захоронения правительей Бактрии).

В эпоху Возрождения эта тема вновь приобрела актуальность. Можно назвать скульптуру Андреа Вероккио «Путто с дельфином» из Палаццо Веккьо во Флоренции и скульптуру Лоренцо Лоренцетто «Мёртвый мальчик на дельфине» (Эрмитаж). Даже на знаменитом костяном троне, приписываемом Ивану Грозному, в нижней части можно увидеть панели с изображениями амуров на дельфинах.

Впоследствии этот сюжет прочно закрепился в европейской культуре: мёртвый мальчик на дельфине – барельеф восточного фасада Летнего дворца Петра; амур на дельфине – барельеф работы Торвальдсена; амуры на дельфине – статуя на картине Фрагонара «Качели» и т.д. По-видимому, именно этот сюжет позднее превратился в композицию «Мальчик с рыбкой», известной в парково-фонтанной скульптуре уже конца XIX – XX вв. В России это скульптуры в сочинском дендрарии, Парке культуры и отдыха им. Горького в Москве, на ВСХВ и у павильона метро Арбатская (в виде фонтана, не сохранилась).

Вариант мифа о дельфине – свате Посейдона, нашедшем Амфитриту считался в античное время прообразом создания созвездия Дельфин²³. Показательно, что созвездие Дельфин на звёздном небе находится над созвездиями Водолея и Козерога, также связанными с водной стихией. На звёздных картах дельфин обычно изображался вертикально, а с начала XVI в. (карта звёздного неба А. Дюрера, 1515 г.) приобрёл вид морского существа, расположенного мордой вверх, с загнутым телом, иногда в форме буквы S или даже восьмёрки.

Уже в античные времена существовала и такая впоследствии известная эмблема, как дельфин, обвивший якорь. Её можно видеть на римской камее I в. н.э. (Эрмитаж), где она служит олицетворением выражения «Поспешай (торопись) медленно», которое, по преданию, было любимым изречением императора Августа²⁴. Встречается он и на монетах императорского Рима. В качестве символа предусмотрительности и осторожности дельфин с якорем получил известность в эпоху Возрождения, в конце XV в. он стал типографской маркой знаменитого венецианского издательства Альда Мануция. С этим знаком познакомился в Венеции и Максим Грек, истолковав его следующим образом: «Якорь показывает утверждение и крепость веры, рыба же душу человека. Притча (*т.е. эмблема*) эта учит нас: как якорь железный крепит и утверждает корабль в море и избавляет его от всякой беды морских волнений и бурь, так и нелицемерный страх

Божий... избавляет их (души) от всякой напасти и козней видимых и невидимых врагов...»²⁵. Как видим, постепенность или остановка движения, символизируемая дельфином, обвившим якорь (здесь нужно напомнить античное представление о том, что дельфины развивают огромную скорость), в античную эпоху сменилась теперь чисто христианской трактовкой крепости в вере и, как следствие этого, спасения души.

В христианской традиции способность дельфинов спасать тонущих и вытаскивать трупы на берег также стала интерпретироваться в христологическом ключе. Дельфин мог символизировать Христа или церковь как спасителей человечества. В качестве символа христианского спасения дельфин, вероятно, трактовался и в славянской культуре²⁶.

Гротески с дельфинами стали весьма популярны в искусстве итальянского Возрождения. По-видимому, христианская символика дельфина отражена и в изящной резной раме знаменитой «Мадонны Бенуа» (ок. 1478 г.) Леонардо да Винчи (Эрмитаж). Помимо белого четырёхлепесткового цветка, символизирующего крест и намекающего на будущую судьбу младенца Христа²⁷ (цветок в руке Марии является композиционным центром картины), христианские символы, помещённые на раме, обрамляют само полотно. Это голуби (традиционный символ Святого Духа) и пары дельфинов под ними, причём хвосты дельфинов переходят в растительный орнамент, верхняя часть которого напоминает флорентийскую лилию. Дельфины, таким образом, могут символизировать христианское спасение, как бы осенённое Святым Духом.

Более приземлённые трактовки символа дельфина – любовь родителей к детям (ср. наблюдение Аристотеля, что маленьких дельфинов всегда сопровождают взрослые) и забота правителя о своих подданных²⁸ (символика также, по-видимому, восходящая к представлению о спасении дельфинами тонущих людей).

Возможно, что ещё одна, помимо итальянской ренессансной традиции, близкая аналогия для Руси – это рыбы, очень похожие на дельфинов в гербе патриарха Константинопольского. Изображение этого герба присутствует в «Хронике Константинопольского собора» Ульриха фон Рихенталя (ок. 1420 г.)²⁹. Впрочем, его достоверность остаётся под вопросом. Герб представляет собой щит с красной резной каймой, в лазоревом поле серебряная перевязь влево с тремя золотыми дельфинами. То, что это дельфины, подтверждает аналогичное по деталям изображение дельфина в гербе французского дофина, также помещённом в «Хронике». Если дельфины действительно каким-то образом отсылали к Константинополю (можно вспомнить и дельфинов по сторонам трезубца на монетах Византия), то их появление в эмблематике Московской Руси в конце XV в. кажется вполне закономерным в контексте преемственности Московского царства от Второго (и через него и Первого) Рима.

¹ См.: *Звездина Ю.Н.* Рельефы столпа в Грановитой палате Московского кремля (попытка реконструкции смысловой программы) // Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры. Вып. 2. Материалы научной конференции 1991 г. / ГИКМЗ «Московский Кремль». М., 2000. С. 77–89; *Она же.* Новые замечания по поводу прочтения рельефов на столпе Грановитой палаты Московского Кремля // Вспомогательные и специальные науки истории в XX – начале XXI в.: призвание, творчество, общественное служе-

ние историка. Материалы XXVI Международной научной конференции. М., 2014. С. 171–174.

² На это обратила внимание Ю.Н. Звездина, см.: *Звездина Ю.Н.* Рельефы столпа... С. 85; *Герберштейн С.* Записки о Московии. М., 1988. С. 69, 71, 72 (рис. 1–3).

³ См.: *Попова З.П.* О древнейшем великокняжеском московском троне // Памятники культуры. Новые открытия. 1983. Л., 1985.. С. 408–413.

⁴ См. *Топоров В.Н.* Рыба // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. С. 393. Представление о способности дельфинов спасать тонущих людей отразилось и в басне, см. «Дельфин и обезьяна» Эзопа (Басни Эзопа / Пер., статья и коммент. М.Л. Гаспарова. М., 1993. С. 85).

⁵ Гомеровы гимны / Пер. и коммент. Е. Рабинович. М., 1995. С. 83–89, 103–106.

⁶ Боги на монетах. Древняя Греция, Рим, Византия. Каталог выставки / Гос. Эрмитаж. СПб., 2007. С. 58 (№ 16), с. 114 (№ 133).

⁷ Там же. С. 59 (№ 20).

⁸ Там же. С. 67 (№ 37); *Казаманова Л.Н.* Введение в античную нумизматику. М., 1969. Табл. VII, 1–5, XVII, 1–4.

⁹ *Казаманова Л.Н.* Указ. соч. Табл. VIII, 1.

¹⁰ *Зограф А.Н.* Античные монеты / АН СССР. Материалы и исследования по археологии СССР. №. 16. М., Л., 1951. С. 63; табл. VI, 2, 14; VII, 1, 2.

¹¹ Боги на монетах. С. 89 (№ 89); *Казаманова Л.Н.* Указ. соч. Табл. IX, 1–3.

¹² Боги на монетах. С. 113 (№ 131).

¹³ *Казаманова Л.Н.* Указ. соч. Табл. X, 1; XVIII, 10.

¹⁴ *Зограф А.Н.* Указ. соч. С. 62; табл. III, 9.

¹⁵ *Казаманова Л.Н.* Указ. соч. Табл. X, 6.

¹⁶ Там же. Табл. XL; XLI; XLII, 2–12; XLIII, 1; XLV, 10–11; XLVI, 5–6; Боги на монетах. С. 61–62 (№№ 25, 26).

¹⁷ Боги на монетах. С. 94 (№ 98).

¹⁸ *Казаманова Л.Н.* Указ. соч. Табл. LV, 1.

¹⁹ *Зограф А.Н.* Указ. соч. С. 182–183; табл. XII, 14, ср. табл. XLII, 18, 21–25.

²⁰ *Аристотель.* История животных. М., 1996. С. 391–392.

²¹ Письма Плиния Младшего. М., 1982. С. 173–175.

²² Античные камеи в собрании Эрмитажа. Каталог / Вступ. ст. и сост. О.Я. Неверов. М., 1988. С. 87 (№ 149); *Неверов О.Я.* Античные камеи. СПб., 1994. С. 196–197 (№ 86).

²³ *Гигин.* Астрономия / пер. и коммент. А.И. Рубана СПб., 1997. С. 60–62.

²⁴ Античные камеи в собрании Эрмитажа. С. 104 (№ 210); *Неверов О.Я.* Античные камеи. С. 240 (№ 108). «Поэтому он (*Август*) часто повторял изречение: «Спешите не торопясь»...» (*Гай Светоний Транквилл.* Жизнь двенадцати цезарей. М., 1988. С. 63 (Божественный Август, 25) (пер. М.Л. Гаспарова).

²⁵ Цит. по: *Звездина Ю.Н.* Рельефы столпа... С. 87.

²⁶ Славянские описания см.: *Белова О.В.* Славянский bestiary. Словарь названий и символики. М., 2001. С. 95.

²⁷ См. об этом: *Махо О.Г.* Леонардо да Винчи. Мадонна с цветком / Шедевры Эрмитажа. СПб., 2007. С. 12. Автор, впрочем, полагает, что цветок у Леонар-

до «перестаёт быть мотивом, несущим, прежде всего, символический смысл».

²⁸ *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts / herausgegeben von Arthur Henkel und Albrecht Schöne. Stuttgart, 1967. Sp. 683* (дельфин тянет якорь – «глава о подданных заботящийся», из сборника эмблем Андреа Альвиато, 1531 г.), 686–687 («такова забота родителей», «обстоятельства и поведение учат» – из эмблематических сборников Иоахима Камерария (т. 4, 1604 г.) и Юлиуса Вильгельма Цинкгреффа (1619 г.); *Звездина Ю.Н.* Рельефы столпа... С. 85 (со ссылкой на сборник эмблем И. Камерария).

²⁹ *Richental Ulrich von. Concilium zu Constanz. Augsburg, 1483. Л. 55 об., 95 об.*

М. Ф. Надъярных

Мифология тератоморфизма,
или
Следы химеры в современных вымыслах

78

*... вслед за тем
придется ему восстанавливать
подлинный вид гиппокентавров,
потом химер
и нахлынет на него целая орава
всяких горгон и пегасов
и несметное скопище разных других нелепых чудовищ.
Если кто, не веря в них,
со своей доморощенной мудростью
приступит к правдоподобию объяснению каждого вида,
ему понадобится много досуга.
Платон. Федр.*

Наш путь к Химере мы попробуем начать вместе с Х.Л.Борхесом. В одной из самых известных его антологий – «Книге вымышленных существ» (El Libro de los Seres Imaginarios) – о химере говорится приблизительно нижеследующее:

«Первое упоминание о Химере содержится в шестой песне “Илиады”. Там записано, что она была божественного происхождения, имела перед льва, туловище козы, змеиный хвост; она извергала из пасти огонь, и убил ее, как было предсказано богами, красавец Беллерофонт, сын Главка. Голова льва, тело козы и хвост змеи – это самое натуральное ее описание, содержащееся у Гомера, однако “Теогония” Гесиода приписывает ей три головы, и так она представлена в знаменитой бронзовой скульптуре из Арццо, датированной V веком. Посредине хребта у нее козья голова, на одном конце змеиная, на другом – львиная. В шестой песне “Энеиды” “огнедышащая Химера” появляется вновь; комментатор Сервий Гонорат отмечает, что, по мнению всех авторитетных ученых, чудовище было родом из Ликии, а в этом краю имеется вулкан с таким же названием. Подножие вулкана кишит змеями, а на склонах много лугов и козьих пастбищ, из вершины пышет пламя и там же, наверху, – логовище львов; вероятно, Химера – метафора этой необычной горы. Когда-то Плутарх выска-

зал предположение, что Химера – это имя одного капитана с пиратскими наклонностями, приказавшего нарисовать на своем корабле льва, козу и змею. Эти нелепые догадки показывают, что Химера уже давно тревожила умы. Чем ее воображать, казалось, удобней отождествить ее с чем ни попало. Слишком уж она гетерогенна: лев, коза и змея (в некоторых текстах дракон) сопротивлялись, не желая образовывать одно животное. Со временем Химера переходит в понятие “химерическое”. Нескладный образ (la incoherente forma) исчезает, а для обозначения невозможного остается слово. “Ложная идея, пустой вымысел” – такое определение химеры дает сегодня словарь»¹.

Этот текст более чем известен в России, именно эти заметки Борхеса по каким-то странным причинам легли в основу нынешней русскоязычной статьи Википедии, посвященной «гетерогенной» Химере. Текст Борхеса действительно, на первый взгляд, может показаться вполне «обезличенным» собранием основных сведений о соответствующем персонаже². Но (на самом деле) размышления Борхеса не так уж безлики, они все же строятся на характерном для Борхеса сочетании обезличенного и субъективного: в кажущихся последовательно собранными сведениях о Химере пытливый читатель не может не заметить некоторых вполне Борхесовских моментов умолчания, значимо затрудняющих развертывание смысла – от Химеры втелешенной (античной мифологической) к утратившим форму, бестелесным химерам современных словарей (или же, во всяком случае, заставляющих задуматься о путях этих смысловых метаморфоз).

Но текст Борхеса как-то слишком безоговорочно и весьма прямолинейно очерчивает путь к бесформенному «химерическому». Между тем (и Борхесу это было прекрасно известно), достигнув предела бестелесности, Химера как будто снова жаждала воплощения. Вернуть Химере ее первичный образ и смысл стремился, например, как известно, Р. Грейвс. Опровергая понимание мифа как «причуды химерической фантазии», он именно с помощью Химеры заново открывал существенную телесность мифа как жизненной реальности, – Грейвс одним из первых связал мифопоэтику Химеры, как и иных архаических «составных зверей» (тератоморфов), с динамикой природного цикла и с динамикой человеческого существования³. Однако, нужно ли вносить конкретное имя Грейвса (и его идеи), в зазоры Борхесова текста, – вопрос сложный. Но, наверное, пожалуй что, где-то (вместо умолчаний) должно возникнуть имя Лукреция и, соответственно, его поэма «О природе вещей», где образ химеры-зверя встречается с мотивом не-правды и сочетается с идеей вымысла, не соответствующего – противоречащего – природе⁴. И (быть может) здесь еще более значимо (в общем контексте текстов Борхеса) «забытое» имя Платона, – в диалогах Платона химера (как известно) жила своей особой жизнью, многосмысленно (многолико) скрывая (и открывая) и тайные смыслы мира, и пути и смыслы познания человеком самого себя, и тайны учения о душе и о любви⁵.

Но, отвлекшись на время от Платона, вернемся к тексту Борхеса, который сам по себе оказался отчего-то ввергнут в «мифологику» умолчаний. Самые разные переводчики различных вариантов Борхесова фрагмента о химере из различных версий книги о «вымышленных существах» отчего-то лишили русскоязычного читателя одного важного факта из истории химер. Дело в том, что рассуждая о превращении телесной «химе-

ры» в бестелесное химерическое, Борхес всякий раз обращался за помощью к Рабле и цитировал весьма известный фрагмент из VII главы II книги «Гаргантюа и Пантагрюэля»: «Со временем Химера устремляется к тому, чтобы стать “химерическим”; знаменитая шутка Рабле (“Может ли Химера, в пустоте жужжащая, поглотить вторичные интенции”) очень хорошо отмечает это превращение [Con el tiempo, la Quimera tiende a ser “lo quimérico”; una broma famosa de Rabelais (“Si una quimera, bamboleándose en el vacío, puede comer segundas intenciones”) marca muy bien la transición]»⁶. Между тем (на наш взгляд) эта – утраченная в русских переводах – апелляция к Рабле весьма существенна. Она иронически намекает на столь характерные для Борхеса «культ книг» и «культ библиотек» (культы вполне «химерически» многосоставные, сочетающие в себе и новую сакрализацию, и иконоклазм; и комизм, и серьезность)⁷, а потому опосредованно отсылает к особой роли «химерического» в текстах самого Борхеса. Но, суть не только в этом: нам представляется, что «шутка Рабле» здесь не только указывает на момент перехода от древности к современности (в т.ч. к современному «воображаемому»), но указывает на книгу о Гаргантюа и Пантагрюэле, как на некоторое постоянно воспринимаемое «современностью» воплощение «химерического»: в XVII в. роман Рабле уподобил химере Лабрюйер, а в XIX в. за развертыванием раблезианского мира «в погоне за химерами» (en chassant les chimères) наблюдал Мишле⁸.

Заметим, что на прочтение «Гаргантюа и Пантагрюэля» под знаком Химеры в свое время обращал внимание и М. М. Бахтин и подробно разбирал причины классицистической отчужденности от гротескной телесности книги Рабле как раз на примере характерно-классицистического высказывания Лабрюйера⁹. Но некоторая странность комментария М.М.Бахтина состоит вот в чем: сконцентрированный на зафиксированной у Лабрюйера оторванности от жизнотворческого потенциала народной смеховой культуры, Бахтин не замечает полного преобразования самой Химеры, которая у Лабрюйера утрачивает свою тройственную звериную многосоставность и превращается в полуженщину-полузмею. Бахтин пишет: «Соединение <...> гетерогенных (с новой точки зрения) элементов в творчестве Рабле представляется как “чудовищная смесь” (un monstrueux assemblage). Лабрюйер, чтобы охарактеризовать эту странную смесь, употребляет образ: “химера”. Образ очень показателен. В эстетике классицизма для него действительно не было места. *Химера – гротеск. Смешение человеческих и животных форм – один из характернейших и древнейших видов гротеска.* Для Лабрюйера – верного выразителя эстетики своего времени – гротескный образ совершенно чужд. Он привык мыслить бытие готовым, устойчивым и завершенным, привык проводить между всеми телами и вещами твердые и четкие границы» (курсив мой, – МН)¹⁰.

В XVII веке, когда Лабрюйер предавался критике Рабле, Химера, уже преображаясь в «химерическое», утрачивала конкретику своей первичной *внечеловеческой* телесности, уже встречалась (и отождествлялась) с самыми общими представлениями о возможности (например, в барокко) или неприемлемости (в классицизме) объединения разнородных частей в некоем многосоставном теле / образе. Между тем, в теле «первичной» Химеры *человеческое и животное никоим образом не смешивались*: это чудовищное и чудесное порождение Ехидны состояло из частей различных «зверей», но ни с чем человеческим *телесно* не соотносилось. В отличие от ее родительницы и в отличие от ее сестры Сфинкс. Это не Химе-

ра, а Ехидна и Сфинкс (а по некоторым версиям и Гидра) и зооморфны, и миксантропичны. «Мать Ехидна соблазняла красотой лика, дочь Сфинкс соблазняла хитрым вымыслом – и в том, и в другом случае люди *расплачивались жизнью* за попытку приоткрыть покров таинственного бытия природы», – так в свое время подытоживали А.Ф. Лосев и А.А. Тахо-Годи свой вариант реконструкции мифопоэтической «судьбы» Ехидны и ее потомства (курсив мой, – МН)¹¹. Как и Сфинкс, Химера мифопоэтически «загадывала» о смыслах природы и о человеческом существовании; многосоставное звериное тело Химеры (как, впрочем, и тело Ехидны, и тело Сфинкс) структурно – иероглифически – напоминало о тайнах мира, но Сфинкс (с человеческим лицом) еще и говорила (говорила, как известно, о человеческой жизни), а внечеловечная Химера воплощала загадку только в своем теле и в тайных смыслах своего имени¹².

Химера и человек (до определенного времени, в традиции) связаны были, но вовсе не на уровне реализованной миксантропической (гротескной) телесности, а на иных уровнях. В истоках – на уровне глубинных мифопоэтических смыслов (на уровне мифопоэтических соответствий динамики природного цикла и динамики человеческого существования, от природного цикла никоим образом неотъемлемого); позднее же – на еще мифопоэтически обусловленном, но уже иносказательном, символическо-метафорическом уровне, как бы подразумеваемом для своей реализации воображаемый переход от некоего чудовищного и чудесного (подчас заново воображаемого) многосоставного тела к его воображаемому (заново конструируемому) значениям¹³.

В реализации этих переходов особую роль играла мифологика тератоморфизма Химеры, – особое значение (наверное) приобретала соотношение Химеры со временем (с годовым циклом) и «сюжетно» зафиксированная динамика многосоставности тела Химеры, подразумевающая и парадоксальное сочетание части и целого, и странную готовность тела Химеры к распаду, – к распространению отдельных частей ее тела в пространстве.

Баснословные истины

Исидор Севильский в 40 главе первой, посвященной грамматике, книге своих «Этимологий», рассуждал о баснях: «Басни названы так поэтами от того, что будет высказано, поскольку их сюжеты — вещи, которые не произошли, но которые только вымышлены в речи. Они для того написаны, чтобы при помощи разговоров безгласных животных показать образ жизни некоторых людей. Рассказывают, что их первым открыл Алкмеон Кротонский, и еще называются они Эзоповыми, поскольку у фригийцев в этом деле испачкался Эзоп»¹⁴. Согласно классификации Исидора басни бывают трех видов: «Некоторые басни поэты сочинили ради развлечения, некоторые выведены из природы вещей (*ad natura rerum*), иные – из человеческих нравов. <...> Сочиненные из природы вещей — это, например, “Запертый Вулкан”, ибо по природе огонь никогда не бывает прямым, как этот трехобразный зверь». Далее у Исидора следует цитата из поэмы Лукреция: *Prima leo, postrema draco, media ipsa Chimaera* (Lucret. 5, 903), разъясняющая что это за «трехобразный» / «трехформенный» зверь, а за цитатой следует пояснение самого Исидора («*triformis bestia* <...> *id est caprea*»), – чудовищный зверь оказывается «козой».

Итак, «трехобразный зверь» – метаморфное многосоставно-целостное существо, согласно Исидору, «баснословно» извлекается и баснословно же отсылает к «природе вещей». Но любопытно вот еще что: в цитируемом фрагменте (в парадоксальной беглости, в принципе характерной для «Этимологий») осуществляется контекстуально многосмысленный переход-перевод, в котором дискурсивно соединяются *три* имени (три *verba*) «трехобразный зверь» / *triformis bestia* – «химера» / *Chimaera* – коза / *carrea* (примечательно, кстати, что странное чужеродное имя *Chimaera* занимает здесь срединное место, возникая в отстраненности цитирования «чужих слов»). Далее у Исидора разъясняются смыслы (как бы уже дискурсивно воплощенной) «трехобразности» химеры-козы: «Она при желании может разделить возраст людей (*aetates hominum per eam volentes distinguere*), у которых юность неукротима и как бы ошетилившаяся, как лев, в середине жизни время ясное, как коза, потому что очень зорко видит, после чего в старости члены не гнутся как у дракона». Засим следует еще одно сопоставление вымышленного «многосоставного» существа с человеком: «Также в баснях изобретены (*esse confictam*) и гиппокентавры, то есть помесь человека и лошади, для выражения скоротечности человеческой жизни, ибо лошадь, как известно, самое быстрое животное» (С. 63)¹⁵.

Заметим, что мотив возрастов человека вводится Исидором в самом начале первой книги, – в интродукции к искусству грамматики: «Основанием искусства грамматики являются всеобщие буквы, которыми занимаются и книжники и счетоводы. Наука об этих [буквах] — это как бы детство грамматического искусства (*Quarum disciplina velut quaedam grammaticae artis infantia est*): и потому Варрон назвал ее буквистикой» (С.7). Затем мотив возраста / мотив человеческой жизни развертывается в связи с темой изобретения отдельных букв и в связи с выделением «букв мистических», среди которых первая – У: «Букву У (ю-псилона) первым создал Пифагор Самосский, – пишет Исидор, – по образу человеческой жизни. Ее нижняя палочка обозначает детский возраст, неопределенный, который не отдает себя еще ни добродетели, ни пороку. С развилки выше начинается юность: ее правая дорога крута, но приводит к счастливой жизни, левая же легка, но доводит до падения и гибели. Об этом так говорит Персий¹⁶: Ты, для кого развела самосские веточки буква, / И указала идти, поднимаясь по правой тропинке»¹⁷. Затем о возрасте (о жизни) подробно говорится в связи с химерой и кентавром. При этом именно здесь вводится идея «вымысла», причем рассуждение о вымысле, способном привести к неким правдоподобным смыслам, о вымысле, чреватом правдой (*ficta quidem narratione, sed veraci significatione veniatur*), обрамляет эпизод о басенной (фабульной) репрезентации человеческой жизни в многосоставных существах.

Вольно или невольно, но рассуждения Исидора как будто воспроизводят некоторые «стратегии» искусства памяти (*ars memoriae*), развиваясь согласно общим интенциям напоминания о возможных смысловых соответствиях различных идей и образов, на основе которых формируется (например) связь человеческой жизни с неким искусством (в данном случае, – с первоначалом грамматики, с буквистикой, отождествляемой с детством). «Мифологика» соответствий, связывая «мистическую букву» «юпсилона» с изломами человеческой жизни, одновременно опосредованно объединяет человеческое (человеческое жизненное и человеческое со-

зданное, изобретенное) с системой природных «вещей» (изобретенная буква воплощает в себе и жизнь человека, и дерево). В рассуждении о басне, в свою очередь, присутствует напоминание о Пифагоре (в отсылке к пифагорейцу Алкмеону Кротонскому) и исподволь развивается идея о (баснословном) соответствии жизни чудесному многообразию (многоформности) «природы вещей». Цитата из Лукреция (в свою очередь) дополняет развиваемую здесь идею вымысла необходимым авторитетным контекстом, в котором и химера, и гипокентавр (они и Лукреция следуют друг за другом, но в ином порядке – сначала кентавры, а затем химера) снова являются как плоды вымысла / изобретения. Тела химеры (и кентавра) по-своему завершают тему человеческих возрастов. При этом (вольнo или невольнo), но жизнь человеческая оказывается встроенной в общую «мифологику» соответствий алфавитного, растительного, бестиарного «кодов», как бы располагающихся в общем пространстве-времени «природы» («натуры») и «искусства». В главе о басне Химера – это поучительный вымысел (fictio), способный наглядно представить многочастность человеческой жизни, способный преподавать разнохарактерность различных времен человеческой жизни в сочетании образов различных зверей. Но в теле химеры воплощаются еще и некоторые качества времени в его проживании человеком. В этом смысле Химера сопоставима с буквой «ипсилон», изломы которой также созданы «по образу» человеческой жизни, – ипсилон, как и химера, концентрирует в себе универсальные смыслы выбора жизненного пути и характеристические смыслы возрастов¹⁸.

Химера еще раз появляется в 11 книге Этимологий «О человеке и чудесах» (De homine et portentis), – в третьем разделе этой книги, собственно, чудесам и посвященном, но идущем сразу вслед за разделом о человеческих возрастах. Исидор снова рассуждает о вымысле, о трехформности, а затем пересказывает (вымышленный) сюжет о горе в Киликии, на которой особым образом распределяются звери (львы вверху, козы посередине, змеи внизу). Здесь же говорится и о победителе Химеры – Белерофонте¹⁹. В общей системе хронотопической обусловленности, выстраивающейся в «Этимологиях» (возраст человеческий в данном случае обозначается в пространственном и временном коде), в соположении Первой и Одиннадцатой книг выстраиваются (достаиваются) новые соответствия: идея / образ «мирового древа» (древа познания и, одновременно, древа жизни человеческой, воплощенных в букве «ипсилон» – самосском древе) начинает опосредованно соотноситься с идеей / образом «горы». Но здесь же – в расщеплении многокомпонентной целостности тела химеры – (невольнo) фиксируются дополнительные дохристианские смыслы жизни человека, заложенные в античных соответствиях слов-мифов-образов. Если львы, козы, змеи киликийской «химерической» горы – это знаки человеческих возрастов, то распределение животных на горе означает мифологику нисхождения от света во тьму: – змеиный низ вполне «естественно» соответствует для античности естественному (в конце жизненного пути) нисхождению в аид.

«Этимологии» Исидора Севильского, как и многие иные средневековые компендиумы, действительно, по большей части невольнo фиксировали множество ракурсов традиционной дохристианской (вплоть до архаической) картины мира. Но существенно вот что: в тексте «Этимологий» сознательно воспроизводимые (и невольные, неосознанные, потенциаль-

ные) диахронные смысловые перспективы понимания «многообразных зверей» (многосоставных существ) пересекаются с принципиальным и для античного, и для средневекового восприятия вниманием к аналитико-комбинаторно-синтетической диалектике, метаморфности, взаимодействию, соотносительности и дополнительности части и целого (закрепляемой в принципах *ars inveniendi*). Многоформенные «бестии» средневековья (химера, кентавр, василиск, сирена, сфинкс) как бы постоянно наглядно демонстрируют, *как* они (в своей целостности) составляются, комбинируются из частей. И в метаморфности, в изломах человеческой жизни тоже может проявляться, открываться, обнажаться схожая динамика составления целого из частей²⁰. Многосоставность (динамика составления целого из подчас разнородных частей) являет себя и в общем обустройстве некоего «свода» человеческих дел и деяний (с XVIII в. этот «свод», как известно, стал именоваться словом «культура»). Свод средневековой «культуры» «многообразен», многоформен; он динамически складывается из отдельных искусств, искусства же динамически складываются из отдельных стыкуемых друг с другом «изобретений» («открытий», «выдумок», «находок» – инвенций). И жизнь «средневекового человека» (этого химерического создания?) тоже понимается как нечто динамически многосоставное, многоформенное а отнюдь не целостное.

Но, так или иначе, средневековые тексты (как правило в рамках аллегорического дискурса) *напоминают* о соотносительности Химеры с наделяемой различными формами характерологической множественностью времен человеческой жизни. Границы тел многосоставной бестии соответствуют границам возрастов, сам же образ многосоставного тела жизни вполне отчетлив вплоть до XII в. Так, прямое соположение химерического и человеческого возникает, в частности, в трактате Доминика Гундисалина «О делении философии» (ок. 1150), где химера вновь появляется в связи с размышлениями об «изобретении» и «функциях» басен-фабул и опять в контексте проявления смыслов «вымысла» (*factio*). Только теперь химера соотносится не с вымыслами «о природе вещей», но непосредственно «о нравах людей» (*ad mores hominum*). Доминик Гундисалин говорит о возрастах следующее: «первый, юность, бешен как лев, средний, зрелость, приятен как коза, ибо она обладает наиострейшим зрением; третий, старость, согбенный под ударами дракон». Заметим, что и здесь возникает отчетливое соположение «фабулы» (басни) с «фикцией», причем «фабула» здесь почти отождествляется с поэтическим вымыслом, с языком поэзии, как таковым²¹. Впрочем, следует еще, пожалуй, задуматься и над совершившейся метаморфозой в понимании смысла многосоставности химеры, – о перемещении баснословной «химеры» из области «природы вещей» в область «нравов»...

Век спустя обозначится начало нового перехода: «химера» породит понятие «химерического» и устремится в новую область значений, соотносительных с особыми (измененными) состояниями человеческого сознания, при этом связь «химеры» с человеческой жизнью, разграниченной на определенные возрасты, начнет затуманиваться, но следы химеры будут постоянно сопутствовать человеку.

Имя, поначалу не теряя непосредственной связи с мифологическим персонажем, начинает все чаще ассоциироваться с чем-то *вообще* «диким», «чудесным» или «фантастическим», «вымышленным». В таком зна-

чении слово «химера» и попадает в самые различные новоевропейские языки: в французский – с XIII в., в итальянский – с XIV, в испанский с XV, в английский (в значении «дикая фантазия») – в конце XVI в. Заметим, что эта смысловая метаморфоза совершается в контексте характерных для тех времен осмыслений «работы» творческой фантазии и проявления «механизмов» воображения²². Сон, воображение, фантазия суть особые состояния, которым свойственно составлять, компоновать, комбинировать различные элементы / фрагменты, соединяя их в многосоставное (химерическое) целое. Парадокс здесь состоит в том, что в самой комбинаторной силе воображения странным образом сочетаются природное и искусственное: фантазия еще очень отчетливо сроднена с «искусством изобретения и открытия» (*ars inveniendi*), но уже исподволь начинает проявлять (чудесную, чудовищную?) самостоятельность. Фантазия как бы уже намечает путь к своему – романтическому – природному торжеству²³, а в «химерах» и «химерическом» проглядывает негативный потенциал досуговой «изобретательности»: химера соотносится с парадигмой бесформенного (хаотического) или сформованного из неподобных элементов, с отсутствием единства, с уродливым, иллюзорным, обманным, безумным (порожденным расщепленным сознанием) и т. д. Впрочем, бытуют и иные развертки смыслов: в «Подзорной трубе Аристотеля» Эмануэле Тезауро вокруг химеры возникает ореол вопросительной двойственности. Химерические, т. е. обнаженно многосоставные образы не уродливы и не прекрасны, но просто инаковы. Химерическое для Тезауро вообще обозначает *путь* к «иному», странному, *остроумному* или *безумному*. В тоже время сама Химера (дочь «верткой глазами» Ехидны) предстает как *порождение* поэтического остроумного сознания (остроумие, «быстрых разумом» творцов искусства Тезауро почитает божественными), или же сознания безумного: «Из несуществующего они творят существующее, из неведомого – бытующее, и вот – лев становится человеком, орел – городом. Они сливают женщину с обличьем рыбы и создают сирену как символ ласкательства, соединяют туловище козы со змеей и образуют химеру – иероглиф безумия»²⁴. При этом Химера как бы все время балансирует на границе реального и воображаемого, создавая особое поле художественности, как спонтанного соположения возможного-невозможного. Химерическая спонтанная Фантазия не подражает созданному природой, но, расщепляя природные целостности, делает – производит (*fabrica*) – новую «иноприродную» (сфабрикованную – механистичную? фрагментарную? монтажную?) реальность²⁵. Но отчего-то именно в это время прямые сопоставления химеры (сфинкса, кентавра) с различными периодами жизни человека в тексте культуры не акцентируются, а (природные? жизненные?) смыслы химеры как бы уходят в подтекст, в «культурное» подсознательное, как уходят куда-то в глубины памяти конкретные воплощения той мифологии соответствий, которая (как, например, у Исидора Севильского) опосредованно (баснословно) объединяла метаморфную – химерическую – многосоставность жизни человека с многомерностью природных и искусственных (изобретенных) вещей и смыслов.

Но любопытно вот что: следы именно таких соответствий могут быть проявлены в *тексте* иной культуры, для которой очень отчетливым было ощущение «перехода», «границы», «излома» времен, – в тексте культуры второй половины XIX – начала XX вв. Попробуем, например, задаться таким вопросом: почему (например) в рассказе итальянца Иджинио Уго

Таркетти «Буква У. Рукопись сумасшедшего» (1869) и в знаменитом сонете Артюра Рембо «Гласные» (1871) в связи со звуком и буквой «U» возникают кажущиеся несколько парадоксальными анималистические мотивы. У героя рассказа Таркетти звук «U» вызывает inferнальные ассоциации и сопоставляется со звериным рыком (ср.: «Почувствуйте У. Произнесите этот звук. Не ощущаете ли вы в нем звериный рык, плач боли, все голоса страдающей возбужденной природы. Понимаете ли вы что есть в этом звуке нечто адское, глубинное, сумрачное» [«Sentite ora l'U. Pronunciatelo. <...> Non vi sentite il ruggito della fiera, il lamento che emette il dolore, tutte le voci della natura soffrente e agitata? Non comprendete che vi è qualche cosa d'infernale, di profondo, di tenebroso in quel suono?】»)²⁶. У Рембо, напротив, «U» соответствует идиллический покой пастбища и судя по всему мирные животные (ср.: «U, cycles, vibrations divins des mers virides, / Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides / Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux»)²⁷.

И в обоих случаях в цепочки соответствий оказывается включенной и тема человеческой жизни. У Таркетти существование героя-повествователя всецело, вплоть до смертельного исхода, определяется таинственной связью с соответствующей буквой: связь эта предопределена именем героя, начинающемся с «U», но в рассказе не упоминающемся, но глубокий смысл общечеловеческого фатализма «U» герою совершенно непонятен. Он только твердо знает, что катастрофизм развития человечества (umanita) объединен с этой буквой, и пытается освободить от нее мир, убрать эту букву из алфавита. Сам он ее писать не может. У него вместо «U» получается прямая или перевернутая V или же какие-то каракули, а подчас выписываемая сверху «U» книзу начинает змеиться («оформиться в змеистую и блуждающую линию» – «formare una linea serpeggiante e confusa»)²⁸. В сонете Рембо жизнь человеческая опосредованно воплощается в ее итогах, в мудром покое – в (линиях, бороздках) морщин, – знаках познания тайн мироздания (...paix des rides / Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux). При этом у Рембо и на уровне формы запечатлевается идея перехода от животного к человеческому, причем обе области гармонично сопрягаются в общей атмосфере покоя, мира.

Тексты Таркетти и Рембо создавались и воспринимались совершенно по-разному. Рембо — поэт-одиночка, чье имя очень рано оказалось окутанным культовым ореолом, и чье слово воспринималось в соответствии со строящимся культом. Произведения Таркетти, значительно менее известного при жизни, возникали в особой атмосфере литературного сообщества, прочерчивающим для литературы (как «общего дела») специфические коллективистские ориентиры и подразумеваемыми некоторый общий язык, до конца понятный именно членам сообщества.

Таркетти принадлежал к объединению, вошедшему в историю итальянской литературы под именем «скапильятура», – к «богемным», или, буквально, «растрепанным» литераторам. Обращение к манифестам «Скапильятуры» намечает конкретный художественно-стилевой ориентир, придающий фигуре «безумца» (pazzo) у Таркетти совершенно особый смысл. Первым манифестом этого сообщества стал «Пролог» Клетто Арриги к его роману «Скапильятура», где, именуя самого себя и иных представителей нового поколения «растрепанными», автор утверждал, что эти молодые, опережающие свое время, авторы «переполнены остроумием» (pieni d'ingegno), что, обладая «особой эксцентрической и беспорядоч-

ной манерой жизни) (*certa particolare maniera eccentrica e disordinata di vivere*), они являются истинным «пандемониумом своего века» (*vero pandemonio del secolo*) и персонификацией «безумия вне сумасшедшего дома». (*personificazione della follia che sta fuori dai manicomi*). Опережая время, итальянская «растрепанная» современность конституировала себя в контексте словесности XVII века: на это в приведенном пассаже опосредованно указывают по меньшей мере два слова – «*ingegno*» (для той эпохи ключевое) и «*pandemonio*» (остроумно изобретенное Мильтоном). Но любопытно вот что: растрепанные авторы апеллируют и к слову «барокко», которое в 1860-е гг. наделяется терминологическим статусом. В Германии – во многом благодаря Я. Буркхардту, а в Италии именно в это время слово «барокко» для характеристики литературы XVII века употребляет поэт и историк литературы Джозуэ Кардуччи. А в сообществе растрепанных слово «барокко» применяется к актуальной современности. В статье-манифесте Прады и Бойто 1864 г. устанавливается прямая (напрасливающаяся в контексте барочных изысканий гуманитарной науки и декадентских стиливых тяготений художественной мысли) аналогия между барокко и современным декадансом. В таком (историческом и современном одновременно) барочном контексте безумие (*pazzia*) героя-рассказчика Таркетти оказывается опосредованно вписанным во вполне определенную систему соответствий, где среди знаков (иероглифов, по Тезауро) безумия едва ли не на первом месте числится химера. И именно в этом безумном – химерическом – сознании заново срастаются жизнь человека (судьба человечества), буква и фрагменты многосоставного зверя, воплощенного то рычанием (заново преобразующем букву в нечленораздельный звук), то змеистостью (напоминающей об искушающей полостности левой веточки самосского древа)...

Перечтение текста Таркетти в контексте манифестов скапильятуры выводит к неким отголоскам (сколкам, фрагментам, следы) некоей традиции, в полноте своей как бы недоступной герою-безумцу, от чьего имени в рассказе остался только фрагмент – первая буква U. Фрагменты традиции являют себя и в сонете Рембо. Если следовать по пути, обозначенным самим поэтом в «Поре в аду», то как будто на первое место выступает то состояние поэтического «безумия», в котором совершается «изобретение» возникших в сонете соответствий. В «Словесах в бреду» (*Délires*) из «Алхимии слова» сообщается: «Я изобрел цвет гласных...». Это высказывание обычно ассоциируется с современным пониманием художественной изобретательности (как нововедения), между тем, сам концепт «изобретения» появляется у Рембо после указания на особую притягательность для автора картин, созданных слабоумными, и на его пристрастие к словесности принадлежащей к иным – далеким от современности – эпохам, а значит может отсылать к иной изобретательности, укорененной в традиции *ars inventendi*.

Сонет Рембо изначально строится с отсылкой к некоему истоку – к моменту рождения гласных. К иным — далеким от современности – знаковым системам отсылает, как известно, и финал сонета, преобразующий «O» в древнегреческую «Омега». Следуя обозначенной поэтом ретроспективной логике, устанавливаются соответствия A – альфа и U – ипсилон, и соответствие строя букв не современному и не французскому алфавиту, а греческому. На эту ретроспективную логику, естественно, давно обращала внимание критика²⁹. Но некоторый парадокс состоит в том,

специального внимания соответствию буквы и животных не уделялось. Между тем появление «животных» в связи с U – «ипсилоном» – идеей цикла случайным почитать (наверное) нельзя. Вот только кто именно пасется на мирных лугах, расположенных в самой середине движения от мира стихий к миру человеческой мудрости? Что-то подсказывает, что этот кто-то может оказаться подобной букве «ипсилон» двурогой козой-химерой...

Многоформенность химеры странным, парадоксальным образом соответствовала тому времени, о котором Р.М. Рильке сказал: «Внутренний мир, созданный этой эпохой не наделен формой, неуловим: он течет»³⁰. Можно перечислять и перечислять имена авторов и названия текстов, зараженных в то время химеризмом как таковым. В этом списке, пожалуй что должны быть упомянуты Бодлер, Готье, Флобер, Гюисманс, Валье-Инклан, Пардо-Басан, позднее Ортега-и-Гассет, Сернуда, Мачадо, Капуана. Список можно продолжать или просто – вслед за Л. Игнасиосом Фейхоо признать «химеру парадигматическим мотивом порубежных течений»³¹...

Только ли тех, порубежных? Или и в сегодняшних?

К каким свойствам времени и человека ведут следы Химеры, явно торжествующей в химерических вымыслах современной словесности? Химер стало слишком много, но, может быть стоит продолжать задумываться об их смыслах?

¹ Борхес Х.Л. Энциклопедия вымышленных существ / перевод: С.А.Веретилло, И. Бэррэсуэта // Борхес Х.Л. Энциклопедия вымышленных существ. Соучек Л. Энциклопедия всеобщих заблуждений. Минск: Старый Свет, 1994. С. 73-74.

² Попробуем отметить некоторые неоднократно воспроизводившиеся связанные с Химерой и собранные (Борхесом) смыслы и мотивы. Среди таких значимых (символически, аллегорически, философски, эмблематически нагруженных) смыслов и мотивов выделяется соотносительность мифопоэтики Химеры с телесной многосоставностью и гетерогенностью отдельных частей ее тела, в некоторых версиях подразумеваемой и сцепленность реальных животных (дикого) льва и (домашней) козы с чудесным (вымышленным?) драконом. Но существенны также указания на связь Химеры с огнем и одновременно соотносительность имени «зверя» с названием горы или вулкана. Впрочем, в реконструкции облика Химеры важна, пожалуй, еще одна деталь: ее многосоставное тело, иногда наделялось еще и крыльями, – именно поэтому Беллерофонту, чтобы расправится с чудовищем, понадобился крылатый конь Пегас.

³ «Четыре тысячи лет назад Химера воспринималась так же естественно, как сегодня нами воспринимается любая религиозная, геральдическая или коммерческая эмблема. Это было общепринятое изображение «составного» зверя, – писал Грейвс. – На стенах хеттского храма в Кархемише найдено одно из изображений Химеры, которая, как и другие составные существа, например Сфинкс и Единорог, первоначально являлась календарным символом: каждая составная часть соответствовала определенному времени года в священном году небесной царицы. <...> Химера и аналогичные ей календарные животные не могли не играть важной роли в таких театрализованных представлениях, которые в виде иконографической и устной передач преврати-

лись в высшую инстанцию или устав религиозных институтов каждого племени, клана или города». – Грейвс Р. Мифы древней Греции. М.: Прогресс, 1992. С. 5.

⁴ Ср.: «Если же пламя огня желто-бурое львиное тело / Так же и жжет и палит, как и все остальные породы, – Все, что у нас на земле состоит из плоти и крови, – / Может ли быть, чтобы с телом тройным и единым Химера – / Лев головою, задом дракон и коза серединой – / Страшный из тела огонь выдыхала зияющей пастью? / Кто ж измышляет, что новой землею и небом недавним / Созданы быть бы могли такие творенья живые, / Тот, лишь на имя одно “новизны” опираясь пустое, много способен еще наболтать несуразностей всяких...». (Лукреций. О природе вещей. V, 901-910 / Перевод Ф.А.Петровского. М.-Л.: Academia, 1936. С. 162). «*flamma quidem <vero> cum corpora fulva leonum / tam solet torrere atque urere quam genus omne / visceris in terris quod cumque et sanguinis extet, / qui fieri potuit, triplicis cum corpore ut una, / prima leo, postrema draco, media ipsa, Chimaera / ore foras acrem flaret de corpore flammam? / quare etiam tellure nova caeloque recenti / talia qui fingit potuisse animalia gigni, / nixus in hoc uno novitatis nomine inani, / multa licet simili ratione effutiat ore...» Titus Lucretius Carus. De rerum natura. Liber V, 901-910. URL: http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Lucretius/luc_rer0.html*

⁵ Один из самых известных комментаторов Платона, Гермий Александрийский, вполне отчетливо соотносит некоторые смыслы «Федра» (где возникает целая череда «составных зверей» – «тератоморфов») и с идеей плодородия. Автор статьи благодарит А.Журбину за напоминание об истолковании Платона Гермием.

⁶ *Quaestio subtilissima, utrum Chimera in vacua bombinam possit comedere secundas intentiones, et fuit debaluta per decem hebdomadas in concilio Constantiensi* [Хитроумнейший вопрос о том, может ли Химера, в пустом пространстве жужжащая, поглотить вторичные интенции; обсуждался на Констанцском соборе в течение десяти недель] (средневеков. лат.). Франсуа Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль. М.: Художественная литература, 1966. С. 189 [С. 729].

⁷ Напомним, что глава из которой взята цитата, повествует «О том, как Пантагрюэль прибыл в Париж, и о прекрасных книгах, находящихся в библиотеке монастыря св. Виктора».

⁸ Именно мнением Лабрюйера открывалась подборка отзывов (среди которых фигурировала и цитата из «Истории Франции XVI в. Мишле) на книгу Рабле в авторитетном для своего времени комментированном переиздании «Гаргантюа и Пантагрюэль» Анри Клузо. См., напр.: François Rabelais. *Gargantua et Pantagruel. Texte transcrit et annoté par Henri Clouzot.* Paris: Bibliothèque Larousse, 1913. P. 33.

⁹ «...Особенно трудно понять Рабле: что бы там ни говорили, его произведение – неразрешимая загадка. Оно подобно химере – женщине с прекрасным лицом, но с ногами и хвостом змеи или еще более безобразного животного: это чудовищное сплетение высокой утонченной морали и грязного порока. Там, где Рабле дурен, он переходит за пределы дурного, это какая-то гнусная снедь для черни; там, где хорош, он превосходит и бесподобен, он становится изысканнейшим из возможных блюд [Rabelais surtout est incompréhensible: son livre est vne énigme, quoiqu'on veuille dire, inexplicable; c'est une chimère, c'est le visage d'une belle femme avec les pieds et une queue de serpent ou de quelque autre bête plus difforme; c'est un monstrueux assemblage d'une morale fine et ingénieuse et d'une sale corruption. Où il est mauvais, il passe bien loin au delà du pire, c'est le charme de la canaille; où il est bon, il va jusques à l'exquis et

à l'excellent, il peut être le mets des plus délicats]». – Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 121-122. (Перевод Лабрюйера дается М.М.Бахтиным по изданию: Жан де Лабрюйер, Характеры или нравы нынешнего века / перевод Э.Линецкой и Ю.Корнеева, М.–Л., 1964, гл. 1, 43, С. 36 – 37).

¹⁰ Бахтин М.М. Там же. С. 123. Заметим, что при этом сам Бахтин к многосоставности «химерического» тела не апеллирует, а отождествление «гротескного» и «химерического» в книге о Рабле проявляется (кроме случая Лабрюйера) в связи с разбором книги Ю.Мезера об Арлекине. См.: Бахтин М.М. Цит.изд. С. 43.

¹¹ Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А. Греческая культура в мифах, символах и терминах. СПб.: Алетей, 1999. С.43.

¹² Имя «Химера», способное называть *определённое «чудовище» и определённую область пространства*, отсылает, как известно, к серединной части многосоставного зверя: «Химера» – $\chi\eta\mu\epsilon\rho\alpha$ – Chimaera – это «коза» (или – иногда – «молодая коза»). При этом употребление имени в рамках пространственного кода (при проекции имени в пространство) оказывается тождественным расчленению «химерической» многосоставности на отдельных зверей, распределённых по пространственной вертикали. Любопытно, кстати, что утвердившаяся во множестве языков, деноминация всякий раз напоминала о греческом происхождении «зверя», как бы сродненного со «своим» пространством, но при этом внутренняя форма слова «химера» напоминала об изначальной соотнесенности этого гетерогенного чудовища со всеобщностью природных циклов (khimaros – от прото-индоевропейского корня *ghei – зима; см: <http://www.egyptology.ru/antiq.htm>; <http://www.etymonline.com/index.php?term=chimera>). Этимологический уровень связывал «химеру» с *определённым временем* года.

¹³ Риснем вернуться к Платону, напомнив, о соответствующем фрагменте IX книги «Государства»: «Мы создадим некое словесное подобие души, чтобы тот, кто тогда это утверждал, увидел, что он, собственно, говорит. / – Каким же будет это подобие? / – Чем-нибудь вроде древних чудовищ – Химеры, Скиллы, Кербера, – какими уродились они согласно сказаниям. Да и о многих других существах говорят, что в них срослось несколько разных образов. / – Да, говорят. / – Так вот, создай образ зверя, многоликого и многоголового. Эти лики – домашних и диких зверей – расположены у него кругом, он может их изменять и производить все это из самого себя. / – Тут потребовался бы искусный ваятель! Впрочем, поскольку гораздо легче лепить из слов, чем из воска или других подобных вещей, допустим, что такой образ уже создан. / – И еще создай образ льва и образ человека, причем первый будет намного большим, а второй будет уступать ему по величине. / – Это легче: они уже готовы. / – Хотя здесь и три образа, но ты объедини их так, чтобы они крепко срослись друг с другом. / – Готово, они скреплены. / – Теперь придай им снаружи, вокруг, единый облик – облик человека, так чтобы все это выглядело как одно живое существо, иначе говоря, как человек, по крайней мере для того, кто не в состоянии рассмотреть, что находится там, внутри, и видит только внешнюю оболочку». Недавний комментарий к особенностям «скульптурной лепки» внутреннего человека у Платона см.: Гараджа А.В., Протопопова И.А. Химера, Лев и «внутренний Человек»: коптский перевод Платона (NH VI, v — Государство 588b1–589b6) // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Выпуск № 3, том 14, 2013. Электронные версии: URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/himera-lev-i-vnutrenniy-chelovek-koptskiy>

perevod-platona-nh-vi-v-gosudarstvo-588b1-589b6#ixzz3Ysd5w3g9 или URL: <http://platoniki.ru/sites/default/files/protopopova7.pdf>.

¹⁴ Исидор Севильский. Этимологии, или Начала в XX книгах. СПб.: Евразия, 2006. С.63. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи. В оригинале: «Fabulas poetae a fando nominaverunt, quia non sunt res factae, sed tantum loquendo fictae. Quae ideo sunt inductae, ut fictorum mutorum animalium inter se conloquio imago quaedam vitae hominum nosceretur. Has primus invenisse traditur Alcmeon Crotoniensis, appellaturque Aesopiae, quia is apud Phrygas in hac re polluit». – Латинский текст здесь и далее цитируется по электронному изданию. URL: http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost07/Isidorus/isi_et00.html

¹⁵ «Ad naturam rerum fabulas fingunt, ut «Vulcanus claudus,» quia per naturam numquam rectus est ignis, ut illa triformis bestia (Lucret. V,903): Prima leo, postrema draco, media ipsa Chimaera: id est caprea, aetates hominum per eam volentes distinguere; quarum ferox et horrens prima adolescentia, ut leo; dimidium vitae tempus lucidissimum, ut caprea, eo quod acutissime videat; tunc fit senectus casibus inflexis, draco. Sic et Hippocentauri fabulam esse confictam, id est hominem equo mixtum, ad exprimendam humanae vitae velocitatem, quia equum constat esse velocissimum). ficta quidem narratione, sed veraci significatione veniatur».

¹⁶ Имеется в виду Персий Флакк (34-62 гг. н.э.), философ-стоик, поэт, автор шести книг сатир, наставлений, диатриб, в которых излагались принципы стоической жизненной мудрости и принципы критики современных нравов.

¹⁷ X litteram Pythagoras Samius ad exemplum vitae humanae primus formavit; cuius virgula subterior primam aetatem significat, incertam quippe et quae adhuc se nec vitii nec virtutibus dedit. Bivium autem, quod superest, ab adolescentia incipit: cuius dextra pars ardua est, sed ad beatam vitam tendens: sinistra faciliior, sed ad labem interitumque deducens. De qua sic Persius ait (3,56): Et tibi qua Samios deduxit littera ramos, / surgentem dextro monstravit limite callem. В книге Кристианы Джуст-Годжье, посвященной пифагорейской традиции во времена поздней античности и в средние века, древесная «составляющая» буквы рассматривается с привлечением материала французской средневековой иконографии грехопадения. Исследовательница приводит такие примеры, как изображение Адама и Евы на одной из капителей колонн церкви Нотр-Дам дю Порт (XII в.) в Клермон-Ферране (Овернь), и сцену грехопадения из рукописи начала XII в. В обоих случаях буква Пифагора преобразуется в древо познания добра и зла. характерно, что Ева занимает (на капители Нотр-Дам дю Пор) место у левой ветви дерева. Если исследовательница права, то, в этом же контексте можно рассматривать, например, вилочные кресты, входящие в европейскую иконографию в XII-XIII вв. Joost-Gaugier Christiane L. Pitagora e il suo influsso sul pensiero e sull'arte. Roma: Editore Arkeios, 2008. P. 257-260.

¹⁸ Стоит напомнить, что «Ипсилон» для европейской традиции буква не менее значимая, чем альфа и омега. На протяжении многих веков опознается под именем «пифагоровой буквы», или «самосского дерева» и фигурирует в неисчислимом количестве источников, среди которых, в частности, значится «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, «Дон Кихот Сервантеса», «Критикон» Грасиана. При этом буква не только постоянно соотносится с идеей выбора и с идеей пути, но и с осмыслением «подражания» (мимесиса) и «изобретения», в равной мере постоянно связывающих мир людей и животных. Пифагорова буква, дающая форму человеческой жизни, как будто возникает из наблюдений Пифагора за полетом журавлей (на этот момент имеются указания в романе Рабле, в XVIII в. этот момент фиксируется и испанским «Сло-

варем Авторитетов»: «*Llámase la Y letra de Pythágoras, porque se supone que este Philósofo la añadió al Alfabéto Griego, tomando su figura de la que forman al volar las Grullas*». Совершенно особое место уделяет Ипсилону один из ренессансных «архитекторов алфавита» Жоффруа Тори (трактат «Цветущий луг» – «*Champ Fleury*», 1529). Он именовал эту букву «двурогой», а в одном из вариантов начертания буквы обрамлял крутую горку праведного пути (правой веточки) изображением алчущих гibelи праведника звездой-пороков.

¹⁹ *Fingunt et Chimaeram triformem bestiam: ore leo, postremis partibus draco, media caprea. Quam quidam Physiologi non animal, sed Ciliciae montem esse aiunt, quibusdam locis leones et capreas nutrientem, quibusdam ardentem, quibusdam plenum serpentibus. Hunc Bellorophontes habitabilem fecit, unde Chimaeram dicitur occidisse*

²⁰ Но вот в чем вопрос: насколько каждая из таких частей, каждый из таких элементов (лев / коза / змея – дракон в теле Химере) «помнит» о своем самостоятельном существовании в этих (как правило трактуемых как «вымышленные») комбинациях и о своих самостоятельных смыслах; насколько человек должен помнить о своем возможном соединении с телом (смыслом? смыслами?) льва или с рыбьим хвостом или с телом коня? Насколько петуха можно и нужно и всегда ли мнить частью василиска? Напоминает ли многоформенная монструозность о норме (и напоминает ли норма о монструозности) или же монструозное все же принципиально отграничено от природной нормы? У Лукреция, например, это отграничение заявлено, многоформенность являет себя как всегда измышляемая и противоречащая, противоположная «природному» порядку вещей. Между тем, на уровне мифа многоформенность особым образом соотносится с идеей гармонии. Гармония (как персонаж мифа) сама обращается (постепенно) в змею, причем в процессе приобретения новой змеиной природы и Гармония, и Кадм (что иконографически зафиксировано) переживают момент многосоставности. На уровне же концепта «гармония» – стягивает полюса, тетива – гармония стягивает края натянутого лука. Собственно логика мифа всегда подразумевает медиацию – только открыто это будет, когда «музыка мифа» (К.Леви-Стросс) уже умолкнет...

²¹ О Доминике Гундисалине и его трактате (в соответствующем контексте) – см.: Махов А.Е. Средневековые латинские поэтики // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. М.: Intrada, 2010. С. 87-112.

²² Испанский лексикограф Л. Иглесиас Фейхоо, специально занимавшийся значениями слова «химера» с XV в. по начало XX в., считает, что в испаноязычном ареале смещение смыслов наиболее отчетливо фиксируется в ряде текстов XV в. В качестве примеров исследователь приводит, в частности, рассуждения Хуана де Мены и Лопе де Баррьентоса. Вот что, например, говорит Хуан де Мена в комментарии к «О коронации маркиза де Сантьяны»: «*Делает фантазия химер или козлооленей, то есть составляет (сопроне) животных подобия странных видов (странной фактуры), которых не создавала природа (faze la fantasia chimera o yococervus, es a saber conpone una semejanya de animalia de estranas fechuras que non crio naturaleza. Курсив мой, – МН).* – Iglesias Feijoo L. Quimeras // *Cinguidos por unha arela común: homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero. V. 2. Santiago de Compostela, 1999. P. 709.*

²³ См., напр.: Старобинский Ж. К понятию воображения: веки истории // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 1. М.: Языки славянских культур, 2002. С. 78 – 80.

²⁴ «...*di non Ente, fa Ente: fa che il Leone divenga un' Huomo, e l' Aquila una Città.*

Inesta una femina sopra un Pesce; e fabrica una *Sirena* per simbolo dell' Adulatore. Accoppia un busto di Capra al deretano di un Serpe; e forma la *Chimera* per Hieroglifico della Pazzia». Emanuele Tesauro. Cannocchiale aristotelico, ossia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve a tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' Principij del divino Aristotele. Torino, 1670. P.82-83

²⁵ Испанский словарь Авторитетов в XVIII веке дает «химере» три определения, среди которых явно превалирует указание на связь химеры с особым рода «фикцией» (Химера – это «метафорически понимается как представление или воображение нескольких или многих вещей вместе, рядом, так, как в реальности это было бы невозможно, но в предложении их для восприятия (понимания) возможными или правдивыми»). Ср. оригиналы определений: CHIMERA. Ficción, engaño, agregado, ò conjunto de cosas opuestas. Viene del monstruo Chiméra, que fingieron fabulosamente haverse criado en el monte Chiméra de Licia. CHIMERA. Metaphoricamente se toma por pendencia, riña, ò contienda. CHIMERA. Metaphoricamente se toma tambien por la representacion, ò imaginacion de alguna, ò muchas cosas juntas, que en la realidad son impossibles, y se le proponen al entendimiento como posibles, ò como verdaderas. – Diccionario de Autoridades. Tomo II (1729). Цит по: URL: <http://web.frl.es/DA.html>

²⁶ Tarchetti I.U. La Lettera U // Racconti Fantastici. Здесь и далее цитируется по URL: <http://www.gutenberg.org/files/28867/28867-h/28867-h.htm>

²⁷ Текст оригинала «Гласных» цит. по: URL: http://abardel.free.fr/petite_anthologie/voyelles.htm. Надо заметить, что из большинства русских переводов этот анималистический мотив оказался изъятым. Ср.: «У – цикл, морской прибой с его зеленым соком, / Мир пастбищ, мир морщин, что на челе высоко / Алхимией запечатлен в тиши ночей» (Пер. М.П. Кудинова); «У -трепетная гладь, божественное море, / Покой бескрайних нив, покой в усталом взоре / Алхимика, чей лоб морщины бороздят (Пер. В. Микушевича); «У – «трепетная рябь зеленых волн широких, / Спокойные луга, покой морщин глубоких / На трудовом челе алхимиков седых» (Пер. А. Кублицкой-Пиотух). В переводе Н. Гумилева: «У — дивные круги морей зеленоватых, / Луг, пестрый от зверья, покой морщин, измятых / Алхимией на лбах задумчивых людей».

²⁸ В рассказе Таркетти алфавитный код опосредованно связан с трансформацией знаков – букв: герой рассказа не способен написать U, у него вместо U получается либо V либо ?, а латинский знак V, как и U, происходит, как известно, из ипсилона и является одним из символов жизни. Перевернутый знак соответственно, указывает на смерть (см., напр.: Степанов Ю.С., Проскурин С.Г. Константы мировой культуры. Алфавиты и алфавитные тексты в периоды двоеверия. М.: Наука, 1993. С.).

²⁹ См., напр., обзор мнений в: Bardel, A. Arthur Rimbaud. Anthologie commentée. Voyelles. Panorama critique. URL: http://abardel.free.fr/petite_anthologie/voyelles_panorama.htm. При рассмотрении трансформаций U в исследовательской практике возникли, кстати, отсылки к размышлениям В. Гюго об алфавите в книге «Альпы и Пиренеи» (*Alpes et Pyrénées, 1839*), что открывало возможность чтения сонета в пародийном ракурсе.

³⁰ Р.-М. Рильке. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971. С. 163.

³¹ Iglesias Feijoo L. Machado y la quimera // Homenaxe ó profesor Camilo Flores. V. II. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 1999. P. 425.

Е. В. Казакова

Анималистические персонажи Средневековья во французском литературном сознании XX века (бестиарии и «Роман о Лисе» Мориса Женева)

94

Животные присутствуют в жизни человека с давних времён, выполняя различные функции: накормить, вылечить, развлечь, научить, помочь в работе, дать осознать свою беспомощность перед лицом Творца. Зверь, всегда интересующий человека и описываемый им ещё во времена Античности в Физиологах, в Средние века становится феноменом не просто природным, но и культурным. Эпоха наделяет образы животных сложной, зачастую противоречивой символикой. Миниатюристы, скульпторы, писатели часто прибегают к изображению в своих работах животных, общаясь, таким образом, с «читателем», крепко усвоившим звериную семиотическую азбуку.

В средневековой Европе (особенно во Франции и в Англии) получает развитие литературный жанр бестиария, наполненный символизмом и обращенный больше к аллегории, нежели к естественным наукам. Каждая статья в сборнике начинается с иллюстрации и описания природных свойств животного. Большая же часть текста посвящена разнообразию того, что это животное призвано символизировать. Образы в бестиарии тщательно продуманы в соответствии с культурной парадигмой эпохи, с точки зрения восхваления Создателя и воспитания благочестивого христианина. Для лучшего понимания доносимого смысла образы животных наделяются эмоциональными и личностными качествами человека. В бестиарии присутствуют звери, обитающие не только на территории западной Европы, но и экзотические, о которых и автору, и читателю приходилось лишь слышать. К последним приравниваются и мифические грифоны, сирены, единороги, столь же реальные для средневекового человека.

Ни в одну эпоху, ни в предшествующую, ни в последующую, образ животного не использовался так часто, как в Средние века. Антропоморфные персонажи наполняют также городскую литературу – фаблио и сатирические произведения. Ярчайшим представителем средневековой сатирической литературы является «Роман о Лисе», где человеку, как действующему лицу, отводится лишь эпизодическая роль. Основные персонажи – звери – являясь олицетворением человеческих достоинств и недостатков, ведут несвойственную им от природы жизнь, обличая тем самым пороки отношений в мире людей.

В рамках данной статьи мы задаемся следующими вопросами: насколько сохранился в литературе XX века интерес к столь своеобразному животному персонажу Средневековья, какова его современная функция, насколько изменились отношение к нему писателя а, соответственно, и способ его репрезентации. Географически мы остаемся на территории западной Европы, а именно во Франции, давшей рождение многочисленным бестиариям и, конечно, «Роману о Лисе», интерпретированному впоследствии «соседними» культурами. Материал для анализа мы находим в творчестве писателя-регионалиста Мориса Женева, предложившего авторскую версию «Романа о Лисе» и трёхтомный «Бестиарий».

Преодолев период Средневековья, анималистические мотивы развиваются по-разному в зависимости от национальных традиций, литературных направлений, интенций автора и общей культурной парадигмы эпохи. До XVIII века в литературе о животных доминирует «антропологическое», но с развитием естествознания и возникновением интереса к животному как созданию природы (в противовес теориям Р. Декарта и Н. Мальбранша) ранние жанры животного эпоса угасают. Если бестиарии утрачивают свою актуальность, уступая место изданиям энциклопедического характера, то «Роман о Лисе», благодаря своей полисемантической и смысловой многозначности, остается современным и периодически «возвращается» не только в форме многочисленных переводов и адаптаций, но и в форме ярких авторских интерпретаций «Романа» (И.В. фон Гёте, М. Роданжа, М. Женева, Ж.-Ж. Эмбара). Новое направление в интерпретации этого произведения, с явным преобладанием «зоологического», получает развитие в XIX–XX веках. Литература Франции данного периода представлена многочисленными писателями-регионалистами. Позже, интерес к психологии животных находит отражение в философских и психологических романах о взаимодействии представителей мира зверей и мира людей.

Морис Женева (1890–1980), лауреат Гонкуровской премии (за роман «Раболио» / «Raboliot», 1925 г.), считается одним из лучших французских писателей-анималистов. Начало творчества М. Женева приходится на период между Первой и Второй мировыми войнами, ознаменованный в литературе Франции интересом к особенностям местности, природы и животного мира, характерным для страны или определенного региона. Внимание автора направлено на отношения человека и природы; описания последней представляет особую поэтическую значимость. Писатели-регионалисты являлись приверженцами естественной, природной организации мира, стоящего перед лицом современной цивилизации. М. Женева считается лирическим натуралистом, однако он пытается избежать чрезмерной эмоциональности и избыточной красоты, руководствуясь принципами гармонии, продиктованными природой. Цель его работы – уловить и передать глубинные чувства и эмоции живого существа [1, р. 14], а иногда и поставить себя на место животного, что он и реализует в своих произведениях о животном мире. Творчество писателя пронизано желанием показать уникальность этого мира и в какой-то степени сдвинуть читателя с позиции антропоцентризма, а вслед за этим, увести от попыток прямого сравнения двух миров.

Обозначенная культурная позиция писателя обуславливает обращение к разнообразным литературным жанрам, допускающим использование образов животных. Будучи представителем своей литературной эпо-

хи, М. Женева создаёт романы, посвящённые животным (Raboliot, 1925; La forêt voisine, 1931; La dernière Harde, 1938; Derrière les collines, 1963; La forêt perdue, 1967 etc.). Вместе с этим, автор проявляет интерес и к более ранним жанрам – бестиарию и сатирической городской литературе Средневековья. Значительно изменённое, можно сказать освобождённое от условностей прошлого, сознание XX века, как писателя, так и читателя, не позволяет автору обращаться к средневековому символическому разнообразию животных образов, которыми была наполнена средневековая литература. Несмотря на трансформации, отмечаемые в одноименных произведениях, М. Женева принципиально сохраняет оригинальные названия.

Остановимся подробнее на каждой из упомянутых работ. В 1958 г. в свет выходит «Роман о Лисе» авторства М. Женева [2]. Писатель кардинально меняет композицию средневекового «Романа о Лисе», объединяя эпизоды, взятые из разных «ветвей» оригинала, связывая и дополняя их собственными новыми сюжетными ситуациями, описаниями местности, внешности персонажей, их эмоций. Некоторые истории подверглись незначительному изменению и сокращению: например, в известном во всех фольклорных традициях рассказе о рыбалке Волка и Лиса теперь рыбачит Волк, а не Волчица, и рассказ обрывается на том, как Волк опускает хвост в прорубь. Автор в данном случае рассчитывает если не на знание читателем сюжета «Романа о Лисе», то на знакомство со сказочной традицией.

Одной из композиционных особенностей является разделение романа на три хронологически связанные друг с другом части: «Юный Ренар», в которой главный герой часто терпит обиды от других зверей, «Проделки Ренара», где он успешно пытается расквитаться со своими обидчиками, и «Суд над Ренаром», в которой представлены события, известные по средневековому «Роману».

Организация повествования подтверждает новый статус «Романа о Лисе»: это полноценный роман, отвечающий основным требованиям жанра. Структура произведения, также как и многочисленные нововведения, обоснованы автором в предисловии. Считая бессмысленным предлагать читателю очередную версию средневековых рассказов, автор берет на себя смелость быть более свободным в переработке классического сюжета и следовать этой идее на протяжении всего романа [2, р. 9]. Решающим для автора явился, по его словам, не столько общий литературный интерес к произведению, сколько образ главного героя [3, р. 207]. С первых строк произведения определяются основные принципы организации романа: принцип последовательного развития событий и единства повествования; принцип отказа от антропоморфизма (а именно от упрощения сюжетных линий, эпизодов, ситуаций, чему в оригинале способствует данный прием) [2, р. 11], принцип главенства природы (автор видит животных «таким же естественным элементом мира, в котором мы живем, как и мы, как деревья или источники») [3, р. 230].

Как и все новаторы, бравшиеся за создание собственной версии «Романа о Лисе», М. Женева переносит действие в свою эпоху, XX век (в эпилоге упоминается об автомобиле), создаёт своё художественное пространство для действия нового произведения. Изменяется география: она значительно сужена в сравнении со средневековым «Романом о Лисе», где персонажи перемещались из одной местности в другую и отправля-

лись в длительные странствия. В современном произведении упомянутый лес Бревианд (Bréviande) является домом животных персонажей, за пределы которого они не выходят, сохраняя, таким образом, особенности реальных животных, не меняющих своего ареала обитания. Человек и животное разделены не только описанием их природы и способностей, но и пространством. Из текста становится понятным, что они живут на разных территориях, но довольно часто пересекаются: «Как и накануне, дорога, по которой они шли, пролегла через поляну людей» / «Comme la veille, le chemin qu'ils suivaient, traversait la clairière des hommes ...» [2, p. 105]. М. Женева стремится «привести в движение зверей и людей» [2, p. 10], создать мир, где животные были бы только животными, а люди вели бы человеческую жизнь. Автор отказывается от загромождающих повествование аллегорий, устаревших символов, от превращений животного в человека, считая их отталкивающими, смущающими современного читателя и компенсирует это тем, что, по его мнению, остаётся неизменным на протяжении веков: природа животных, их темперамент, индивидуальные особенности, инстинкты, пристрастия [2, p. 11]. Таким образом, меняются лишь портретные и поведенческие особенности, но характеры персонажей сохраняют свои базовые черты. Такая естественность поддерживается объёмными художественными описаниями природных особенностей местности, в которую автор помещает своих героев [4, с. 149–170].

В «новом» произведении человек видит не животное в своём обществе и себя столь на него похожего, а свои черты в естественном животном мире, осознавая, насколько эти миры близки. И эта близость, возможно, акцентируется отсутствием их условной связи в сюжете. Автор не ставит перед собой задачу создания социального подтекста, хоть это и представляется неизбежным при такой известности произведения-оригинала. М. Женева скорее возвращает животным их мир; как он сам говорит во введении: «все эти запутанные и перегруженные деталями ветви были лишь поводом» [2, p. 11]; он черпал из них столько, сколько ему самому было достаточно для работы.

Одиннадцать лет спустя, в 1969 году, в свет выходят первый и второй тома «Бестиария» М. Женева «Tendre bestiaire» и «Bestiaire enchanté», в 1971 году – заключительная часть «Bestiaire sans oubli» [5; 6; 7]. Средневековый термин в названии автор дополняет эмоциональным оттенком. Интенция писателя раскрывается при анализе произведений. С одной стороны, трёхтомник Женева даёт достоверную информацию о животных, которая может быть использована в качестве иллюстративных примеров, дополняющих научные данные. Формально структура бестиарной статьи сохранена: иллюстрация животного сопровождается краткой выдержкой из современных энциклопедических изданий, далее следует авторский текст, посвященный определённому животному («животному дня» / «bête du jour», как говорит автор). С другой стороны, реалистичное повествование, выполняющее основную цель писателя – раскрыть живую природу и жизнь во всей её красоте, а порой и жестокости – содержит яркий отпечаток субъективного отношения к каждому представителю животного мира. Таким образом, предмет обсуждения приобретает функцию символа, но, в отличие от средневекового бестиария, имеющего глубоко индивидуальное значение.

Делая значительно меньший акцент на классификации животных,

писатель не соблюдает их достаточно строгую последовательность в оглавлении, как это было принято в Средние века. М. Женева, кажется, спонтанно выбирает тему новой главы, «беседы» / «causerie» (как сам автор скромно называет составные части своих бестиариев) [5, р. 21]. Выбор животного обусловлен:

- воспоминаниями и эмоциями автора как внимательного наблюдателя живой природы (в этом случае автор делает акцент на описании «главного героя» и его звукового и цветового окружения, передаче личного впечатления от увиденного);
- воспоминаниями о путешествиях и приключениях (тогда глава носит больше повествовательный характер).

Главный принцип отбора – «участие», пусть и мимолетное, того или иного животного в жизни писателя. В своём бестиарии Женева вспоминает и о войне, ведь именно в этот период он был особенно восприимчив к красоте природного мира своей страны [5, р. 279].

В отличие от средневековых бестиариев, в трёхтомник М. Женева не включены мифические животные, но присутствуют немногочисленные главы, посвященные неодушевленным предметам и понятиям, е.г. «Дом», «Скотобойня», «Голоса», которые, исходя из идеи автора, также оставили след в его эмоциональной памяти.

Первостепенную задачу своего произведения писатель видит в установлении (а скорее восстановлении) дружеских отношений с другими созданиями природы, свободными животными, ведь они способны нас растрогать, о многом напомнить, многому научить заново. Автор намеренно говорит «научить заново», «вернуть», считая, что шум автомобилей и самолетов отдалил человека от «настоящего» мира природы [5, р. 12].

Своеобразным прологом к бестиарному циклу служит первая глава книги «Tendre bestiaire» – «Скотобойня» / «Abattoir» [5, р. 7-15]. Именно это слово и место сближает, по мнению автора, жизни человека и животного. Писатель объясняет принцип работы и причины, сподвигшие его на создание сборника: «... прежде всего это понимание того, что я не один. Отсюда, естественно, желание присоединиться к тем, кто на меня походит и разделить с ними то, что мне нравилось, то, что продолжает мне нравиться <...>. Затем, это моя память, память человека, родившегося в провинции, в сельской местности, человека, проведшего там наибольшую часть своей жизни. Нет необходимости долго путешествовать по миру, чтобы убедиться в том, что этот мир богат, наполнен красотами и тайнами» [5, р. 11-12]. И именно счастьем наблюдать, понимать этот мир и восхищаться гармонией «домашней» природы автор и делится с читателем. Называя своих персонажей «хрупкими жертвами» / «frères victimes» [5, р. 23], писатель не отрицает физического превосходства человека над животным, но призывает к трепетному к нему отношению. Как и в «Романе о Лисе» М. Женева реализует идею полного погружения читателя в мир персонажей. Рассказывая о животных, автор эмоционально описывает звуки, цвета, запахи и создает яркий, настоящий, живописный фон.

Особенности культурной парадигмы XX века, раскрепостившие сознание человека, позволяют интерпретировать идею свободы применительно к животному миру. Вместе с автором читатель сочувствует жирафу, заключённому в клетке зоопарка [5, р. 178-184], радуется за лиса, обретшего свободу (статья в бестиарии полностью посвящена воспомина-

нию о собственной интерпретации «Романа о Лисе») [7, р. 229-240], восхищается свободной жизнью птиц и зверей.

По мере развития повествования раскрывается и символизм, заложенный автором в каждой главе, но в отличие от средневекового бестиария трилогия М. Женева несёт иную символическую нагрузку, вызывая в сознании читателя, в особенности соотечественника, устойчивые индивидуальные (а вместе с тем и характерные для каждого) образы и эмоции из детства, их сопоставление со «взрослым» восприятием того же, ностальгию по ушедшим традициям (напр. стирка белья в реке), сопоставление впечатлений о жизни до и после войны.

В целом, прослеживаются три основных мотива создания авторского бестиария Женева:

1. передать личные эмоции и впечатления от наблюдения за «жизнью» природы;
2. подчеркнуть эмоциональную связь с животными персонажами своих предшествующих произведений (о них автор упоминает в текстах соответствующих глав);
3. приобщить читателя к красоте и природному богатству своей страны.

Итак, интерес к животному в литературе неизменно сохраняется. Можно говорить об отдельной объёмной группе произведений XX века – анималистической литературе. При этом изменяется характер данного интереса, а, следовательно, и функция животного образа в произведении. XX век, определивший натуралистический подход к природе, даёт писателю свободу в выражении отношения к животному персонажу и выборе позиции, с которой автор желает раскрыть свой персонаж, будь то раскрытие психологической природы животного или достоверное описание его характерных особенностей в соответствующей среде обитания.

В отношении творчества М. Женева стоит заключить, что литературные жанры, открытые для широкой аудитории в Средневековье, помогают писателю XX века выразить идею вечного сосуществования человека и животного. Потому автору и важно обеспечить узнаваемость исходного произведения и его эпохи. Достигается это посредством указания на главные характерные черты упомянутых жанров. В «Романе о Лисе» М. Женева сохраняет сюжетные линии и фольклорные традиции, в бестиарии – структуру статей. При этом автору удаётся избежать иных особенностей, свойственных средневековой литературе – акцентированных антропоморфизма и символизма. М. Женева вписывает свои произведения в общие литературные тенденции XX века, о чём свидетельствуют: уход автора от антропоцентричного взгляда на мир, репрезентация природы в качестве главного действующего лица, заинтересованность в психологии животного, следование идее подчеркнутой реалистичности, стремление к яркой художественности текста, создание живописного природного пространства.

Список литературы

1. Genevoix M. Raboliot / Préface par G. Sigaux. Paris: Cercle du Bibliophile, 1970. 384 p.

2. Genevoix M. Le Roman de Renard. Paris: Plon, 1968. 315 p.
3. Dufournet J. *Le Roman de Renart, entre réécriture et innovation*. Orléans: Paradigme (Medievalia 64), 2007. 248 p.
4. Казакова Е.В. Сюжет «Романа о Лисе» в западноевропейском литературном сознании XVIII-XX вв. (Франция, Германия, Люксембург): диссертация ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Казакова Екатерина Владимировна. – Нижний Новгород, 2013. – 208 с.
5. Genevoix M. *Tendre bestiaire*. Paris: Plon, 1969. 316 p.
6. Genevoix M. *Bestiaire enchanté*. Paris: Plon, 1969. 330 p.
7. Genevoix M. *Bestiaire sans oubli*. Paris: Plon, 1973. 352 p.

О. Л. Довгий

Вторичная бестиарная номинация

«Этот Лев – осёл», – так отозвался о цензоре Льве Цветаеве Н.М. Языков (А.М. Языкову, 15 марта 1832). Мимо такого определения трудно пройти.

Первое, что мы слышим в этой фразе, – обидное, принижающее сравнение: лев, царь зверей, приравнен к животному, чьим отличительным качеством является глупость. Далее мы понимаем, что сравниваемые животные не совсем равны: Лев – это имя, слово (хотя за словом и чувствуется присутствие реального хищника); а осёл подразумевается совершенно реальный, зоологический. Пуант фразы – в замене имени зверя, в переходе с уровня RES на уровень VERBA, в смешении этих уровней, придающее фразе каламбурное звучание.

Как называется этот приём, когда одному зверю дают имя другого в целях хвалы или хулы? Мы постоянно пользуемся им в обыденной жизни и находим массу примеров в литературе. Но имени этому явлению пока нет. Это одна из риторических повседневных мелочей, которых никто не замечает. И не изучает. Слишком они кажутся ничтожными рядом с глобальными литературоведческими проблемами. И поскольку эта «безделка» до сих пор гуляет сама по себе, мы предлагаем в качестве рабочего названия такое: **Вторичная бестиарная номинация** (сокращённо **ВБН**).

101

1. МЕХАНИЗМ ВБН

Это, безусловно, риторическая операция замены, затрагивающая уровни RES и VERBA: животное реальное, «ресное¹», описывается при помощи животного виртуального, «вербного». В основе всегда сравнение, вводимое разными способами.

2. ВИДЫ ВБН

ВБН бывает как **утвердительная** (когда подчеркивается сходство, в результате чего свойства второго зверя добавляются первому), так и **отрицательная** (когда фиксируется отмежевание и описываемый зверь лишается дополнительных свойств).

Утвердительная ВБН

Утвердительная ВБН вводится разными способами:

1) при помощи сравнительных союзов (чаще всего):

Баран – как телец

Пустилась стадо облетать,
Баранов жирных там считать,

Наметя одного так тучна, **как тельца,**
Барана жертвенна, которого питали
Для уст богов или жреца...
(Хвостов. «Орёл и Ворона»²).

Заяц – как птица

Тогда **и заяц** мой летит стрелой, **как птица...**
(Хвостов. «Заяц и Черепаха»).

Собака – как конь

Собака бедная, пожалуй ты не вой!
...А ты вперед и в случаях таких
Останешься **как конь**, век права без улики
(Хвостов. «Собака без ушей»).

Бык – как лошадь и олень

Но барин рассуждает и утверждает,
Что **может бык скакать, как лошадь и олень...**
(Хвостов. «Барин, Лошадь и Бык»).

Соловей – как Орёл

Царю над птицами орлу толкует
И в ухо дует,
Что **Соловей** и сам,
Подобно как орёл,
Лететь по небесам
Умеет...
(Хвостов. «Орёл и Соловей»).

Лиса – как птица

Увы, Лиса! Случилось так
Рыбак
На лодке был с ружьём, **лисицу**
Как птицу,
Без промаха убил...
(А.П.Сумароков, «Кривая Лисица»³).

Летучая мышь – зверь и птица:

Мышь некогда была,
Летучая, на все смышленная дела —
Зверок и птица!
Летала, как синица,
Как мышь – ходить легка...
(Хвостов. «Летучая мышь»).

Здесь многослойная номинация, с причудливой игрой уровней RES/VERBA. Из названия животного (из слова) возникают два реальных существа: «зверок и птица»; затем, при конкретизации, они снова отправляются на уровень VERBA как *синица* и как *мышь*. Совершенно очевидно, что «мышь» первой строки («Мышь некогда была») не равна мыши из последней строки («Как мышь – ходить легка»); перед нами фигура диафоры.

Бульдог – как лев

Бегут они вокруг столба.
Как лев, бульдог рычит.
И цепь стучит вокруг столба,
Вокруг столба стучит
(Д. Хармс. «Бульдог и таксик»⁴).

Агнец – как лев

Что приудержит нашего воя?
Агнец послушный в гневе как лев;
(Н.П. Николев. «Ода российским солдатам...»⁵).

Кошка – как щука, как гадюка

Смотри!
Полосатая **кошка**
На тумбе сидит, как матрешка!
Но спрыгнет – и ходит, **как щука.**
Рассердится – прямо **гадюка!**
(Новелла Матвеева. «Она умеет превращаться»⁶).

Котёнок – как тигрёнок

На лежанке мурлыкал **котёнок,**
Безразлично смотря на меня.

Я еще тогда был ребенок,
Но под бабкину песню вскок
Он бросался, как юный **тигренок,**
На оброненный ею клубок...
(С. Есенин. «Ах, как много на свете кошек»⁷).

103

2) При помощи творительного падежа:

Осанист, взрачен, **смотришь львом...**
(Г.Р. Державин. «Милорду, моему пуделю»⁸).

Мой **конь** в ряды врагов **орлом**
Несется с грозным седоком...
(А.С.Пушкин, «Послание к Юдину»).

В случае использования творительного падежа «ресность», реальность просвечивает сильнее, чем при использовании сравнительных союзов.

3) При помощи «тождества»

– в большинстве случаев заведомо иронического:

Пчела – змея

И яд лия,
Кричит пчела змея:
Спокойно умираю,
На гибель я моей соперницызираю;

Пускай мне жить надежды нет,
Мой враг со мной умрет
(Хвостов. «Две змеи»).

Заяц – птица

За ними заяц прыг – ему в глаза лисица,
А ты куда спешишь, **комола заяц птица?**
(Хвостов. «Рога и уши»).

Ягнёнок – волк

Покаялся пред богом он,
А денег у себя имеет миллион,
И золоторунный **стал ягненок он из волка...**
(А.П.Сумароков. «Ермолка»).

Кошка- заяц

Разве **кошка**, встрепенувшись,
Черным **зайцем** обернувшись,
Вдруг простегивает путь,
Исчезая где-нибудь.
(О.Мандельштам. «Жизнь упала, как зарница...»⁹).

104

4) при помощи глагола:

Кошка – окрысилась

Седые крысы там, начальники, герои...
...Вой лютый начался, но **Кошка** лишь прыгнула,
Окрысилась и лапку протянула,
Мышачья армия рассыпалась, как град
(Хвостов. «Сражение Кошек и Мышей»).

Семантически ВБН может быть **конкретизацией** (большинство приводимых примеров) и **обобщением** – например, «зверь», «скотина»

Блоха – как зверь:

Вопль мужика глупца летел Небес до свода.
О чем кричал мужик? – **блоха**
Его кусала;
Она как зверь лиха
И кровь сосала...
(Хвостов. «Мужик и Блоха»).

Номинация «**как зверь**» заслуживает отдельного рассмотрения. В данном случае она укладывается в определение «вторичная бестиарная номинация», поскольку в сравнении участвуют два зверя. «Как зверь» в качестве второго, «вербного», члена сравнения вводит дополнительную оппозицию *частное/общее*. Кроме того, в сравнении типа «какой-то зверь – как зверь» есть явно уловимый оттенок тавтологии.

Но часто сравнение «как зверь» обходится и без бестиарной добавочности и без тавтологии – например, когда применяется к человеку:

Он мог бы чувства обнаружить,
А не щетиниться, как зверь...
(«Евгений Онегин»).

Мы затронули эту тему вскользь; она требует специальной статьи.

Лев – скотина

В такие времена жил **лев детина**,
По нашему **скотина**...
(Хвостов. «Лев и невеста»).

Номинация «скотина» похожа на именование «как зверь», но является откровенно снижающей.

Соболь – скот

В **собольей** дурака я шубе видел,
Который всех людей, гордяся, ненавидел.
В ком много гордости, известно то, что тот.
Конечно, скот,
И титла етова, в народе, сам он просит.
Носил ту шубу **скот**,
И **скот** и ныне носит
(А.П.Сумароков. «Соболья шуба»).

105

Красивый зверь соболь Сумарокову сам по себе совершенно не важен; он просто какой-то скот, подвернувшийся для примера.

5) на основе синекдохи:

Бывают и более сложные случаи, например, вторичная бестиарная номинация, основанная на синекдохе – когда для сравнения избираются не целые звери, а какие-то их части (уши, рога) или свойства (голос). Замена имени части приведёт к замене имени всего зверя.

Уши зайца – как рога оленя:

Опомнись куманек, как счесть рогами уши? —
Я робок, а притом подъяческие души
Легко произведут **в оленьи их рога**;
Мне жизнь всемерно дорога...
(Хвостов. «Зайчы уши»).

Ноги оленя – как ноги птички

Мои преславны роги
Нередко достают высокой самой лес;
А жалкия **Оленя** ноги
Перед рогами что?
Как спички,
Как ноги **малой птички**
(Хвостов. «Олень, его рога и ноги»).

Голос павлина – как голос осла

Один Павлин нещастен,

Павлиний голос так, как зык Осла, ужасен...

(Хвостов. «Павлин и Юнона»).

Отрицательная ВБН

Здесь всегда есть элемент уточнения. Описываемому животному отказывают в дополнительных качествах (к слову говоря, ему совершенно не нужных); причём не просто отказывают, а резко указывают на их отсутствие.

Ворона не павлин

Ворона не павлин:

Летит однако же как знатной господин.

Павлины истинны в дурачество не впали.

Ворону ощипали

(Хвостов. «Ворона в павлиных перьях»).

Лиса – не птица

А кедр высок, **Лисица**

Не птица,

Нельзя туда ей влезть...

(Хвостов. «Орёл и Лисица»).

106

Червяк – не рак

Червяк ползёт вперёд не так,

Как рак...

(Хвостов. «Червяк и Собака»).

Черепаха – не птаха

А кто закладчики? То заяц, **черепаха,**

Так точно, Заяц и она,

Не та небесна **птаха,**

Котора утками, как диво, несена.

Другая то была, того же роду

И с зайцем собралась к походу.

Назначили судей, день, место, час;

И черепаха вмиг пустилась, **не летела,**

Трудилась всячески, потела,

Ползла и на мету нацелила свой глаз...

Отрицание на уровне существительного (*не птаха*) усиливается отрицанием на уровне глагола: *не летела*.

Волк – не лисица

Кто в свете сем родился **волком,**

Тому **лисицей не бывать.**

(М.В.Ломоносов. «Лишь только дневной шум замолк...»¹⁰).

Отрицательно-утвердительная ВБН

Россия – не конь, а свинья

Ну, какой конь Россия, – свинья, а не конь... Не затанцует...

(Д.С. Мережковский. «Большая Россия»¹¹).

3. ФУНКЦИИ ВБН. ЗАЧЕМ ОНА НУЖНА?

С одной стороны, налицо режим экономии средств: в качестве второго, «вербного», члена сравнения, как правило, берутся звери, чей набор свойств общеизвестен (из книг по эмблематике, символике, басен, сказок, и т.д.).

С другой стороны, этот приём определённо принадлежит к уровню *elocutio*, уровню риторического украшения.

Цель ВБН – всегда установление некой иерархии: возвышение или принижение, хвала или хула описываемого («ресного») зверя, в зависимости от семантики второго («вербного»).

ВБН как возвышение.

Часто всего целью является лесть как средство достижения каких-то выгод. Знаком лести служит приём амплификации, нанизывания новых бестиарных номинаций.

В притче Сумарокова «Ворона и лисица» Лисица приводит в сравнение с вороной самые лучшие свойства разных птиц: попугая, павлина, соловья – и все они оказываются ниже соответствующих вороньих качеств:

«Здорово, – говорит Лисица, —
Дружок, Воронушка, названная сестрица!
Прекрасная ты птица!
Какие ноженьки, какой носок,
И можно то сказать тебе без лицемерья,
Что паче всех ты мер, мой светик, хороша!
И **попугай** ничто перед тобой, душа,
Прекраснее стократ твои **павлиньих перья!**»
(Нелестны похвалы приятно нам терпеть).
«О, если бы еще умела ты и петь,
Так не было б тебе подобной птицы в мире!»
Ворона горлышко разинула пошире,
Чтоб быти соловьем...

Этот приём очень любит граф Хвостов:

А **черепаха** тут, во весь народ
Кричит, разиня рот:
Я то, что **лев в зверях**, меж **птицами орлица...**
(Хвостов. «Черепаха и утки»).

Хвостов нанизывает всё новые и новые бестиарные номинации, по принципу повышения градуса: одна лестнее другой. Сначала черепаха просто сравнена с птахой; а затем начинается любимая хвостовская ценностная гиперболизация, многими принимаемая за абсурд и разгул катахрезы: черепаха-птаха видится себе одновременно львом и орлицей, из-за чего непомерно раздувается в собственных глазах.

Г.Р. Державин выстраивает по принципу амплификации похвалу своему пуделю:

Осанист, взрачен, смотришь львом...

Подобно гордому вельможе;
 Обмыт, расчесан, обелен,
 Прекрасен и в мохнатой роже.
 Велик, кудряв, удал собой:
 Как иней – белыми бровями,
Как сокол – черными глазами,
 Как туз таможенный какой...

(«Милорду, моему пуделю», 1807).

Сравнение с львом и соколом добавляет пуделю Милорду их достоинства и работает на повышение образа пуделя. Он и лев, и сокол одновременно.

ВБН как понижение**Медведей и волков терзал так, как овец...**

(Хвостов. «Тигр Герой»).

Сильные звери – медведи и волки – сравнены со слабыми и беззащитными овцами. Это известный приём «отрицательного эпидейксиса», часто употребляемый, например, Феофаном Прокоповичем для прославления Петра¹². Намеренное ослабление противника работает на усиление, похвалу описываемого героя; в данном случае – тигра.

ВБН как знак саморефлексии

Часто ВБН вкладывается в уста самого зверя, являясь знаком саморефлексии, желания выстроить новую иерархию:

Осёл – как слон

Осел в ответ: меня враг этот не задавит
 И клади не прибавит;
 Так для меня равно, что ты, что он,
 Я буду все возить, **как слон**
 (Хвостов. «Осёл и Мужик»).

Осёл не хуже собаки

...Осел увидел то,
 Ушами хлоп, открыл большие вежды,
 И говорит: я что?
Осел, собаки чай не хуже;
 Зачем имею я и часть не ту же?
 (Хвостов. «Осёл и Хозяин»).

Мышь – не муха

И наконец там **Мышь старуха,**
 Увидя куль, кричит,
 Пожалуй кот ты сам, здесь будь мукой.
 Я в рот так не влечу, **как муха.**
 (Хвостов. «Кот в муке и мыши»).

Голубь – не крот

Я голубь, а не крот,

Мне стыдно жить в норе...

(Хвостов. «Два голубя»).

Иногда в результате саморефлексии возникает номинативный взаимообмен. В притче Хвостова «Осёл и Сорока» каждая из птиц поочерёдно примеривает имя другой и даёт свою программу жизни под новым именем:

Орёл – Сорока:

Хотя над птицами ты царь,

Орёл, ты жалка тварь.

Когда бы мне в удел досталось царство,

Я жить умела бы, знать в неге барство ...

Орёл отвечивал: вить это и беда,

Что всякому своя на свете череда!

Я сам, когда бы был рожден сорокой,

Я не вступил бы в путь беспечный и широкой..

Роль ВБН в построении сюжета

ВБН часто выступает как конструктивный фактор. Покажем на примере притчи Хвостова «Черепаша и утки», как при помощи игры с вторичной bestiарной номинацией – с её утвердительной и отрицательной формой – выстраивается сюжет. Всё начинается с желаемого соответствия – поначалу «вербного» (из серии «зачем я не сокол?» и «отчего люди не летают?»):

Черепаша – будто птаха

Наскуча жить в норе, известна **черепаша,**

Хотела видеть свет

И будто птаха,

На небеса устроить свой полет...

Дальше начинается претворение плана в жизнь и переход на уровень RES:

...взялись две утки

Ей мир весь показать не в год, а в сутки...

Правда, в момент взлёта утки вдруг превращаются в селезней («взвизли селезни...»), но для нас сейчас это не важно. А важно то, что кульминация происходит в момент столкновения уровней. Черепаша продолжает фантазировать на уровне VERBA:

А **черепаша** тут, во весь народ

Кричит, разиня рот:

Я то, что **лев в зверях,** меж **птицами орлица...**

А на уровне RES важно, что она «кричит, **разиня рот**». Мотив гибели от разевания рта в басне достоин особого изучения.

А дальше – перипетия просто по Аристотелю: переход от счастья к несчастью. И фиксирует его отрицательная вторичная bestiарная номи-

нация:

Черепаха – не птаха:
Не бывши птаха,
Упала черепаха...

Переход к вполне «ресной» развязке.

Перед нами трагедия несоответствия имени, чья пружина в движении от утвердительной вторичной бестиарной номинации к отрицательной. Стремление к возвышению, к славе, окончившееся позором и гибелью, можно выразить схемой: «*черепаха будто птаха – черепаха не птаха*».

В сумароковской притче про кривую лисицу перед нами сложная игра бестиарных номинаций: утвердительной (**лисица, как птица**) и отрицательной (**лисица не львица**):

Была лисица,
И от собак
Летала будто птица;
Не драться с ними ей; **она не львица...**

110

Кроме создания своеобразной характеристики персонажа, выстраивается и чёткая логическая, причинно-следственная связь, соединяющая все вторичные бестиарные номинации в единый сюжет: лисица трусовата (о чём иронически говорит литота «*не львица*») и поэтому, чтобы спасти свою шкуру, ей приходится быстрее двигаться, метафорически уподобляясь птице. В итоге получается сюжет о том, как отсутствие храбрости компенсируется хитростью и быстротой.

У Ломоносова в басне «Свинья в лисьей коже» на основе игры с ВБН возникает сложный сюжет о глупости и мудрости. Глупая свинья перепутала имя – назвала **льва ослом**. Лев не обиделся и в качестве аргумента выдвинул отрицательную ВБН: **свинья – не лиса**; у неё нет лисьей хитрости и деликатности; а на свинью не стоит и обижаться.

И с глупости она **ослом льва** назвала.
Не вшел тем лев
Во гнев.
С презреньем на нее он глядя рассмеялся
И так ей говорил:
«Я мало бы тужил,
Когда б с тобой, свинья, вовеки не видался;
Тотчас знал я,
Что ты **свинья**,
Так тщетно тщила ты **лисою** подбегать,
Чтоб врать.

ВБН в поэтологии

Употреблять или не употреблять возвышающую вторичную бестиарную номинацию – принципиальный поэтологический вопрос.

Часто замена имени животного на более престижное рассматривается как знак лжи и лести:

Он смело говорит: «Я лгу – какой в том вред?
То худо ль, что могу в смоле представить мед?
Иль правдой ложь мою украсить так искусно,
Что всякий от меня ее глотает вкусно;
Что часто **из блохи я делаю слона?**

(Н.П.Николев. «Сатира к Музе на 16-м году сочинителя»).

Специально декларируемый отказ от вторичной бестиарной номинации воспринимается как знак честности, а также простоты и естественности слога. Это идёт ещё от А.Д. Кантемира:

Не могу никак хвалить, что хулы достойно –
Всякому имя даю, какое пристойно,
Не то в устах, что в сердце, иметь я не знаю:
Свинью свиньей, а льва львом просто называю...

(Сатира IV. «О опасности сатирических сочинений...»¹³).

Граф Хвостов ставит это качество в заслугу Сумарокову:

Бессмертный Сумароков
Российский Лафонтен,
Гонитель шалостей, пороков!
Твой слог легок и быстр, не пышен, не надмен;
Природы простоте свободно подражает;
Осла во льва, слона в крота не наряжает.
Пристойной рисовал ты кистью все лица:
(«Сверчок»).

111

Вторичная бестиарная номинация может использоваться в **литературной полемике** для переведения стрелок, для выстраивания новой иерархии. М.В. Ломоносов в стихотворении «Отмщать завистнику меня вооружают...» сравнил В.К. Тредиаковского с мухой. Тредиаковский отвечает на бестиарную инвективу при помощи вторичной бестиарной номинации:

Бесстыдный родомонт, иль **буйвол, слон**, иль **кит**,
Гора, полна **мышей**, о винной бочки вид!
Напрасно ты искал в бреду твоём обуха.
Казалось как тебе – жужжит досадно **муха**,
Знать, что ты грузен был: **не муха** то была,
Но трудница медов росистых тех **пчела**,
Которая, как долг, обидима жужжала.
Узнаешь, что она есть не без остра жала!¹⁴

«**Я не муха – я пчела**» – это уже новая иерархия; принцип действия такой саморефлексии мало чем отличается от рассмотренной выше в притчах Хвостова.

ВБН – это сжатая пружина; из неё может развернуться сюжет.

Скрытая вторичная бестиарная номинация

Бежит здоровой мой, как будто без души,
Как заяц, так летит, к бутылке поспешает...
(Хвостов. «Хромоногий и находка»).

«Летит, как заяц». Эффект катахрезы возникает из-за столкновения уровней. И существительное, и глагол – «вербные». Само сравнение изначально звучит так: «заяц – как птица». Перед нами многоуровневое действие: сначала заяц уподобляется птице и награждается птичьим глаголом, затем существительное «птица» уходит в эллипсис, оставив после себя глагол «летит»; птичий глагол остаётся при зайце как принадлежащий ему – и быстро бегущий человек сравнивается с летящим зайцем.

Заметим, что выстроить эту цепочку нам помогло знание общего контекста хвостовских притч. Именование зайца птицей не редкость в его художественном мире, поэтому Хвостов, уповая на знакомство читателя с его творчеством, позволяет себе эллипсис и суггестию, которые многим кажутся нелепицей.

Хвостовские притчи – это единый текст. Поэтому Хвостов спокойно может сказать: «Черепаша – не та небесна птаха...», отсылая читателя к другому эпизоду из главы «про черепаху». Звери у него примеряют на себя разные имена, стремясь к тем, что льстят их самолюбию, и открещиваясь от тех, что унижают. Игра вторичными бестиарными номинациями часто движет сюжет хвостовских басен.

Мы умышленно допускаем жанровый и хронологический разнобой в примерах, чтобы показать, что приём вторичной бестиарной номинации столь же стар и универсален, сколь и само использование бестиарных кодов.

Приведём несколько примеров и из прозы.

Вот фрагмент из «Описания Парижа и французов» («перевод с некоего италийского письма...») А.Д.Кантемира: «**Лошади**, которые животные свирепее прочих, здесь (в Париже) лишаются того своего свирепства и бьются от **ослов смирнее** Аркадии; французы ворочают ими как хотят. Мало уже осталось, чтоб научить их преклонять колена, как турки делают **верблюдам** своих караванов, бьют, скопят их и коли уже не знают, как их больше мучить, претворяют их в подлый вид **обезьян**, отрезав им хвост и уши»¹⁵.

У Кантемира действие вторичной бестиарной номинации распространяется не только на уровень VERBA (лошади становятся смиреннее ослов), но и на уровень RES (им придают вид обезьян).

Рассказ Н.В.Кукольника «Сержант Иван Иванович Иванов, или все заодно». Почётного гостя наперебой потчуют разными деликатесами, а он от всего отказывается – и аргументация его весьма причудлива: «– Так позволю уже хоть зайца кусочек. Володя, ономьясь, с татарами затравил его под самой провинцией. – Заяц – кошка!»¹⁶

«Заяц – кошка» – явно снижающая вторичная бестиарная номинация, пренебрежение: мясо кошки ценится гораздо ниже мяса зайца, ценимого тоже невысоко.

Тема «заяц-кошка» продолжена у Гоголя. Вот Собакевич раскрывает секреты французской кухни по-русски (просто по кантемировскому рецепту «что взял по-гальски, заплатил по-русски»): «Это вам так показа-

лось. Ведь я знаю, что они на рынке покупают. Купит вот тот каналья повар, что выучился у француза, **кота**, одберёт его да и подаёт на стол **вместо зайца...**»

В данном примере перед нами ВБН исключительно на уровне RES.

А вот пример использования ВБН для повышения – из описания обеда у Собакевича: «За бараньим боком последовали ватрушки, из которых каждая была гораздо больше тарелки, потом **индюк ростом в теленка**, набитый всяким добром»¹⁷.

Примеры можно приводить бесконечно.

Перейдём к выводам. Что нам дало микрофилологическое разглядывание в микроскоп риторической «безделки», названной нами «вторичной бестиарной номинацией»?

В сфере действия этого приёма сложился своеобразный фонд готового слова – универсальный список зверей для переименования: как для повышения (сокол, орёл, лев, соловей, т.д.), так и для понижения (осёл, свинья, муха и т.д.). Он в целом совпадает с готовым списком для бестиарного именованья людей. Осёл как знак глупости годится и для человека, и для льва.

Но поскольку каждое животное имеет много природ, часто возникает эффект обманутого ожидания: заяц именуется кошкой, а павлин – ослом (как мы видели в приведённых выше примерах). Вторичная бестиарная номинация – сильнодействующее средство: она сразу привлекает к себе внимание. Чем парадоксальнее и неожиданнее переименование – тем лучше. Вторичная бестиарная номинация, благодаря свободному комбинированию звериных свойств и уровней RES/VERBA создаёт новые пары, новые связи; позволяет по-иному сложить бестиарный пазл.

Но кроме чисто аттрактивной, она выполняет и композиционные, и структурные функции.

Эта повседневная мелочь – пружина, которую можно разжимать и сжимать, расширяя или уплотняя сюжет. Мы увидели, что у неё свой механизм действия, свои законы, изучение которых позволит нам свободнее ориентироваться в системе бестиарных кодов культуры. Ведь эти коды, и живут благодаря вот таким мелочам.

¹ Как и в предыдущих своих статьях в «бестиарных» сборниках, мы пользуемся русифицированными прилагательными, образованными от слов RES и VERBA: «ресный» и «вербный».

² Сочинения графа Д.И.Хвостова цит. по: Хвостов Д.И. Избранные притчи из лучших сочинителей российскими стихами члена Российской императорской Академии графа Дмитрия Хвостова. Спб, 1802. В тексте указывается название притчи.

³ Сумароков А.П. Полн. собр. соч. в стихах и прозе покойного А.П. Сумарокова.../Собр. и изд. Н. Новиковым... Изд. 2-е, ч. VII. М., 1787. Код доступа: http://az.lib.ru/s/sumarokow_a_p/text_0460oldorfo.shtml. Свободный.

⁴ Даниил Хармс. Собрание сочинений. М., 1994. Код доступа: <http://rupoem.ru/xarms/nad-kostochkoj-sidit.aspx>. Свободный.

⁵ Николев Н.П. Ода российским солдатам на взятие крепости Очакова...//

Поэты XVIII века: В 2-х т. Т.2. Л., 1972. С. 42

⁶ Весёлые картинки. 1987, №11

⁷ Есенин С.А. ПСС: В 7-ми т., 9-ти кн. Т. 1. М., 1995. С. 244.

⁸ Державин Г.Р. Сочинения. М., 1985. Код доступа: http://www.azlib.ru/d/derzhawin_g_r/text_0010.shtml Свободный.

⁹ Мандельштам Осип. Сочинения в 2-х тт. Том 1./ Сост. С. Аверинцев и П. Нерлер. М., 1990. Код доступа: <http://lib.ru/POEZIQ/MANDELSHTAM/stihi.txt> Свободный.

¹⁰ Ломоносов М.В. Избранные произведения. Л., 1986. Код доступа: <http://www.rvb.ru/18vek/lomonosov/01text/01text/06varia/081.htm> Свободный.

¹¹ Мережковский Д.С. Большая Россия. Код доступа: <http://merezhkovskiy.lit-info.ru/merezhkovskiy/kritika-mer/bolnaya-rossiya/svinya-matushka.htm> свободный.

¹² См.: Довгий О.Л. Пётр – победитель зверей и стихий//Бестиарий и стихии. М., 2013. С. 6-19.

¹³ Кантемир А. Д. Собр. стихотворений. Л., 1956. Код доступа: http://az.lib.ru/k/kantemir_a_d/text_0020.shtml Свободный.

¹⁴ Ответ Тред<иаковского> на Л<омоносова>//Поэты XVIII века: В 2-х т. Т.2. Л., 1972. С. 388.

¹⁵ Кантемир А. Д. Соч., письма и избранные переводы кн. А. Д. Кантемира... СПб, 1867-1868. Т.2. 1868. С. 374.

¹⁶ Код доступа: http://az.lib.ru/k/kukolxnik_n_w/text_0100.shtml Свободный.

¹⁷ Гоголь Н.В. Мёртвые души//Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 14-ти т. 1937-1952. Т. 6. Код доступа:<http://feb-web.ru/feb/gogol/texts/ps0/ps6/ps6-005-.htm> Свободный.

В. А. Коровин

«...Мною сотворен с тобой...»:
Бегемот и левиафан
у М.В. Ломоносова и Н.П. Николева

«...Потом говорит о двух из них, один из которых живет на суше, другой – в воде, в море. Не безызвестно нам, что многие разумеют в этих словах диавола, понимая в иносказательном смысле (kata anagôgên). Однако нужно наперед заботиться об истории, а когда можно принести пользу слушателю и иносказательным объяснением, то не следует пренебрегать и им».

*Иоанн Златоуст, «Отрывки на
(книгу) блаженногo Иова»¹.*

Описанием бегемота и левиафана заканчивается увещательная речь Бога к Иову (Иов 40:10–41:26). Бегемот упоминается только здесь, левиафан – еще в нескольких местах Ветхого Завета². Сами эти слова являются транслитерацией имеющих в еврейском тексте и не очень понятно, к каким животным относятся. В греческом и славянском переводе Книги Иова на их месте стоят «зверь»³ и «змей». Отчасти поэтому традиция аллегорического толкования их как образов дьявола⁴ в России никогда не пользовалась столь широкой, как на Западе, известностью.

Чуть ли не первым русским автором, употребившим в печати слово «бегемот» (вместе с «левиафаном»), был М.В. Ломоносов. Речь идет, конечно, об «Оде, выбранной из Иова» (1751).

Из целого ряда удивительных животных, о которых Бог говорит Иову, Ломоносов для своего переложения отобрал только орла, бегемота и левиафана. Причина очевидна: ему нужны были существа, которых можно было изобразить как первенствующих, соответственно, в воздухе, на суше и в море.

Однажды, протестуя против буквального понимания образных выражений Библии об устройстве физического мира, Ломоносов напомнил: «Священное Писание не должно везде разуместь грамматическим, но нередко и риторским разумом»⁵. Иными словами, иногда следует «историческому» толкованию предпочесть «аллегорическое». В «Оде, выбранной из Иова» он как раз оказался в роли толкователя библейской книги, но

иносказательным смыслом описания бегемота и левиафана намеренно пренебрег, изобразив их только могущественными животными, т.е. дал всецело «историческое» их толкование:

Возри в леса на Бегемота,
Что Мною сотворен с тобой;
Колночей терн его охота
Безвредно попирает ногой.
Как вервьи сплетены в нем жилы.
Отведай ты своей с ним силы!
В нем ребра как литая медь;
Кто может рог его сотреть?⁶

116

Что речь идет именно о животном, можно понять из неясного выражения: «Мною сотворен с тобой...» Один автор в конце XVIII в. усмотрел в нем стилистическую погрешность: «*Мною сотворен с тобою*, кажется, что вместе сотворен бегемот с Иовом. Стихотворец хотел сказать: который сотворен Мною же, равно как и ты; а потому мысль его несвойственным речением запутана и темна»⁷. Не исключено, что Ломоносов просто неудачно передал фразу из латинского перевода: «*Esse behemoth quem feci tecum*» (40:10). Но вернее, кажется, понять его выражение как «сотворен Мною *в одно время* с тобой», т.е. в один и тот же День творения мира, а именно в День шестой, когда, по Книге Бытия, были сотворены животные и человек (Быт 1:24–31). В таком понимании оно оказывается не стилистической погрешностью, а элементом продуманного толкования библейского текста: это способ подчеркнуть, что речь идет не об одном из бесов (падших ангелов, сотворенных гораздо раньше), а о простом животном, хоть и очень сильном.

Речь Бога в переложении Ломоносова организована по принципу шестоднева, рассказа о шести днях творения. Для полноты картины мироздания он даже ввел в эту речь две оригинальные строфы о творении светил небесных (3-я) и человека (13-я), не имеющие соответствия в Книге Иова⁸. Три строфы о Левиафане (10–12) следуют за описанием Бегемота и предшествуют строфе о человеке. О рыбах («стада, ходящие по дну») и птицах (орел), в соответствии с порядком Дней творения мира, в оде сказано раньше (строфы 6 и 8). Таким образом, Левиафан представляется не рыбой, а животным, сотворенным, как и Бегемот, в День шестой, но обитающим не на суше, а в океане: «В самой середине Океана / Он быстрый простирает бег...» Нетрудно догадаться, что Ломоносов думает о ките. Именно так он переводил слово «левиафан» («змий») в 103 псалме, как видно из его письма к В.Н. Татищеву от 27 января 1749 г.: «...принявшись предлагать на стихи прекрасный псалом 103, для того покинул, что многие нашел в переводе погрешности, например: “Змий сей, его же создал еси ругатися ему”, вместо: “се кит, его же создал еси презирати оное” (то есть море, его пространство)»⁹. Отождествление левиафана с китом могло поддерживаться и славянским текстом Книги Иова, где в другом месте слово «левиафан» переведено как «великий кит» (Иов 3:8).

После выхода в 1663 г. книги Самуэля Бошара (Bochart, 1599–1667) о библейских животных («*Hierozoicon, sive bibartitum opus de animalibus Sacrae Scripturae*») в ученом мире Европы распространилось мнение, что в Книге Иова бегемотом назван гиппопотам, а левиафаном – нильский

крокодил¹⁰. Это нашло отражение и в поэзии. В таком виде их представил, например, Эдуард Юнг в своем переложении из Книги Иова («A Paraphras on Part of the Book of Job», 1719) и дал соответствующие примечания. В точном русском переводе С.С. Джунковского (1799) первые строки его описания библейских животных выглядят так: «Бегемот мой кроток; хотя огромно его стремление тела, тих нрав; не имеет сердце его ярости, когда не раздражено. Сей житель вод подымлет свою широкую ногу и полагает на бреге для искания пищи... <...> Пойди к *Нилу* и с плодоносных его берегов повергни уду в воздымающуюся влагу, и на тонком волосе вытяти *Левиафана*: и прости огромность его на отягченном песке...»¹¹

Ломоносовский Левиафан, обитатель океана, с крокодилем не имеет ничего общего. Слова библейского текста «круг зубов его – ужас» (Иов 41:6; в слав. переводе: «окрест зубов его страх») наш поэт, бывший беломорский рыбак, передал так: «И зубы – страшный ряд серпов» (строфа 11). Крокодилы зубы трудно уподобить серпам, зато именно таким может быть зрительное впечатление от китового уса. «Светящимися чешуями / Покрыт, как медными щитами...» (строфа 10) – это деталь из славянского перевода: «утроба его щиты медяны, союз же его яко смирит камень» (Иов 41:7; ср. в рус. переводе: «крепкие щиты его – великолепие; они скреплены как бы твердою печатью»). Медь, конечно, может позеленеть, как крокодил, но чешуи у Ломоносова «светящиеся» (ср.: «Во чхании его возблистает свет» – Иов 41:10), что мало подходит к крокодилу, а к белому киту, вынырывающему из воды, наверное, может быть применено (в Белом море как раз обитают киты-белухи).

С пониманием Бегемота как гиппопотама Ломоносов тоже не был согласен. Это видно из того, какие детали исходного описания он пропускает в своем переложении, а какие добавляет. Так, он пропускает упоминание о реке, из которой пьет Бегемот, об Иордане, устремляющемся «к рту его» (Иов 40:18), и вообще умалчивает о болотистом характере местности, где обитает библейский зверь. Слабый намек на это был в первой публикации оды в 1751 г.: «Воззри в луга на Бегемота». При повторном ее издании в 1757 г. поэт внес сюда изменение: «Воззри в леса на Бегемота». В леса у Ломоносова превратились «тенистые деревья» среди тростников и «ивы при ручьях» (Иов 40:17). Вероятно, он думал о слоне (так и принято было понимать бегемота до книги Бошара) или, скорее, о носороге¹² и от себя добавил заключительный стих: «Кто может рог его сотреть?»¹³ В идентификации библейского бегемота с носорогом наш поэт и ученый был менее убежден, чем в случае с китом и левиафаном, поэтому «рог» у него появляется во фразе, которую можно понять иносказательно (т.е. «кто может его одолеть?»).

По мнению Ю.М. Лотмана, Ломоносов своей антидемонологической трактовкой образов бегемота и левиафана протестовал против истерического страха перед дьяволом, выразившегося в процессах над ведьмами и казнях еретиков в протестантских и католических странах, а теперь (чего он якобы опасался) запоздало овладевавшего умами православного духовенства¹⁴. Эта гипотеза заслуживает всяческого внимания, но не является единственным объяснением, почему он все-таки назвал Бегемота и Левиафана, вызывающих демонологические ассоциации, а не более нейтральных «зверя» и «змия» (или носорога и кита). Сделать такой выбор Ломоносов мог, руководствуясь естественнонаучными и художественными соображениями. Неопределенные «зверь» и «змий» его не устраивали сво-

ей безымянностью: в одном ряду с орлом ему нужны были конкретные сухопутное и морское животные. В.К. Тредиаковский в своем переложении 103 псалма переименовал левиафана в кита¹⁵. Так же, в принципе, мог бы поступить и Ломоносов, поскольку тоже считал его китом. Однако в идентификации бегемота он, видимо, сомневался, а дать в одном ряду Бегемота и Кита не представлялось возможным. Так же странно выглядела бы пара Зверь и Кит. Оставался только один вариант: Бегемот и Левиафан. Его он и предпочел, проявив научную осмотрительность и художественное чутье. С точки зрения библейской экзегетики, это тоже было правильно, поскольку однозначный перевод этих слов практически невозможен (они оставлены без перевода и в появившейся через сто лет после Ломоносова русской синодальной Библии).

По замечанию И. Клейна, «в центре внимания Ломоносова – не проблема зла, но обращенное к человеку требование смирения и преданности Господу... <...> Любому сомнению, порожденному столкновением с конкретным злом, Ломоносов противопоставляет безусловность веры»¹⁶. Действительно, в «Оде, выбранной из Иова» показано, что мир устроен премудро и наилучшим образом. Бог убеждает Иова, обращаясь к его *разуму* и *воображению*, и тем укрепляет его пошатнувшуюся *веру*. Изображение «в стройном чине» устроенного «прекрасного света» в оде не самоцель, а *аргумент*, предназначенный для убеждения человека в том, что Бог все делает для его блага, «все на пользу нашу строит»: «Сие, о смертный, рассуждая... <...> Без роптания проси». Образ Левиафана, воинственного и непобедимого для других земных тварей, должна внушить мысль об абсолютной мощи и непобедимости его Творца, пекущегося о благе человека. Раз уж Тот, Кто создал левиафана, «все на пользу нашу строит», значит ничто в этом не может Ему помешать:

Всех сильных он страшит, гоня.
Кто может стать против Меня?

Это заключительные стихи в ломоносовском описании левиафана. Первый из них соответствует заключительным словам в речи Бога к Иову: «Нет на земле подобного ему; он сотворен бесстрашным; на все высокое смотрит смело; он царь над всеми сынами гордости» (Иов 41:25–26; ср. в слав. переводе: «Ничто же есть на земли подобно ему сотворено, поругано быти ангелы моими: все высокое зрит: сам же царь всем сущим в водах»). Последний стих соответствует ранее идущим в оригинале словам («...кто же может устоять перед лицом Моим?» – Иов 41:2), но справедливо поставлен на место вывода из описания Левиафана и согласуется с тем, как Иов отреагировал на речь Бога к нему: «И отвечал Иов Господу и сказал: знаю, что Ты все можешь, и что намерение Твое не может быть остановлено. <...> Я слышал о Тебе слухом уха; теперь же глаза мои видят Тебя; поэтому я отрекаюсь и раскаиваюсь в прахе и пепле» (Иов 42:1–6). Иов получил подтверждение своей веры во всемогущество Божие (он говорит «знаю», а не «теперь только узнал»), убедился в неусыпном попечении Творца о каждом из Своих творений (а тем более, о человеке, с которым Он в данный момент говорит), признал свою ограниченность и утвердился в надежде на Бога.

В оде Ломоносова образы Бегемота и Левиафана должны «преклонять» читателей к мысли о «Божием величестве», но не о ничтожестве и

бессилии человека, поскольку на его стороне сам Творец, который поддерживает его, укрепляет («Сбери свои все силы ныне, / Мужайся, стой...») и служит ему надежной защитой. Общее понимание речи Бога к Иову в его переложении вполне канонично. Оно совпадает, например, с комментарием Иоанна Златоуста, который так пояснил речь Бога к Иову: «Прежде всего, Он показывает, что все творит премудро и разумно и что невозможно Тому, кто делает столько вещей премудро и разумно, презреть человека, ради которого все устроено, притом страдающего, как в этом случае. <...> Посмотри, сколькими примерами Он изобличает скромность его природы, причем не говорит: «Ты мал», но: «Я велик, и ты не можешь того, что Я»»¹⁷.

Каноничность понимания Книги Иова в оде Ломоносова особенно заметна на фоне написанной в подражание ей оды Н.П. Николаева, напечатанной в 1795 г. первом томе его «Творений» («Ода 27. Выбранная из Иова, из тех же глав, из коих выбирал г. Ломоносов, с прибавлением свободным почерпнутых мыслей из того же источника»¹⁸). В отличие от Ломоносова, Николаев обращается к человеку, который не просто «в горести» ропщет, а к «рабу», любящему «пути развратны века», и Бог в его переложении не убеждает Иова, не пытается вызвать его восхищение великолепием мироздания, а устрашает его и ставит на место, подчеркивает, что человек слаб, беспомощен и в любую минуту может быть уничтожен. Соответственно, бегемот и левиафан у Николаева предстают, прежде всего, как безжалостные и опасные враги человека:

Яви могущество твое
С Моею тварью бегемотом,
*Кто в чрево жадное свое
Тебя одним пропустит глотом;*
Моги сразиться с ним посметь!
В нем жильна связь, как вервий сеть;
В нем тверда кость, как слиток меден,
Стопе колючий терн безвреден.

Поймай на острый твой багор
Царя пучин левиафана,
Чей (как свеча горяща) взор
На безднах блещет океана,
Как скован зрится из сребра,
То как недвижима гора,
Когда главою вознесется,
То с шумом, как корабль, несется.

Коль с супротивным в брань вступил,
Пучина вся в пенистых клубах,
Все волны кровью обагрил,
В гортане огонь, пилы на зубах;
Дыханьем ярости палит,
Ударом плеска все валит,
Суда на щети раздробляет –
Кто ж Тот, Кто тварь сию являет?¹⁹

Курсивом выше выделены строки, не имеющие никакого соответствия ни в Книге Иова, ни у Ломоносова, где речь идет только о том, что поймать и приручить этих животных человеку не под силу. Николев хочет запугать безбожников и поколебать их самоуверенность, поэтому показывает прожорливых и кровожадных чудовищ, наделяя обоих чертами крокодила (способность проглотить добычу целиком и «пилы на зубах»). Демонический характер этих образов очевиден, также как и ответ на возможный вопрос о том, какова их роль в мироздании. По Николеву, она заключается в том, чтоб устрашать и наказывать грешников. Это, конечно, роль демонов, а не животных. Намерения Николева были благочестивые, он тоже хотел склонить читателей к вере (точней, отклонить их от безверия), но куда менее канонично, чем Ломоносов, интерпретировал библейские образы. В оде Николева Бог оказывается не покровителем человека в лице *праведного страдальца* Иова, а суровым судьей развратного и малоумного раба, готовым обрушить на его голову заранее подготовленные ужасы.

В духовных одах Ломоносова весь мир предстает устроенным ради человека. В его «Утреннем размышлении о Божиим величестве» (1743? <1751>) мы читаем, что даже Солнце, «сия ужасная громада», зажжена «для наших повседневных дел», хотя, казалось бы, для этого сгодилось бы и что-нибудь поскромнее. Но это-то избыточное великолепие мироздания и побуждает поэта воздать хвалу Творцу, премудрому, щедрому сверх всякой меры и, безусловно, пекущемуся о благе человека:

Творец! Покрытому мне тмою
Простри премудрости лучи
И что угодно пред Тобюю
Всегда творити научи
И, на Твою взирая тварь,
Хвалить тебя, бессмертный Царь.²⁰

Здесь под «тварью» разумеется Солнце: на нем «горящий вечно океан» будит мысль ученого и вызывает восторг поэта. Оно создано не столько для утилитарных нужд человека, сколько для благоговейного созерцания, для того чтобы он удивлялся и познавал Творца вселенной. В «Оде, выбранной из Иова» такую же функцию выполняют Бегемот и Левиафан – самые поразительные из описанных в ней «чуд» («...счел ли чуд разнообразных»).

А.С. Шишков в «Рассуждении о старом и новом слоге российского языка» (1803), сравнивая переложение Ломоносова с исходным текстом Книги Иова (в славянском переводе), отдавал, конечно, предпочтение последнему, поскольку в нем, среди прочего, изображение левиафана в большей степени «воспламеняет... воображение» и «не щадится ничего, могущего изображение сие сделать великолепным, поразительным, страшным, чрезвычайным»²¹. Аналогичные замечания он высказал и о ломоносовском Бегемоте: «Мне кажется изображение крепости и сил толь огромного животного, каков есть слон или единорог, в стихах у Ломоносова не довольно соответствует изображению действия или употребления тех же самых сил его; ибо о таком звере, у которого *жилы как сплетенные верьви, ребра как литая медь*, мало сказать, что он *колючий терн безвредно попирает ногами*. Не отъемля славы у сего великого писателя, мнится

мне, что надлежало бы сказать нечто более, нечто удивительнее сего. В подлиннике напротив того может быть уже чрез меру огромно сказано: *еще будет наводнение, не ощутит: упоает, яко внидет Иордан во уста его*²².

Ломоносовские бегемот и Левиафан действительно не так удивительны и отчасти фантастичны, как в Книге Иова, но все-таки удивительны и достаточно величественны и таинственны, потому что их роль в мире, устроенном для человека, как и в Книге Иова, никак не прояснена (иначе, как мы видели, обстоит дело у Николева). Если б Ломоносова спросили, *зачем* его Бегемот и Левиафан обретаются среди более полезных тварей Божиих, он, наверное, мог бы ответить словами уже дважды процитированного нами Иоанна Златоуста: «Для того он сотворил этих двух зверей огромными, чтобы ты узнал, что Он может все сделать таким, но не делает, потому что [все] сотворил для твоей пользы. <...> Какая от них польза? – скажет кто-нибудь. Мы точно не знаем тайную пользу этих зверей, но если нужно что-то ответить, [мы скажем], что они ведут нас к богопознанию»²³.

¹ Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского, в русском переводе. Т.12. Кн.3. СПб., 1906. С.1087.

² Пс 73:14; Пс 103:26; Ис 27:1; Иов 3:8. Ради точности надо добавить, что бегемот вместе с левиафаном упомянут еще в Третьей книге Ездры (6:49–52), которой нет ни на еврейском, ни на греческом языках. Славянский перевод, как и все прочие, сделан с Вульгаты, но в нем они названы «енох» и «левиафан» <так!>.

³ Точнее, «зверие» (еврейское «бегемот» – слово в форме множественного числа): «Но убо се, зверие у тебе, траву аки волове ядят» (Иов 40:10).

⁴ См.: *Махов А.Е.* HOSTIS ANTIQUUS: Категории и образы христианской демонологии. Опыт словаря. 2-е, испр. изд. М.: Intrada, 2013. С.231–234 («Левиафан»). В христианской традиции первое развернутое аллегорическое толкование этих образов дано в книге папы Григория I Великого (540–604) «Expositio in librum Iob sive Moralia» (Толкование на Книгу Иова, или Нравственные толкования).

⁵ *Ломоносов М.В.* Полн. собр. соч.: [В 11 т.]. Т.4: Труды по физике, астрономии и приборостроению. М.; Л., 1955. С.372 («Явление Венеры на Солнце, наблюдаемое в Санктпетербургской императорской Академии Наук мая 26 дня 1761 года»).

⁶ Там же. Т.8: Поэзия. Ораторская проза. Надписи. М.; Л., 1959. С.387. Далее «Ода, выбранная из Иова» цитируется по этому изданию без ссылок.

⁷ Разговор Ломоносова с Княжнинным в Елисейских полях, с приобщением примечаний на славную оду господина Ломоносова, выбранную из Иова. СПб., 1793. С.32.

⁸ Подробней об этом см.: *Коровин В.Л.* Ломоносов и Библия: «Ода, выбранная из Иова» и Книга Иова // М.В. Ломоносов и Православие. Сборник статей о творчестве М.В. Ломоносова. М., 2014. С.75–97, здесь с.92–94.

⁹ *Ломоносов М.В.* Полн. собр. соч.: [В 11 т.]. Т.10: Служебные документы. Письма. М.; Л., 1957. С.462.

¹⁰ См.: *Богданов К.А.* О крокодилах в России. Очерки из истории заимствований и экзотизмов. М., 2006. С.197–210 («Левиафан: библеистика и зоология»).

¹¹ <Юнг Э.> Вольное переложение некоторых мест из книги Иова // Плач,

или Нощные мысли о жизни, смерти и бессмертии, английское творение г. Юнга, с присовокуплением двух поэм: 1) Страшный суд, 2) Торжество веры над любовью, и 3) Вольного переложения из книги Иова, творения сего же знаменитого писателя. Вновь переведено с английского подлинника <С.С. Джунковским>... СПб., 1799. Ч.2. С.454–455. К слову «Бегемот» здесь дана сноска: «Гиппопотам, или водяной конь»; к слову «Левиафан» – «Крокодил». В первом русском переводе этой поэмы Юнга, сделанном И.Г. Рахманиновым с французского перевода Пьера Летурнера (1769), Бегемот и Левиафан в самом тексте заменены «Лошадью» и «крокодилом» (см.: Нощные мысли и другие сочинения г. Юнга, с аглинского на французской, а с французского на российской язык переведенные И.Р. СПб., 1780. С.70–71). Лошадь («величавая водная обитательница», чье «свойство... тихо и не имеет в себе никакой жестокости») в переводе Рахманинова особенно трогательна, поскольку чуть выше у него шла речь о «храбром коне» (Там же. С.67–68) (во французском тексте Летурнера в обоих случаях употреблен мужской род – «le cheval»).

¹² См.: *Серман И.З.* Поэтический стиль Ломоносова. Л., 1966. С.55–56. Здесь же (с.56–60) высказано предположение, что на образ левиафана у Ломоносова могло повлиять описание «морской коровы» (serenae Stelleri), сделанное адъютантом Петербургской АН Г.В. Стеллером, участником второй экспедиции В. Беринга (1733–1742).

¹³ Ср.: «Возьмет ли кто его в глазах его и проколет ли ему нос багром?» (Иов 40:19). Славянский перевод в этом месте малопонятен: «Во око свое возмет его <Иордан>, ожесточився продиравит ноздри».

¹⁴ См.: *Лотман Ю.М.* Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова // *Известия АН СССР. Сер. литературы и языка.* 1983. Т.42. №3. С.253–262 (статья неоднократно переиздавалась).

¹⁵ «В пространном океане том / Бесчисленным гадам есть дом; / Живет там Малое с Великим, / Там плавают и корабли: / И Кит, что-сотворен-толиким, / В глуби играет и в мели» (*Trediakovskij V.K. Psalter 1753. Erstausgabe. Besorgt und kommentiert von. А. Levitsky; hrsg. von R. Olesch und H. Rothe. Paderborn; München; Wien; Zürich, 1989. S.267 (Biblia Slavica. Seria III: Ostslavische Bibel. Bd.4).* В переложении 73 псалма Тредиаковский переименовал левиафана в «змийственного крокодила» (см. Там же. S.188). Об отождествлении и разграничении левиафана с китом в русской литературе XVIII в. см.: *Богданов К.А.* Указ. соч. С.203–207.

¹⁶ *Клейн И.* Раннее Просвещение, религия и церковь у Ломоносова // *Клейн И.* Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века. М., 2005. С.295.

¹⁷ Библейские комментарии отцов Церкви и других авторов I–VIII веков. Ветхий Завет. Т.6: Книга Иова / Под ред. М. Симонэтти и М. Конти; Русское издание под ред. Ю.Н. Варзонины, пер. с англ., греч., лат. и сир. Тверь, 2007. С.233, 247.

¹⁸ См.: *Николев Н.П.* Творении. Ч.1. М., 1795. С.171–179.

¹⁹ Там же. С.177–178.

²⁰ *Ломоносов М.В.* Полн. собр. соч.: [В 11 т.]. Т.8: Поэзия. Ораторская проза. Надписи. М.; Л., 1959. С.119.

²¹ *Шишков А.С.* Собр. соч. и переводов. Ч.2. СПб., 1824. С.77.

²² Там же. С.70–71.

²³ Библейские комментарии отцов Церкви и других авторов I–VIII веков. Ветхий Завет. Т.6: Книга Иова. С.250.

Д. П. Ивинский

«Безразумных козлят далеко почтеннейшими,
нежели попов ставит»:
из комментария к «Гимну бороде»

В истории литературы, в той мере, в какой она способна включить в себя историю идеологий и культурных проектов, т.н. «мелочи», понятые как симптомы скрытых или недостаточно проясненных процессов, могут приобретать важное, иногда и ключевое значение.

Одна из таких «мелочей» – ломоносовский «Гимн бороде», который находится явно на периферии литературной деятельности Ломоносова, не оказал сколько-нибудь заметного влияния на литературный процесс и в этом смысле с неизбежностью должен рассматриваться как произведение маргинальное.

Тем более несущественными можно было бы признать содержащиеся в этом тексте и сопутствующих ему грубые выпады, которые позволяли себе участники развернувшейся полемики, и в первую очередь Ломоносов, дописавшийся до вполне вульгарных именовании членов Синода «козлятами малыми» и «козлами» (Ломоносов АН 2, 628, 629). Однако такое решение было бы поспешным.

«Гимн бороде», как известно, привлек к себе неблагосклонное внимание Синода, который 6 марта 1757 г. утвердил «всеподданнейший доклад» «Об уничтожении чрез палача пасквильных стихов, под названием: “Гимн бороде”». В докладе, подписанном архиепископом Санкт-Петербургским Сильвестром, епископом Рязанским Димитрием, епископом Переяславским Амвросием и архимандритом Донским Варлаамом, говорилось:

«В недавнем времени проявились в народе пасквильные стихи, надписанные: “Гимн бороде”, в которых не довольно того, что тот пасквильянт, под видом якобы на раскольников, крайне скверные и совести и чести христианской противны ругательства генерально на всех персон, как прежде имевших, так и ныне имеющих бороды, написал, но и тайну святого крещения, к зазорным частям тела человеческого находя, богопротивно обругал, и чрез название бороду ложных мнений завесою всех святых отец учения и предания еретически похулил; и когда, по случаю бывшего с профессором Ломоносовым свидания и разговора о таком вовсе непотребном сочинении Синодальных членов рассуждаемо было, что оный пасквиль, как из слогу признавательно, не от простого, но от какого-нибудь школьного человека, а чуть и не от него ль самого произошел, и что таковому сочинителю, ежели в чувство не придет и не раскается, надлежит как каз-

ни Божии, так и церковной клятвы ожидать, то услыша, означенный Ломоносов исперва начал свой пашквиль шпински защищать, а потом, сверх всякого чаяния, сам себя тому пашквильному сочинению автором оказал, ибо в глаза пред Синодальными членами таковыя ругательства и укоризны на всех духовных за бороды их произносил, каковых от доброго и сущего христианина надеяться отнюдь не можно, и, не удовольствуясь тем еще, опосля вскоре таковой же другой пашквиль в народ издал, в коем, между многими явными уже духовному чину ругательства, безразумных козлят далеко почтеннейшими, нежели попов ставит, а при конце, точно их назвавши козлами, упомянутую ему при рассуждении церковную клятву за единую тщету вмняет, из таковых не христианских, да еще от профессора академического, пашквилев не иное что, как только противникам православной веры и таковым предерзателем к бесстрашному кошуству святых Таин и к ругательству духовного чина явный повод происходит и впредь, ежели не пресечется, происходить может; а понеже, между протчими, вседражайшаго Вашего Императорского Величества Родителя блаженный и вечной славы достойная памяти Государя Императора Петра Великого правами жестокия казни хулителям закона и веры чинить повелевающими, Военного артикула, главы 18, 149 пунктом, пашквилей сочинителей наказывать, а пашквильныя письма чрез палача под виселицею жечь узаконено, того ради со оных пашквилев всеподданнейше Вашему Императорскому Величеству подносит Синод копии и всенижайше просит, чтоб Ваше Императорское Величество, яко Богом данная и истинная церкви и веры святой и духовному чину защитница, Высочайшим своим указом таковыя соблазнительныя и ругательныя пашквилы истребить и публично сечь, и впредь то чинить запретить, и означенного Ломоносова, для надлежащего в том увещания и исправления, в Синод отослать Всемилоостивейше указать соизволила»

(ПСР, 4, 282-283).

Текст этого «доклада» вызывает ряд недоумений. В самом деле, если члены Синода не знали об авторстве Ломоносова, зачем вообще они его спрашивали о «Гимне бороде»? Почему при этом они не торопились действовать, и только после второго «пашквила» выступили с этим своим «докладом» (ср.: Ломоносов АН 2, 8, 1068)? Далее: почему Ломоносов не только не скрывал свое авторство, не только не остановился перед крайне резкими выпадами в адрес синодалов в ходе беседы с ними, но и написал второй «пашквиль», еще более повышая градус скандала и фактически вынуждая Синод действовать (и при этом, судя по всему, не только не опасался серьезных для себя последствий, но и не обманулся в своих расчетах: «доклад» остался без высочайшего ответа)? На эти вопросы мы ответить не можем.

Ситуация смысловой неопределенности усугубляется тем обстоятельством, что «Гимн бороде», который многократно печатался и неоднократно комментировался¹, остается закрытым текстом, для прояснения смысла которого оказалось недостаточно показаний дошедших до нас источников.

Вот еще лишь несколько вопросов, на которые мы также не можем ответить с необходимой степенью полноты и доказательности. Первый: ломоносовский пашквиль адресован одному человеку или какой-то группе в Синоде, или, наконец, всем членам Синода (при том, что совершенно не исключено совмещение этих адресаций)? Второй: только ли Синод он

задевает? Третий: если допустить, что «Гимн» адресован не (или не только) группе адресатов, но и конкретному лицу или лицам, то кому именно? Четвертый: почему тема «раскольников» оказалась связана с синодальной, и более определенно: Ломоносов связал «бороду предорогую» того синодала, к которому обращены соответствующие строки, с расколом («Керженцам любезный брат» [Ломоносов АН 2, 8, 620])? В самом деле, утверждать, как это обычно делают комментаторы, что бороды синодалов воспринимались то ли Ломоносовым, то ли его читателями как знак контрреволюции революции Петра, который бороды брил, уничтожая обычай косной старины, нет оснований: в этом случае пришлось бы признать, что смысл «Гимна бороде» состоит в требовании обрить членов святейшего синода. Остается предполагать, что смысл пьесы и, в частности, отождествления адресата со старообрядцем заключается в чем-то ином. В чем именно? Пятый: почему Синод отреагировал на хулиганские стихи Ломоносова столь болезненно? Шестой: почему «Гимн бороде» вызвал обширную полемику, в ходе которой прибегали к мистификациям, к обращениям к верховной власти, к резким оскорблениям? И наконец, главный вопрос: что стало поводом для этой сатиры: ведь даже с учетом вспыльчивости Ломоносова, его самолюбия, его дерзости и смелости, его обычной уверенности в собственной правоте, его склонности к сведению личных счетов сочинение и распространение «Гимна бороде» производит впечатление поступка, слишком странного, чтобы он не имел какой-то серьезной подоплеки. И здесь круг этих и подобных вопросов замыкается: не зная адресата, не узнаем и этой подоплеки.

125

Данная заметка не изменит ситуацию принципиально: в ней нет новых материалов, и задача ее только в том, чтобы предложить некоторые частные уточнения к академическому комментарию на «Гимн бороде» и, вместе с тем очертить границы культурно-идеологического контекста этого произведения.

Начнем с вопроса об адресате. Обычно рассматриваются две кандидатуры на эту роль: митрополит Сильвестр (Кулябка) и митрополит Димитрий (Сеченов). Поскольку прямых доказательств авторства нет, приходится довольствоваться косвенными свидетельствами, которых немного².

Первое: ранние и при этом авторитетные атрибуции указывают на митрополита Димитрия (так, именно его считали автором адресованных Ломоносову ответных полемических стихотворений кн. П.А. Вяземский и А.С. Пушкин, весьма осведомленные в литературных делах XVIII в. (см.: Руюко Пушкина 1935, 563-569); естественно предположить, что отвечал тот, кто был задет в «Гимне бороде» или, по крайней мере, считал себя задетым, а поскольку этой уверенности митрополита Димитрия нам противопоставить нечего, приходится рассматривать версию о нем как об адресате «Гимна» обоснованной).

Второе, на наш взгляд, решающее: на Димитрия же указывает текст «Гимна бороде», и именно упоминание о Керженце. В известном (и до сих пор в полной мере сохраняющем свое значение) комментарии по этому поводу говорится:

«Сеченов, бесчеловечно обращавшийся с иноверцами, гораздо снисходительнее относился к раскольникам, прибежище которых, река Керженец, протекала в пределах его епархии <...>. Если весь «Гимн бороде» в целом

был адресован не Сеченову, а другому духовному лицу, то несколько туманная строфа 5 этого «Гимна», где упоминается какой-то «керженцам любезный брат», метила, может быть, в Сеченова. Ведь не случайно же, в самом деле, говорит здесь Ломоносов именно о керженских раскольниках, а не об архангельских, которых знал гораздо ближе»

(Ломоносов АН 2, 8, 1077).

Здесь допущена только одна неточность, правда существенная: о каком-то «снисходительном» отношении митрополита Димитрия к раскольникам ничего не известно. Но сама неточность эта вплотную подводит если не к решению вопроса, то к рассмотрению достаточно существенных обстоятельств, с ним связанных.

В Нижегородской губернии дела со старообрядцами обстояли следующим образом. Митрополит Питирим, предшественник Димитрия на нижегородской кафедре (о нем см.: Морохин 2009, а также: Морохин 2005), разгромил Керженец и вынудил многих и многих старообрядцев либо обратиться, либо бежать в другие губернии. Вопрос, таким образом, мог считаться решенным, а потому митрополит Димитрий, назначенный на кафедру 10 сентября 1842 г., счел более актуальным вопрос об обращении иноверцев (чем, собственно, занимался и ранее, с сентября 1740 г. возглавляя, в соответствии с указом Императрицы Анны, Контору новокрестьянских дел и проповедуя «среди иноверцев Казанской, Нижегородской, Астраханской и Воронежской епархий» [Кочетов; Галкин 2007, 93]). И тогда началось массовое возвращение старообрядцев, возрождение Керженца. Подробнее обо всем этом см. Морохин 2002; здесь же приведены любопытные статистические данные: если, согласно подсчетам митрополита Димитрия, в 1743 г. в Заволжье насчитывалось менее 800 старообрядцев, то в 1754 г. их было без малого пять с половиной тысяч (Морохин 2002, 58).

Между тем общая ситуация с расколом в стране оставалась напряженной (хотя и не рассматривалась как критическая): она не просто постоянно оставалась в поле зрения властей, но и требовала все новых усилий с их стороны по стабилизации положения. Возобновлялось петровское законодательство о старообрядцах (см., напр., сенатский и синодский указ от 31 августа 1744 г. «О переписи в ревизию раскольников и о наказании за утайку душ» [ПСЗРИ, 12, 198-199]; сенатский указ «О новом подтверждении, чтобы раскольники и бородачи носили установленные прежними указами знаки» от 2 декабря 1752 г. [ПСЗРИ, 13, 737-739]), принимались новые законы и распоряжения (в частности: синодский указ от 22 июля 1753 г. «Об отсылке обвиненных в расколе Донских казаков, для исследования, к Епархиальному Архиерею» [ПСЗРИ, 13, 862]; сенатский от 4 октября 1753 г. «Об искоренении существующего в Сибирской Губернии суеверия о добровольном самосожигании» [ПСЗРИ, 13, 890-891]; сенатский от 7 февраля 1755 г. «О чинении Светскими Начальствами посылаемых от Духовного Правительства людям вспоможения в поимке раскольнических учителей» [ПСЗРИ, 14, 306-307]). См. также: ПСПР, 4, 112-114, 223-224, 261-262 и др.

В этом контексте напоминание в «Гимне бороде» о «заслугах» Димитрия оказывалось расчетливым и метким ударом: он фактически объявлялся одним из ответственных за положение дел в борьбе правительства с расколом, и единственным ответственным за положение дел в Нижего-

родской епархии. Вызывающе дерзкий характер ломоносовского текста особого значения не имел: в ходе инициированного им скандала заинтересованные лица (например, И.И. Шувалов, имевший ничем не ограниченную возможность апеллировать непосредственно к императрице) без особого труда могли дать властям соответствующие разъяснения, и при этом легко могло выясниться, что пасквилянт и его детище гораздо менее вредны, чем решения, принятые некогда ортодоксом.

Итак, если действительно выпад в адрес Димитрия может рассматриваться как симптом скрытой интриги, то вопрос о причине и целях выступления Ломоносова резко повышается в своем значении. Здесь нам вновь придется обратиться к академическому комментарию, в котором этот вопрос обсуждался:

«16 сентября 1756 г. Синод вернул куратору Московского университета И.И. Шувалову переведенную на русский язык профессором этого университета Н.Н. Поповским поэму английского писателя А. Попа «Опыт о человеке» с извещением, что «к печатанию оной книги Святейшему Синоду позволения дать было несходственно»<...>. «Издатель оныя книги,— заявлял Синод, — ни из священного писания, ни из содержимых в православной нашей церкви узаконений ничего не заимствуя, единственно все свои мнения на естественных и натуральных понятиях полагает, присовокупляя к тому и Коперникову систему, також и мнения о множестве миров, священному писанию совсем не согласные»<...> Это <...> распоряжение Синода задевало Ломоносова непосредственно: Поповского, своего любимого ученика, он неизменно поддерживал и выдвигал <...>; поэму Попа Поповский переводил под наблюдением Ломоносова; перевод был Ломоносовым одобрен и представлен <...> И.И. Шувалову как образец стилистического искусства Поповского <...>. Задет был и Шувалов, хлопотавший об опубликовании перевода»

(Ломоносов АН 2, 8, 1062).

Данный эпизод представляется исключительно важным для понимания мотивов Ломоносова как автора «Гимна бороде» и Шувалова, его поддержавшего. Однако содержание определения Синода истолковано здесь неверно. Ломоносов если и был задет, то лишь косвенно, т.к. его имя в этом тексте вообще не было упомянуто:

«1756 года Сентября 16 дня Святейший Правительствующий Синод, имея рассуждение о представленной Святейшему Синоду к рассмотрению, при доношении из Московского Императорского Университета, переведенной на Российский язык книге, называемой: “Опыт о человеке”, о которой оной Императорский Университет, упомянутым доношением представляя, что де она весьма, кажется, быть может не бесполезна учащемуся юношеству, но всякое де издание, в котором рассуждении о Божестве находятся, в Святейший Синод отсылаются, для лучшего рассмотрения и предосторожности от случающихся нечаянно противностей нашему закону и преданию святых отец, дабы де тем рассмотрением удержать от легковерных соблазнительного издания, требует, по рассмотрению Святейшего Синода, о дозволении оной напечатать указу; а понеже, по прочтении оной книги, Святейшим Правительствующим Синодом усмотрены многия, заключающиеся в ней, основания такие, которыя и Священному Писанию противны и с православною христианскою нашею верою весьма несходны, следственно потому и учащемуся юношеству не точию полезны, но и

соблазнительны быть могут, ибо издатели оной книги, ни из Священного Писания, ни из содержимых в православной нашей церкви узаконений ничего не заимствуя, единственно все свои мнения на естественных и натуральных понятиях полагают, присовокупляя к тому и Коперникову систему, тако же и мнение о множестве миров, Священному Писанию совсем несогласныя, чего ради и к печатанию оной книги Святейшему Синоду позволения дать несходственно; того ради рассуждено: означенного Московского Университета куратору действительному камергеру и кавалеру господину Шувалову о означенном Святейшего Синода рассуждении чрез экспедициального секретаря объявить словесно, при чем и означенную книгу обратно ему вручить»

(ПСПр, 4, 238-239).

Единственным объектом нападения здесь является Шувалов, который фактически оказывается ответственным за попытку публикации «противной закону» книги. Мало того: объяснить с ним и вернуть рукопись поручено секретарю, и это означает, что Синод не видит ни возможности, ни необходимости объяснить с ним на более высоком уровне. Это похоже на объявление войны, причем, повторим, не Ломоносову, не даже Поповскому (о его отношениях с Ломоносовым см.: Модзалевский 2011, 108-246), которым Синод также не заинтересовался, а именно Шувалову. Конечно, о реакции последнего мы можем только догадываться, но вряд ли ошибемся, предположив, что она отнюдь не была безразличной и что Ломоносов, обсуждая с Шуваловым возникшую ситуацию (а в том, что такое обсуждение состоялось, не может быть никаких сомнений), уверился, что в случае продолжения конфликта Шувалов будет на его стороне.

Все это вряд ли возможно объяснить борьбой самолюбий (или, во всяком случае, только этим). За конфликтами такого уровня всегда стоят значительные события и проекты, претендующие на изменение идеологии формирования культурного пространства и на изменение границ и сфер влияния.

Единственным событием такого рода в середине 1750-х гг. стало учреждение Московского университета. Этот проект, разработанный Шуваловым и Ломоносовым, непосредственно затрагивал интересы Синода, резко ограничивая возможности его влияния на духовную культуру Москвы и общества в целом. Так, Московский университет почти с самого начала своего существования начал влиять на процессы формирования элиты (см., в частности, сенатский указ от 18 мая 1756 г. «О позволении недорослям из Шляхетства обучаться в Московском Университете, и о произведении их в чины» [ПСЗРИ, 14, 571-573])³. При этом в университет переводились учащиеся духовных семинарий (см. напр., синодский указ от 3 мая 1755 г. «О назначении воспитанников духовных семинарий во вновь открытый в Москве Университет и о определении в оный законоучителя» [ПСПр, 4, 132-133]). Весной 1756 г. ситуация развивалась особенно динамично. Одним из принципиально важных событий стал сенатский указ от 5 марта:

«Правительствующий Сенат, по доношению Московского Императорского Университета, П р и к а з л и: оному Московскому Университету, который по Высочайшей Ея Императорского Величества апробации, кроме Правительствующего Сената, никакому месту не подчинен, с Коллегиями, Канцеляриями, Приказами и Конторами, Губернскими, Провинциаль-

ными и Воеводскими Канцеляриями, о принадлежащих до онаго Университета делах <...> сношения иметь, и в надлежащая места, кои состоят под одною Сенатскою дирекциею, а к Коллегиам не подчинены, писать промемориями, а в прочия места посылать указы, так как и другия состоящие под одною Сенатскою дирекциею Присутственные места <...> сношения имеют, и оному Московскому университету учредить типографию и книжную лавку, в которых происходимыя Университетских писателей сочинения и переводы печататься и продаваться в пользу общую могут» (ПСЗРИ, 14, 518-519)⁴.

Естественно, указ распространялся и на Синод как на одно из государственных учреждений и был им смиренно принят к исполнению 12 марта (ПСРП, 4, 192-193). В данной ситуации история с переводом «Опыта о человеке» оказывалась крайне несвоевременной для Шувалова и могла отразиться на всей ранней истории борьбы Московского университета за независимость. Пасквиль Ломоносова оказывался частью этой истории: он не просто давал выход раздражению поэта, он демонстрировал готовность шуваловской группы перейти к прямой дискредитации оппонентов, в частности епископа Димитрия (Сеченова). Судя по всему, в Синоде это поняли и перешли к открытым ответным действиям вынужденно и лишь после того, как «в народ» был пущен второй ломоносовский «пашквиль»⁵.

129

¹ Первая публикация, вместе с рядом сопутствующих текстов, по тексту т.н. Казанского сборника: Афанасьев 1859, 15, 461-476; 17, 513-516; сводки данных о других списках: Ломоносов АН, 2, 158-161; Ломоносов АН 2, 8, 1059-1060. Комментарии: Ломоносов АН, 2, ; Ломоносов АН 2, 8,

² В свое время П.Н. Берков, в полной мере понимая это прискорбное обстоятельство, самым серьезным образом решил предложить своим читателям опыт сравнительно-исторического сопоставления длины, густоты и пышности бород Сильвестра и Димитрия и пришел к выводу, что именно борода последнего могла вдохновить Ломоносова на сочинение его гимна (Берков 1936, 212).

³ Отметим еще, что возможности Московского университета влиять на культурное пространство России постоянно усиливались и уже к 1757 г. распространялись не только на Москву, но и, в какой-то мере, на Петербург. Так, по представлению Московского университета сенатским указом от 6 ноября 1757 г. была учреждена в Санкт-Петербурге Академия художеств (ПСЗРИ, 14, 806-807).

⁴ Независимость Московского университета будет дополнительно подчеркнута сенатским указом от 22 декабря 1757 г. «О предписании присутственным местам, чтобы они учителя Московского Университета по делам, до них касающимся, требовали чрез сношения с Университетом»; здесь, в частности, цитировалось «доношение» Московского университета о том, чтобы «Профессора и учителя <...> и прочие под Университетскою протекциею состоящие, без ведома и позволения Университетских Кураторов и Директора неповинны были ни перед каким иным судом стать, кроме Университетского», и объявлялось решение Сената: «Всем присутственным местам впредь онаго Университета учителей, без сношения с тем Университетом отнюдь собою по делам касающимся до них не брать, под опасением взыскания за то

по указам; и о том в обретающихся в Москве присутственные места из Сенатской Конторы определить указами» (ПСЗРИ, 14, 827).

⁵ О том, что эта осторожность была не напрасной, свидетельствует, по всей видимости, дальнейшая судьба Дмитрия: в октябре 1757 г. он был назначен архиепископом новгородским (см.: Берков 1936, 213).

Литература

Афанасьев 1859 – Афанасьев А.Н. Образцы литературной полемики прошлого столетия // Библиографические записки. 1859. Т. 2. № 15. С.449- 476; № 17. С. 513-528.

Берков 1936 – Берков П.Н. Ломоносов и литературная полемика его времени: 1750-1765. М.; Л., 1936.

Кочетов; Галкин 2007 – Кочетов Д.Б. ; Галкин А.К. Дмитрий (Сеченов Даниил Андреевич) // Православная энциклопедия. Т. 14. М., 2007. С. 93-96.

Ломоносов АН – Ломоносов М.В. Соч.: С объяснительными примеч. акад. М.И. Сухомлинова / Издание Имп. Акад. наук: Т. 1-5. СПб., 1891-1902

Ломоносов АН 2 – Ломоносов М.В. Полн. собр. соч. / Редколлегия: В.В. Виноградов, Б.Д. Греков, А.В. Топчиев, С.Г. Бархударов, А.И. Андреев. Г.П. Блок. Г.А. Князев, В.Л. Ченакал. Т. 1-11. М.; Л., 1950-1983 (АН СССР).

Модзалевский 2011 – Модзалевский Л.Б. М.В. Ломоносов и его литературные отношения в Академии наук: Из истории русской литературы и просвещения середины XVIII века. СПб., 2011 (Ad Fontes: Материалы и исследования по истории науки: Выпуск 1).

Морохин 2002 – Морохин А.В. Русская православная церковь и старообрядчество в Нижегородском Поволжье: развитие взаимоотношений в первой половине XVIII века // Вестник Нижегородского Ун-та им. Лобачевского. Серия История. 2002. Вып. 1. С. 56-61.

Морохин 2005 – Морохин А.В. Взаимоотношения старообрядчества и Русской Православной Церкви в Нижегородской епархии во второй половине XVII-XVIII вв.: (1672 - 1762гг). Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Нижний Новгород 2005.

Морохин 2009 – Морохин А.В. Архиепископ Нижегородский и Алатырский Питирим: Церковный деятель эпохи перемен. Нижний Новгород, 2009.

ПСЗРИ – Полное собрание законов Российской Империи, повелением Государя Императора Николая Павловича составленное: Собрание первое: С 1649 по 12 декабря 1825 года. Т. 1-45. СПб., 1830.

ПСПр – Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания Российской Империи: Царствование Государыни Императрицы Елисаветы Петровны. Т. 1-4. СПб., 1907-1912.

Рукою Пушкина 1935 – Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты: Подготовили к печати и комментировали М.А.Цявловский, Л.Б.Модзалевский, Т.Г. Зенгер. Academia, М.-Л., 1935.

А. Д. Ивинский

Люди, животные
и проблема воспитания
в русской журналистике 1760 гг.

1760-е гг. в России прошли под знаком образовательных и воспитательных проектов Екатерины II. Как создать «новую породу людей», кого, как и чему учить – эти вопросы обсуждались в официальных бумагах, переписке, литературных текстах. И.И. Бецкой, при непосредственном участии императрицы, составил в 1764 г. «Генеральное учреждение о воспитании обоего пола юношества» (Генеральное учреждение 1764); в 1764 г. были основаны Воспитательный дом и первое в стране учебное заведение для девочек – Смольный институт благородных девиц; в 1766 г. был разработан новый устав для Сухопутного шляхетского корпуса (Устав 1766). Проблема воспитания – одна из главных в «Наказе» Екатерины II. «Всякая всячина», а за ней и остальные так называемые сатирические журналы того времени, должны были, с одной стороны, обобщить и концептуально оформить основные аспекты культурной политики императрицы, а с другой – популяризировать ее и довести до социальной элиты.

«Всякая всячина» Екатерины II стремилась сформировать новый образ аристократа. Русский *honnête homme* – это хорошо образованный и воспитанный молодой человек, умеющий правильно вести себя в свете (об этом подробнее см.: Ивинский 2013а, Ивинский 2013б). Одновременно с образом нового просвещенного дворянина по принципу резкого контраста обществу был предложен и своеобразный «антиидеал»: чаще всего это глупый, невоспитанный и невежественный провинциал; помещик-самодур; чиновник-казнокрад. Во всех этих случаях сравнения людей с животными помогали резко подчеркнуть разницу между образцом и разочаровывающе грубой реальностью.

Например, «Всякая всячина» решительно осуждает поведение подъячих и отождествляет их с клопами и блохами: «Прошу потрудиться и выписать для меня из оной, буде найдется, такой эксперимент, коим бы можно перевести подъячих, которые до третьего градуса привели меня во изнеможение.

Я старался и тем от них избавиться способом, которым переводят клопов, блох и всех кровососных насекомых, однако ничем не мог оборониться, но истоща весь свой дом на то, и ныне стражду от сих кровососов» (ВВ 1769, 159).

В другом месте, благодаря старому басенному сюжету, высмеиваются гордыня и чванство: «Осуждали бы вы пороки лихие, а не обыкновения, ничего не значащие; а может быть, у вас у самих есть обычаи гораздо

глупее и смешнее. Вы из чванства входите в неоплатные долги, протягивали бы вы ножки по одежке, а не дулися бы по примеру лягушки, коя хотела сравняться толщиною с быком, да наконец треснула» (ВВ 1769, 344).

Еще одна иллюстрация. «Всякая всячина» вспоминает о мухах: «Недавно нашел я летописец четвертого на десять века, который говорит тако:

Когда по утрам случится прохаживаться по улицам, то можно находить некоторую забаву, примечая похождения тех, кои отовсюду скачут, и размышляя о разных сих людей заботах и исканиях. Отменно же примечания достойны те, кои весьма прилежно на поклонения ездят к большим вельможам. Сии люди вольно приняли на себя неволю ездити всякий день, беспокоить и скучать тем, кои более их забот и труда имеют, подобно утомленной мухе в августе месяце, коя сядет попеременно на нос, на бровь или на лоб министру, который сочиняет важную депешу. Иные сие делают единственно для того, чтобы другие подумали, что они все знают, что делается в свете. Веселясь сими мыслями, встают на рассвете, убираются и одеваются с большим старанием, чтоб ехать на поклон ко знатной какой особе, дабы получить от оной издалека улыбку, коя по себе ничего не значит, но другим казаться может, будто бы участие великое улыбателъ берет по принадежащих делах до искателя» (ВВ 1769, 364-365).

132

Наконец, последний пример. Корреспондент «Всякой всячины» описал несчастливую семейную пару: муж – грубиян, жена – кокетка; взаимопонимание между ними невозможно потому, что они неверно понимают задачи, которые стоят перед мужчиной и женщиной в обществе. Чтобы объяснить их своим читателям, автор сравнивает поведение людей и птиц: «Мужу не должно быть дичком, а жене не пригоже жить без осторожности в обхождении. Когда же не сохранят сих правил, тогда мужчины сделаются обхождением киниками, а женщины кокетками; мужчина будет печален и трудного обхождения, а женщина несносна и придиричива. Из сего заключить можно, что мужчины и женщины сотворены служить перевесом друг другу, дабы труды и забота мужа могли быть умягчены веселым расположением и живностию жены. Когда сии вещи хорошо смешаны, тогда бдение и удовольствие всегда себя за руку водят, и семья так, как всем оснащенный корабль, не бывает без паруса и груза.

Как я ныне живу в поле, то пример возьму оттуда и скажу с испытателями естества, что между птицами самец один поет. <...> Когда самочка сидит на гнезде, самец садится на ближней ветви, откуда он ее забавляет своим приятным голосом во все время, как она упражнена своею обязанностию.

Но обязательство птиц более не продолжается, как до вывода молодых, и до тех пор, пока сии сами себя не смогут снабдевати пищею. Так что труды и попечения сего хозяйства, если так сказать можно, упадают преимущественно на самочку. Но в нашем роде не таково. Как муж со женою соединены на весь свой век, и большая тягость лежит на первом, то естество дало жене все приязни, ласки и приветливости, способные забавляти товарища, и чрез то возбудити в нем прилежание ко снабдеванию семьи всем нужным для содержания и воспитания детей. <...>

Все сии рассуждения родились по причине одного дворянина и его жены, кои не далеко от меня живут. Жена есть старая кокетка, коя вздыхает по городским забавам; муж – грубый человек невеселого нрава, который бранит и брови сжимает, когда о Москве кто упоминает; супруга при-

творного обхождения со смешными ужимками; супруг же ни учтивости, ни обхождения никакого не знает. <...>» (ВВ 1769, 345-349).

Число примеров можно было бы без труда многократно увеличить. Однако дело не в тех или иных параллелях или сравнениях. Образы животных в русской журналистике выполняют принципиально важную функцию. Определить ее можно, рассмотрев журнальные произведения в контексте культурной политики Екатерины II. Как представляется, ключ к пониманию воспитательных проектов императрицы – фраза из письма Вольтера к Екатерине II; фернейский патриарх писал, что чернь «никогда не бывает разумом управляема» и ее «нужно школить точно так, как медведей» (Философическая переписка 1802, 72).

Главное здесь – идея развития, вера в то, что образование и воспитание могут сделать из «животного» «человека». В «Наказе» императрица отметила, что «правила воспитания суть первые основания, приготавливающие нас быть гражданами» (Наказ 1767, 99), и что «<...> самое надежное, но и самое труднейшее средство сделать людей лучшими есть приведение в совершенство воспитания» (Наказ 1767, 71-72). Эту же мысль находим в «Генеральном учреждении о воспитании обоего пола юношества»: «Преодолеть суеверие веков, дать народу своему новое воспитание и, так сказать, новое порождение есть дело, совокупленное с невероятными трудами, а прямая оных польза остается вся потомству. О сем однако ж наибольшее изволите ВАШЕ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО прилагать старание <...> корень всему злу и добру – Воспитание» (Генеральное учреждение 1766, 2, 5). Итак, народ необходимо заново породить: другого пути отделить его существенным образом от животного мира нет.

Эта идеология транслировалась через литературные журналы. Вот, например, один из наиболее показательных текстов, опубликованных в «Полезном с приятным»: «Один славный писатель употребил сие сравнение: Как мрамор, находясь в каменоломне, не показывает природной красоты своей, пока искусная рука художника иссечением и полировкой оного, не выведет красок, поверхности не придаст блеску и всякую жилку, да и малейшие пятнышки, коими испещрен оный, не сделается видимыми; подобно и воспитание, когда над благородною душою действует, отверзает путь и самым сокровенным добродетелям, и совершенствам, которые без спомоществования оного пребыли бы навсегда в безызвестности» (Полезное с приятным 1769, 5-6). В этом же журнале находим и еще одно произведение, имеющее для нашей темы первостепенное значение. Здесь проводилась мысль о том, что только от воспитания зависит, каким станет человек: «Сие приводит мне на мысль *Плутархово* повествование о *Ликурге*, спартанском законодавце: "Он взял две собаки от одной суки и велел вскармливать их совсем разными образы. Потом выбрал он в народном собрании случай говорить о той великой пользе, которую привычка поступать по здравым учениям и предписаниям к достижению добродетели производит. В заключение сей речи сказал он им, что он, дабы основаниям своим придать более силы, сошлется на свидетельства чувств их, и доказательство слов своих покажет самым делом. Посем велел привести туда обеих собак, поставить пред них пищу и пустить живого зайца. Одна собака, которая звериной ловле была обучаема, бросилась за зайцем с великим стремлением; а другая с равной жадностию побежала к пище <...> *Ликург* говорил так: сие служит подтверждением сказанного мной теперь. Вы видите, что сии собаки по тому поступают, как они вскармле-

ны были. Хотя они обе от одной суки; однако воспитание сделало одну полезной, а другую – ни к чему годною и способною только лизать горшки и блюда» (Полезное с приятным 1769, 8-9). Подобно тому, как дрессируется собака, воспитывается и человек. Совпадение с Вольтером, конечно, неслучайно.

Журналы должны учить и воспитывать. Корреспондент «Всякой всячины» писал: «Намерение же мое есть читать такое сочинение, от которого бы научиться можно» (ВВ 1769, 127). В другом месте читаем: «Достойны быть поздравлены все те, кои дожили до сего отличного дня, в который они, может статься, увидят себя не только снаружи в зеркале, но еще и внутренние свои достоинства, начертанные пером. О коль щастливо самолюбие ваше в сей день, когда ему новый способ приискался смеяться над пороками других и любоваться собою» (ВВ 1769, <предисловие>). Как видим, журнал – это инструмент, который может и должен использоваться для развития личности.

Просвещенный человек не может кичиться «породой» или чином; уважение к себе нужно заслужить: «<...> что производит почтение? Породы, достоинства, чины, власть, богатства? Нет, воистину. Презрительный человек и знатной породы, и имеющий достоинства, чины, власть и богатства, все-таки будет не в почтении, но презрителен для того, что презрение в его особе. Почтение же к особе производить могут одни качества сердца и души; доброе сердце, наполненное человеколюбием, распространенным к высшим, равным и низшим себя. Не спесь, не гордость, но снисхождение к роду человеческому украшает человека» (ВВ 1769, 149-150).

Просвещенный «честный человек» не должен забывать о «сердце», о «добродетели»: «<...> vertu или Tugend у нас называется добродетель <...> Virtus латинское происходит от vir муж или от vis сила; так оно только и означает по первоначальному своему мужество, силу и храбрость. <...> Tugend есть вещь цены стоящая. Видно из сего, сколь тесные на сих языках добродетели положены пределы; напротив того, российское слово определяет оную совершенно, ибо добро делать приличествует ко всем добродетелям. Можно быть храбрым, многим нравиться, стоять цены, но не быть добродетельным. <...> кто может российские добродетели как народные, так и частные хотя только знатнейшие исчислити? Древние повести, крыющиеся теперь во книгохранилищах, когда будут тиснением во свет изданы, покажут нам довольно число оных, о которых теперь, кроме чтущих, если кто по щастию достанет, рукописные книги, мало кому и слышать удастся. О прехвальные добродетели предков наших, к вам я теперь речь свою простираю, явите себя миру, заткните уста поношающих вам и не ведущих вас; прославьте потомков ваших и себя извне, внутри же подайте пример домашний, сильнейший к подражанию, нежели все иностранные. Потечем скорыми стопами во след вам и докажем, от которого мы рождены начала. Владычествующая над нами Самодержица ведет нас к тому, дабы мы старинное слово предков наших – да будет мне стыдно – часто повторявших, приняли во уважение, понимали силу его и по нем бы поступали. ЕЕ ВЕЛИЧЕСТВО посевает всеми своими делами обильно в сердцах наших все добродетели. <...> Увидят чуждые племена и языки событие стараний и желаний ВИЛИКИЯ наша ГОСУДАРЬНИ, Матери Отечества, что народ Российский будет добродетелен, справедлив и благополучен во свете столько, сколько можно по

человечеству» (ВВ 1769, 466-469). Этот текст очень показательен: отметим и роль императрицы в деле просвещения народа, и идею «равноправия» русской и европейской культурных традиций.

Уму противопоставляется глупость, добродетели – порок. Важнейшим средством утверждения новой модели ценностей стало высмеивание и дискредитация старой: екатерининский аристократ не должен вести себя, как барин недавнего прошлого:

В лесу воспитанная с негой,
Под тяжкой трется ось телегой,
И неподмазанна кричит:
А бык, который то везет, везя молчит.
Изображает ось господчика мне нежна,
Который держит худо щот:
По русски мот:
А бык крестьянина прилежна.
Страдает от долгов обремененный мот:
А етова не вспомянет,
Что пахарь изливая пот,
Трудится и тягло ему на карты тянет.

При этом, несмотря на то, что глупое поведение дворян осуждалось, сам аристократический принцип устройства общества никогда под сомнение не ставился. Моты и выскочки высмеивались в равной мере:

Блоха подъемля гордо бровь,
Кровь барскую поносит;
На воеводство просит:
Достойна я, кричит, во мне все барска кровь.
Ответствовано ей: на что там барска слава?
Потребен барской ум и барская расправа.
(ВВ 1769, 34).

Нельзя забывать, что воспитанию и образованию подлежат дворяне, гордым «блохам» здесь не место. Тем более, что образец для подражания не просто условная схема, а конкретный человек. Новые ценности персонафицированы в Екатерине II. Неслучайно, конечно, Д.И. Фонвизин, знавший, как польстить императрице, в своих «Вопросах» назвал ее «честным человеком». Создается новый миф: монархия объявлялась частью новой корпорации, объединившей людей, которые сумели возвыситься над животным началом. В этой корпорации Екатерине принадлежит особое место: она ее создала, разъяснив, как нужно *новому и истинному* человеку себя вести, как и о чем разговаривать, как писать. «Всякая всячина» и позднее «Собеседник любителей российского слова» стали образцовыми текстами.

Таким образом, журналистика 1760-х гг. должна рассматриваться в контексте культурной политики Екатерины II. Один из важнейших ее элементов – проблема воспитания русского *honnete homme*. Литературные журналы разъясняли социальной элите, что она сохранит свои позиции тем вернее, чем решительнее отделит себя от мира животных.

ЛИТЕРАТУРА

ВВ 1769 – Всякая всячина. СПб., 1769.

Генеральное учреждение о воспитании обоего пола юношества, подтвержденное ЕЕ ИМПЕРАТОРСКИМ ВЕЛИЧЕСТВОМ 1764 года, марта 12 дня. СПб., 1766.

Ивинский 2013а – Ивинский А.Д. «Наука жить между людьми»: о литературной позиции журнала «Всякая всячина» // Проблемы изучения русской литературы XVIII века : межвузовский сборник научных трудов. Выпуск 16: Феофан Прокопович и русская литература. От предклассицизма до предромантизма. Самара, 2013. С. 207-216.

Ивинский 2013б – Ивинский А.Д. Литературная политика Екатерины II: К вопросу о французских подтекстах журнала «Всякая всячина» // Славянскія літаратуры у кантэксце сусветнай: да 900-годдзя Кірыла Тураўскага і 200-годдзя Тараса Шаўчэнкі: матэрыялы XI Міжнар. навук. канф. Минск, 2013. Т. 2. С. 3-8.

Наказ 1767 – Наказ комиссии о составлении проекта нового Уложения. М., 1767.

Полезное с приятным 1769 – Полезное с приятным. СПб., 1769.

136

Философическая и политическая переписка императрицы Екатерины с г. Вольтером. СПб., 1802. Ч. 2.

Устав 1766 – Устав императорского шляхетного сухопутного кадетского корпуса, учрежденного в Санкт-Петербурге для воспитания и обучения благородного российского юношества. СПб., 1766.

Ю. Б. Орлицкий

«Бестиарий» Дмитрия Бобышева и Михаила Шемякина

Речь пойдет об уникальном художественном проекте – вышедшей в 1989 г. в Нью-Йорке книге двух выдающихся современных эмигрантов-петербуржцев: художника Михаила Шемякина и поэта Дмитрия Бобышева «Звери святого Антония», имеющий подзаголовок «Бестиарий».

Несколько слов о ближайшем контексте: с середины XX века (а именно на это время приходится становление обоих авторов) в нашей стране появляются переводы на русский язык «новых бестиариев» Аполлинера и Борхеса, древнерусского сборника басен «Стефанит и Ихнилат» (1969) и знаменитый репринт «Средневековый Бестиарий. Альбом. Автор статьи и комментариев Ксения Муратова (М.: Искусство, 1984)», перевод старо-французских стихов для которого был сделан В. Микушевичем (а сама книга, кстати, тоже имеет петербургское происхождение, ее оригинал хранится в РНБ). Широкую популярность имели тогда же и переиздания научно-популярных «бестиариев»: «Жизни животных» А. Брема и русской версия этой книги И. Акимовской, сочинений Фабра, Халифмана и т.д. Стоит упомянуть и вновь появившийся тогда в читательском обороте «Зверинец» Хлебникова с явственно просвечивающим через него «каталогом зверей» из «Заратустры» Ницше. Все это в дальнейшем вызвало к жизни целую группу самых разных литературных бестиариев: Бобышева, Кондратова, Пригова, Кононова, Ровнера, Цветкова, Жукова и т.д. Из книг последних лет назовем еще одно интересное для нашей темы издание – «Бестиарий» петербургского художника А. Андреева (1995), состоящий из 12 ксилографий, каждая из которых снабжена текстом о конкретных животных, заимствованным из «Малой советской энциклопедии» 1958 г. – тоже своего рода аналог книги Бобышева и Шемякина.

Кстати, почти одновременно появляются один за другим альбомы и монографии, посвященные русскому лубку, «реабилитация» которого тоже происходит в начале второй половины XX века – ниже мы постараемся показать, что лубочная картинка оказывается одним из источников синтетической формы книги современных поэта и художника.

Одной из причин интереса к форме «каталога животных» следует считать, наряду с общей оглядкой на оказавшееся не таким уж страшным и беспросветным Средневековье, поиск новых конструктивных принципов построения собраний небольших текстов, опирающийся, в первую очередь, на отказ от жесткой сюжетности. При этом важным оказывается именно формальный принцип, обеспечивающий одновременно объективность отбора и принципиальную конечность ряда. В качестве примеров

Дмитрий Бобышев

ЗВЕРИ св. АНТОНИЯ



иллюстрировал
михаил шемьякин

APOLLON FOUNDATION
NEW YORK
1989

138

Слон, 6. Муравьи / Термиты, 7. Единорог, 8. Пожирание мамонта, 9. Ночные бабочки, 11. Обезьяна, 12. Грифоны и гибриды, 13. Павлин, 14. Павлин белый, 15. Феникс, 16. Свинья). Открывает книгу стихотворение «Искушение творчеством», замыкают – «17. Собственное тело» и «18. Закрытие зверей».

Очень важно, что перед нами здесь – не просто живые существа, а звери именно Святого Антония, то есть не обыкновенные животные, а принявшие их обличие бесы. Напомним первоисточник – «Житие преподобного отца нашего Антония, описанное святым Афанасием в послании к инокам, пребывающим в чужих странах» (3):

«Так, Антоний отнесен им и, когда, по обычаю, дверь была заперта, остается снова один в гробнице. От нанесенных ему ударов не в силах он еще стоять на ногах, и молится лежа; по молитве же громко зовет: «здесь я Антоний, не бегаю от ваших ударов. Если нанесете мне и еще большее число, ничто не отлучит меня от любви Христовой». Потом начинает петь: *еще ополчится на мя полк, не убоится сердце мое* (Пс. 26, 3). Так думал и говорил подвижник: Ненавидящий же добро враг, дивясь, что Антоний осмелился прийти и после нанесенных ему ударов, сзывает псов своих и, разрываясь с досады, говорит: «смотрите, ни духом блуда, ни ударами не усмирили мы его; напротив того, отваживается он противиться нам. Нападем же на него иным образом». А диавол не затрудняется в способах изъять свою злобу. Так и теперь ночью демоны производят такой гром, что, по-видимому, все то место пришло в колебание, и как бы разорвав четыре стены Антониева жилища, вторгаются, преобразившись в зверей и пресмыкающихся. Все место мгновенно наполнилось призрака-

можно привести, кроме bestiариев, разного рода азбучные книги: как детские – например, Г. Сапгира, так и «взрослые» – знаменитые «Азбуки» Д.А. Пригова (1).

Пишущие о Дмитрие Бобышеве – одном из знаменитых «ахматовских сирот» – обычно отмечают его особый интерес к традиции, в том числе и достаточно архаической – например, восемнадцатого века (2). Поэтому появление у него целой книги, написанной в подражание одного из старейших жанров словесности, было воспринято вполне спокойно – тем более что «Звери святого Антония» – ни в коей мере не стилизация, а скорее – современная вариация на тему традиционной литературной формы. Книга-цикл Бобышева состоит из 18 стихотворений, из которых 15 посвящено конкретным животным, из которых только одно – существо метафизическое (10. Метафизический зверь), остальные же – вполне физические, хотя и не всегда реальные (2. Пантера, 3. Рыбы, 4. Змея, 5.

ми львов, медведей, леопардов, волов, змей, аспидов, скорпионов, волков. Каждый из этих призраков действует соответственно наружному своему виду. Лев, готовясь напасть, рыкает; вол хочет, по-видимому, бодать; змея не перестает извиваться: волк напрягает силы броситься. И все эти привидения производят страшный шум, обнаруживают лютую ярость. Антоний, поражаемый и уязвляемый ими, чувствует ужасную телесную боль, но тем паче, бодрствуя душою, лежит без трепета, и, хотя стонет от телесной боли, однако же, трезвясь умом и как бы посмеявась, говорит: «ежели есть у вас сколько-нибудь силы, то достаточно было прети и одному из вас. Но поелику Господь отнял у вас силу, то пытаетесь утратить множеством. Но и то служит признаком вашей немощи, что обращаетесь в бессловесных». И еще с дерзновением присовокупляет: «если можете и имеете надо мною власть, то не медлите и нападайте. А если не можете, то для чего мятетесь напрасно? Нам печатую и стеною ограждения служит вера в Господа нашего». Так демоны, после многих покушений, скрежетали только зубами на Антония; потому что более себя самих, нежели его, подвергали посмеянию» (4).

Столь же далеки от настоящих животных – в том числе и бестиарных – призраки, описанные уже на русском языке Дмитрием Ростовским в его «Житии преподобного отца нашего Антония Великого»:

«И тотчас после этого все множество бесов пришло в неистовое движение, потому что у дьявола есть много способов борьбы с людьми. Вдруг раздался такой гром, что место это поколебалось в самом основании, и стены распались; и тотчас сюда ворвалось и заполнило жилище Антония множество демонов, явившихся в виде призраков львов, волков, аспидов, змей, скорпионов, рысей и медведей, и каждый из этих призраков обнаруживал свою ярость соответственным его виду способом: лев рычал, готовясь поглотить Антония, буйвол устрасал своим ревом и рогами, с шипением извивалась змея, стремительно бросались волки, рысь по своему изловчалась к нападению; все эти призраки были крайне страшны по своему внешнему виду, а производимый их ревом шум был прямо ужасен. Антоний, поражаемый и терзаемый ими, переносил мучительнейшие страдания, но не впал в страх и сохранил бодрость и ясность ума. Хотя телесные раны и причиняли ему боль, но, оставаясь непоколебимым в душе, он как бы глумился над врагами и говорил:

– Если бы у вас было сколько-нибудь силы, то для борьбы со мной достаточно было бы и одного из вас, – но так как Господь отнял у вас силу, то вы и пытаетесь утратить свою многочисленностью; уже одно то служит очевидным знаком вашей слабости, что вы приняли на себя образы неразумных животных» (5).

Надо сказать, что европейская живопись выработала многовековую традицию основанных на литературных источниках «Искушений», среди авторов которых – величайшие художники, такие как Фра Беато Анджелико, Мартин Шонгауэр, Микеланджело Буонарроти, Иероним Босх, Питер Брейгель, Маттиас Грюневальд, Паоло Веронезе, Якопо Тинторетто, Жак Калло, Сальватор Роза, Давид Тенирс Младший, Поль Сезанн, Фелисьен Ропс, Макс Эрнст, Сальвадор Дали, Диего Ривера (6), явные отголоски знакомства с которыми нетрудно обнаружить в листах Шемякина.

Наконец, нельзя упускать из виду еще один важнейший источник книги – драму Г. Флобера «Искушение святого Антония», главная структурная особенность которой, сохраненная и в русских переводах – совме-

щение в рамках целого собственно драматургической по форме составляющей и многочисленных прозаических фрагментов, начиная с объемного нарративного введения, постоянно возникающих при описании персонажей непосредственно перед их репликами (выделено курсивом), например:

LE BASILIC

grand serpent violet à crête trilobée, avec deux dents, une en haut, une en bas.

Prends garde, tu vas tomber dans ma gueule! Je bois du feu. Le feu, c'est moi; — et de partout j'en aspire: des nuées, des cailloux, des arbres morts, du poil des animaux, de la surface des marécages. Ma température entretient les volcans; je fais l'éclat des pierreries et la couleur des métaux.

LE GRIFFON

lion à bec de vautour avec des aile blanches, les pattes rouges et le cou bleu.

140 Je suis le maître des splendeurs profondes. Je connais le secret des tombeaux où dorment les vieux rois (7).

Кстати, вполне можно предположить, что трехчастность структуры, предложенная Флобером, своеобразно отразилась и в построении описываемой книги (подробнее см. далее).

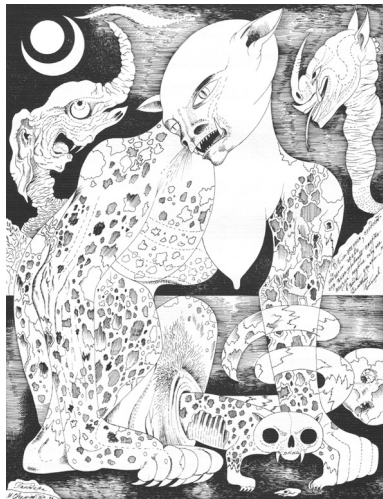
Начиная с XIX века бесов, более или менее напоминающих животных, все чаще заменяют женщины. Аналогичная замена в той или иной степени происходит и в стихах Бобышева, причем ключ к ней обнаруживается уже в конце первого стихотворения и в следующем за ним откровенно эротическом (если не сказать – порнографическом) изображении Пантеры:

Как дверь с петель, ум с вертикали спятил, –
святого – смыло, выплыл человек.
Творцу подобная, во всё воткла бродило
богосвидетельская тварь
и круглышком Нуля вдруг породила,
творя таврически, –
зверей – плотской товар...

2. Пантера

Какая чуткость, мощь!
Курчав лобок, –
особенно когда он первым потом пышет..
Особенно когда не первая любовь,
но: опыт у любви любовью бывших...
И – жертва, но – допрежь
и пуще – госпожа.

Царица в золоте, и нагоде, и пятнах
 ползущих лун и солнце, возлежа
 среди ароматов невероятных,
 ее дыханием струимых,
 среди
 тропических просторов
 она влечет сердец
 живую снедь...
 Счастливым – смерть.
 Таков тигрицы норов.
 Подруга всех, но этот нрав
 опасен ей самой –
 не розни: блазни
 притянут недруга,
 и встрянет враг:
 дракон причудливый и безобразный.
 И от кого?, кому?,
 и – не усторожить;
 в блаженном, сладост-
 нейшем чреве
 она вынашивает смерто-жизнь:
 подобие себя же
 в виде дщери,
 такой же коготной, как рысь,
 (и новорожденной, но столь же властной),
 что – из растерзанной утробы,
 из
 кровавого влагалища вылазит (8).



141

Не менее откровенно изображены в стихах Бобышева «огромно-непомерно-удый» Слон, «взрывающий недра» своей Слонихе, столь же похотливые Свиньи и Обезьяна, Павлин, и, разумеется, Ночные бабочки.

Вполне понятно, почему Антоний, насмотревшись на проявления звериной «страсти», жестокости и прочих безобразий, завершает свой парад тварей их страстным закланием:

Нишки (поники и заткнись)!
 Тварь, зверь к ноге.
 Знай место.
 Чур, вычур, перечур...
 И – через низ.
 Не смей казать оскал и ерзать мерзко.
 Не то: во мне возгневится Адам,
 и – вот я вас – в ничто разыменую;
 слога по буквам, слово по слогам,
 и – в паузу, (зия-),
 и – в яму земляную.
 Всех вышвырну, не то что Ной,
 в раствор потопа, в прорву – из ковчега;
 обратно – в минерал и перегной,
 в провалы звездопустного кочевья, –

изыдите! И ты исчезни прочь,
 дух, Богом испраженный...
 Отзынь и сгинь, мясная порчь,
 отрежь себя ножом, отскочь пружиной.
 И место пораженное прижги.
 И память вытрави, изгладь рубцы и шрамы.
 Уймитесь, уды, глотки и мозги,
 и когти, и клыки, и срамы!
 Забудь, и брысь, и даже не пытайсь!..
 Лев, с агнцем обоймись
 (волк, не юродствуй),
 Месопотамия кисельная, питай,
 струись медово и доись в дородстве.
 Дойди, во днях и детях, напопята,
 в былое из грядущего, играя
 клубками уютных медвежат
 с дитятами козельными, до Рая,
 где время кверху бьет –
 и брызжет с круч
 слезами вечности.
 Живым подобьем слепка
 с Божественного лика.
 Небо – ключ.
 Земля – замок. Се слово крепко.

Характерно, что замыкается это заклятие традиционной русской заговорной формулой – тоже вполне в духе цитатного стиля поэта (9). Насыщены тексты книги и другими видоизмененными литературными цитатами, прихотливо сплетающимися, например, в описании любящего Павлина:

«Но – жилистый под ней
 (в ней)
 соглядатай
 диктует барышне волнующе молчать...
 И – уступать:
 – Как ты красив, проклятый!
 И пра- на левую натягивать перчать».

Необходимо заметить, что художник в этой книге выступает не только как иллюстратор (что скромно обозначено на титульном листе издания), но и как полноценный второй (а может быть и первый) автор «Бестиария». В связи с этим можно привести высказывание известного эмигрантского критика (тоже петербуржца) Владимира Соловьева: «Как и во всех других случаях (рисунки к “Русалке”, “Носу”, “Преступлению и наказанию”, стихам Владимира Высоцкого и Михаила Юппа, рассказам Юрия Мамлеева), эти иллюстрации Шемякина не иллюстративны, то есть не буквальны – по крайней мере в лучших образцах. Автор и иллюстратор не повторяют друг друга – скорее дополняют, их трактовки не обязательно совпадают, но часто – полемичны. Если Бобьшев своим стихом озвучивает человека, то Шемякин, наоборот, очеловечивает зверя, и его пантера,

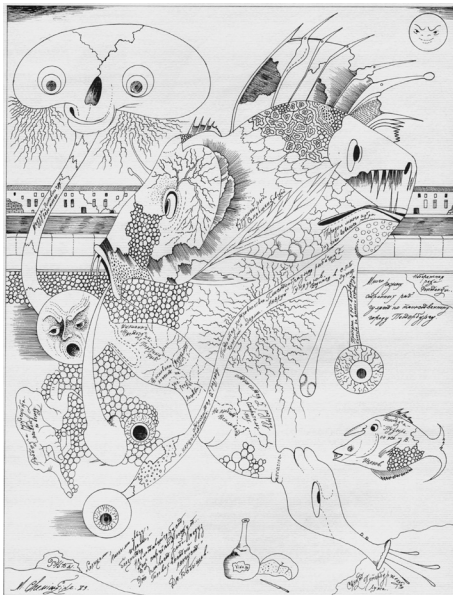
единорог или бабочка антропоморфичны. Если он и обращает внимание на отличие человека от зверя, то сравнение, увы, оказывается не в пользу человека» (10).

И дело тут не только в активном присутствии графики, занимающей даже по физическому объему в два раза больше места, чем текст (в книге 18 иллюстраций, каждая из которых представляет собой лист целиком, в то время как текст покрывает его плоскость лишь частично), но и потому, что художник, в полном соответствии с традицией лубочной картинки, выступает автором не только изображения, но и значительной части располагающегося непосредственно на плоскости рисунка текста. Причем в ряде работ вербальная составляющая оказывается достаточно значительной – и чисто количественно, и по значимости, контрастируя при этом с текстом Бобышева, в связи с чем можно вспомнить замечание Ю. Лотмана о специфическом характере соединения текста и изображения в лубке, которые соединяются «не как книжная иллюстрация и подпись, а как тема и ее развертывание: подпись как бы разыгрывает рисунок, заставляя воспринимать его не статически, а как действие» (11).

Это относится в первую очередь именно к шемакинским кратким надписям. Так, стихотворение Бобышева «Рыбы» носит достаточно абстрактный, космический отвлеченный характер, изображенные же на соответствующем листе обитатели подводного мира (не только рыбы) явно представляют собой карикатуры на вполне конкретных представителей тогдашней ленинградской культуры или по меньшей мере – ее «типичных представителей». Это поддерживается текстами Шемакина, которых на этом листе очень много: в основном это – подписи под рисунками или между ними. При этом внизу слева на листе расположен и текст Бобышева – одна строфа из стихотворения «Рыбы», заключенная в кавычки и завершающаяся подписью автора. Остальные – неподписанные – фрагменты текста принадлежат, очевидно, Шемакину.

Надписи на нескольких рыбах позволяют предположить наличие прототипов. Так, на помещенной внизу справа рыбе написано «Володька-пузырь, он же В. Иванов»; еще на одной – «Иулианьч Расточкин. Полезный рыб»; «Глистообразная рыбешка Анвруй Гуандьбов. Водится в С.П.Б. луже»; на большой рыбе в центре – «Крупный рыб Семяшенковский» (возможно, к нему же относится и расположенная неподалеку надпись «Породил много икры, из коей вывелись...»).

Еще три развернутые характеристики выглядят так: «В основном лежит на дне речки Лиговки. Не любит всплывать, Относится к разряду собиратель-



ных» и «Относится к разряду нарциссообразных. Питается хитрованством и чужими идеями»; «Принята в 70-х в подводную контору за длину и бездарь».

Есть и более обобщенные «отрицательные» существа: в левом верхнем углу листа – карикатурная медуза, на шее которой написано: «Медуза чиновничья (так!- Ю.О). Зело много». Под ней – трудноопознаваемое существо с подписью «Рыбешка-рукосуйка. Живет повсюду».

Наконец, две надписи конкретизируют изображенное место: «Санкт Петербуржская лужа» в правом нижнем углу листа и «Набережная реки Фонтанки» под фрагментом городского пейзажа и рядом с обобщающим: «Много разных странных рыб гуляет по таинственному городу Петербургу».

В связи с этими надписями как раз и вспоминаются русские лубочные картинки, на которых, кроме основного повествовательного или описательного текста, расположенного чаще всего над или под рисунком, нередко появляются аналогичные шемакинским краткие характеристики персонажей рядом с изображениями их и мест их обитания. По образной характеристике А. Сакович, «Иногда слова, написанные внутри картинки, как бы вылетают из основного течения текста, для того, чтобы разбраться по гравюре и занять в ней необходимое по смыслу место» (12).

144 Следует вспомнить также наблюдение известного знатока русской народной картинки Д. Ровинского, что «в числе народных картинок есть целая коллекция зверей и птиц, начиная от попугая, хамелеона, калкуна петуха – курячьего топтуна и кур, и кончая обезьянами-шарманщиками, морскими чудовищами Гарпией и Медузой и райскими птицами Сирином и Алконостом» (13). Нетрудно заметить, что есть и точные пересечения как в наборе персонажей нашего «Бестиария» и лубка, так и в отдельных их характеристиках. Например, петух-топтун характеризует себя вполне в духе героев Бобышева, только более эвфемичен и сдержан в выражениях: «Я петух собою красноличен, хотя б какую курицу любить приличен; где курочку не схватил, да поволок за черный или белый хохолок; а от моего топтания труды не велички: лишь несет яички и мне радость наводит, детей выводит» (14).

Другая мысль Ровинского более подходит к надписям Шемякина, чем к стихам Бобышева: «В наших лицевых сказках и забавных листах не видно и тени мифических и стихийных значений; наши картинки — позднего происхождения и герои, изображенные в них, — вполне реальные: ходит ли, например, по ночам змий или зверь к женщине, уносит ли ее дракон, — сказка так и разумеет действительного змея или дракона» (15).

Подводя некоторые итоги, можно констатировать, что создаваемое из этих трех элементов – двух вербальных и одного визуального – синтетическое целое, насыщенное цитатами и аллюзиями из литературных и фольклорных текстов и произведений классики мирового изобразительного искусства – безусловно ориентировано на широкий и разнообразный круг источников (в том числе, кстати, и на тройственную структуру «Искушения» Флобера) и рассчитано, соответственно, на восприятие читателем-зрителем на их выразительном фоне. При этом «бестиарность» рассматриваемой книги носят относительный характер, однако многие черты бестарного жанра отчетливо и выпуклее просвечивают через более поздние и искусственные наслоения.

1. См. напр.: Степанов Ю.С., Проскурин С.Г. Константы мировой культуры. Алфавиты и алфавитные тексты в периоды двоеверия. М., Наука, 1993.
2. Как писал в предисловии к недавнему изданию стихов Бобышева в России Соломон Волков, он «никогда не подражал ахматовской подчеркнуто скромной манере. Он опирался скорее на громогласную традицию Державина и его модернистских последователей, русских футуристов. (Одна из ударных вещей Бобышева, "Жизнь Урбанская", написанная "на Иллинойщине", в университетском городке Урбана-Шампейн, – прямая переключка с известным стихотворением Державина "Евгению. Жизнь Званская". (Волков С. Счастье слов и приключения поэта // Бобышев Д. Знакомства слов. Избранные стихи. М., 2003. С. 5.
3. Святитель Афанасий Великий. Творения в 4-х томах. Том III. М.: Спасо-Преображенский Валаамский монастырь, 1994. С. 178–251.
4. Там же. С. 187-188.
5. Дмитрий Ростовский. Житие преподобного отца нашего Антония Великого // http://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij/zhitija-svjatykh/61.
6. Подборку иллюстративных материалов по этой теме см.: http://tannarh.narod.ru/publ/iskusstvo/zhivopis/vse_iskusheniya_svjatogo_antonija/25-1-0-143
7. Flaubert G. La Tentation de saint Antoine // Œuvres De Gustave Flaubert. Paris, 1933. P. 248. Ср. в пер. Б. Зайцева: «ВАСИЛИСК, большой фиолетовый змей с трехлопастным гребнем, с двумя зубами, сверху и внизу; ГРИФ, лев с ястребиным клювом и белыми крыльями, лапы у него красны, а шея синяя» (Сборник Товарищества «Знание» за 1907 год. Книга шестнадцатая. СПб., 1907 – цит. по: http://az.lib.ru/f/flober_g/text_1874_iskushenie_svyatogo_antonia_zaitzev_oldorfo.shtml).
8. Цит. по изд.: Бобышев Д. Знакомства слов. Избранные стихи. М., 2003 без указания страниц.
9. См., напр., у М. Забылина в его сб. «Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия» буквально такое же завершение «Заговора от ратных орудий» – «Слово мое твердо!»; в «Заговоре на любовь» встречается аналогичная формула – «Слово мое крепко, как бел горяч камень Алатырь» (Забылин М. Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. М., 1880. С. 298; 306).
10. Соловьев В. Три портрета: Шемякин, Довлатов, Бродский // http://lib.ru/NEWPROZA/SOLOWIEW_W/portrety.txt
11. Лотман Ю. Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX веков. М., 1976. С. 251.
12. Сакович А. Народная иллюстрированная книга Василия Кореня. 1692-1696. М., 1983. С. 69. Выразительные примеры сочетания на лубочных листах объемного основного текста, чаще всего канонического происхождения, помещаемых обычно снизу, реже – над листом, и надписей внутри картинок можно найти также в изданиях: The Lubok: Russian folk pictures. 17th to 19th century. Leningrad, 1984; Русский рисованный лубок конца XVIII – начала XX века. М., 1992; Соколов Б. Художественный язык русского лубка. М., 1999; Плетнева А. Лубочная Библия. Язык и текст. М., 2013.
13. Ровинский Д. Русские народные картинки. СПб., 2002. С. 126-127.
14. Там же. С. 127.
15. Ровинский Д. Русские народные картинки. Т. 1. СПб., 1900. С. 231.

А. А. Арендт

«Новый постсоветский оборотень» – возвращение Нового Советского человека¹

146

«Оборотень» в узком массовом сознании обычно представляется человеком перевоплощающимся в волка; шире это определяется как мифологическое существо превращающееся из человека в животное и наоборот; но для данного исследования предлагается этот термин расширить дальше – для обозначения любого смешения человеческого и животного не только в мифологии но в любых проявлениях культуры и науки. Этот образ встречается нередко в России, точкой отсчёта станет последний революционный период в стране – падение советского режима. В искусстве и литературе постсоветской эпохи часто встречается образ человека-животного. Проследившая его истоки, побуждает нас обратить внимание на похожую тенденцию и в предыдущий революционный период – построение коммунизма. Оборотень (от оборот; воротить) слово семантически схоже с «революцией» (в латыни *revolutio* – поворот, переворот, превращение, обращение) – оборотень по сути русский перевод слова революционер, и этот каламбур может быть не таким случайным как кажется.

Не скрывая свою принадлежность к движению постгуманизма, постантропоцентризма и *animal studies*, своё исследование я провожу с целью вклада в работу этих направлений по деконструкции границы человек-животное. Цитирую одного из главных идеологов движения Джорджо Агамбена в этом отношении:

«Если разрыв между человеком и животным проходит, в первую очередь, внутри человека, то сам вопрос о бытии человека – и о «человечности» – должен быть поставлен по-новому. Работать над этими различиями, спрашивать каким образом – внутри человека – человек был отделён от не-человека и животное от человеческого, более необходимо, нежели занимать те или иные позиции по великим проблемам о так называемых человеческих правах и ценностях.»²

Рассматривать с этой целью таких оборотней кажется плодотворным, так как эта проблема неизбежно ставится уже в самом этом образе. Но одновременно, исследуемые мной примеры скорее стирают, а не проводят грань между человеком и животным и таким образом уже сами являются постантропоцентристами. Поэтому, отчасти искажая Агамбена, я, скорее, спрашиваю, каким образом внутри человека, в отдельно взятой стране и культуре, человек был сопряжен с животным, как это случилось и почему.

Постсоветский оборотень

Начиная от ближайшего к нам революционного периода пережитого Россией – период разрушения Советского Союза и власти коммунистической партии – в культуре часто встречался образ оборотня. Примерами станут два главных отпрыска этого периода, художник Олег Кулик и писатель Виктор Пелевин.

Олег Кулик, один из самых популярных российских художников авангарда 90х годов, больше всего известен перформансами, в которых, ползая обнаженным на четвереньках, лая и кусая людей, он изображал собаку. В текстах, объясняющих свое искусство, Кулик мотивирует его желанием стереть грань между человеком и животным, вернуть человека в животный мир и воспринимать мир с точки зрения животного. «Мир многообразен. Он поделен между собакой и львом, между муравьем и муравьедом. Человеческое общество – несовершенный муравейник, и, чтобы сделать его совершенным, человеку необходимо расширить свое сознание до сознания муравья, почувствовать себя пчелой и буйволом, волком в стае.»³



Кадры из видеозаписи перформанса «Reservoir Dog». Цюрих, 1995.
<https://www.youtube.com/watch?v=c1Es4UjVY14>

В тот же период начинал работать Виктор Пелевин, вскоре став одним из самых популярных писателей того периода. Многие его произведения ставят проблемы отношения человека и животного. В 6-ом романе «Священная Книга Оборотня» (2004)⁴ рассказано о популярном в древнекитайской литературе образе лисицы-оборотне, на сей раз становящейся проституткой в современной Москве. Она знакомится с агентом ФСБ который оказывается оборотнем-волком. Роман героев развивается на фоне реальности современной России (проституция, наркотики, нефть, ФСБ). Столкнувшись несовместимостью своих взглядов на мир, герои погружаются в духовные поиски как самих себя, так и духовного мессии – сверхоборотня, которого находят не снаружи, а внутри себя. Героиня, лисица А Хули много размышляет о разнице сущности человека и оборотня, подчеркивая преимущества последнего: большее владение чувствами, нели-

неарное мышление, второстепенность языка в жизни сознания.

Оба примера показывают пути внедрения животного в хаотичный и дисфункциональный социум, и пути самопонимания и саморазвития, изменения собственной сущности. В состоянии турбулентности, когда предыдущие нормы жизни социума уничтожены, а новые еще не установлены человек обращается к своему не-социальному, дикому животному «я». Результат поначалу сумбурный, в итоге приводит к некому неожиданному успокоению.

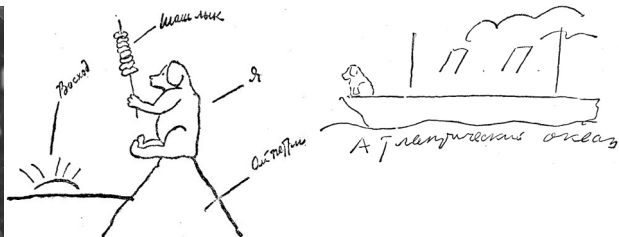
Советский оборотень

148

Мы находим отголоски оборотнической темы в революционный период сопутствующий построению советского общества (первая треть 20 века) – не менее турбулентный период разрушения старых и обнаружения новых истин, радикально отличный от феноменов перестройки (конец столетия). В момент революции встреча технического прогресса с утопической фантазией привела к вере в то, что можно своими руками изменить мир настолько радикально, доходя до материальных и нематериальных структур самой жизни и бытия. Это выразилось во множестве более или менее успешных проектов: генная модификация, поворот рек вспять, освоение космического пространства, евгеника и прочие. В некоторых таких проектах рассматриваются и идеи о возможном скрещении человека и животного – то есть создании оборотня.

Одним из важнейших пунктов программы социальной революции было создание нового языка, чтобы, строя новый мир, не пользоваться старым языком, с его устаревшим смысловым наследством. Созданием такого языка занимались прежде всего поэты футуристы, в своем манифесте «Пощечина общественному вкусу» призывая поэтов к тому чтобы испытывать «непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку.»⁵ Перед ними вставал вопрос – каким образом можно создать новый язык, не базирующейся на предыдущем? Один из возможных ответов предлагал брать в качестве образца вдохновения язык животных.

Владимир Маяковский – поэт революции, активно участвующий в построении языковой культуры социализма, был большим любителем животных: он отождествлял себя с собакой, щенком– (по имени Щен), который в каком-то смысле был его альтер-эго.



А. А. Арендт

Фотография Маяковского с собакой; рисунки Маяковского – автопортреты в виде собаки Щена. Jane Costlow and Amy Nelson eds. *Other Animals: Beyond the Human in Russian Culture and History* (Pittsburgh: Univ. Pittsburgh Press, 2010), p. 141, 160.

Его стихотворение «Вот так я сделался собакой» предлагает двойную метаморфозу человека в животного – само описанное в стихотворении перевоплощение поэта в собаку (как метафора революции в стране), и в конце стихотворения, следующее за ним превращение языка, из человеческого в животный:

Ну, это совершенно невыносимо!
Весь как есть искусан злобой.
Злюсь не так, как могли бы вы:
как собака лицо луны гололобой –
взял бы
и все обвыл.

Нервы, должно быть...
Выйду,
погуляю.
И на улице не успокоился ни на ком я.
Какая-то прокричала про добрый вечер.
Надо ответить:
она – знакомая.
Хочу.
Чувствую –
не могу по-человечьи.

Что это за безобразие?
Сплю я, что ли?
Ощупал себя:
такой же, как был,
лицо такое же, к какому привык.
Тронул губу,
а у меня из-под губы –
клык.
Скорее закрыл лицо, как будто сморкаюсь.
Бросился к дому, шаги удвоив.
Бережно огибаю полицейский пост,
вдруг оглушительное:
"Городовой!
Хвост!»
Провел рукой и – остолбенел!
Этого-то,
всяких клыков почище,
я не заметил в бешеном скаче:
у меня из-под пиджака
развеерился хвостище
и вьется сзади,
большой, собачий.

Что теперь?
Один заорал, толпу растя.
Второму прибавился третий, четвертый.
Смяли старушонку.
Она, крестясь, что-то кричала про черта.

И когда, ошестинив в лицо усища-веники,
толпа навалилась,
огромная,
злая,
я стал на четвереньки
и залаял:
Гав! гав! гав!

Владимир Маяковский, 1915⁶

В других произведениях Маяковский иначе поднимает тему звериного языка, он пишет «Я вам открою/ Словами/ Простыми, как мычанье, / Наши новые души,»⁷ предлагая себя в качестве проводника в новое звериное языковое пространство, и опять же: «(Я вам переведу звериный рык, / если вы не знаете языка зверячьего)»⁸.

В связи с этим немаловажно влияние учений Дарвина о происхождении человека из животного, к примеру, современник Маяковского, поэт Велимир Хлебников говорит, что «стихи должны строиться по законам Дарвина».⁹

150

Для Хлебникова, утописта заинтересованного в развитии нового языка, и органического единства человека с животными и природой, эти идеи были в числе основных: «Пусть на могильной плите прочтут: он боролся с видом и сорвал с себя его тягу. Он не видел различия между человеческим видом и животными видами ... Он называл благородных животных своими ближними и указывал на пользу использования жизненного опыта прошлой жизни наиболее древних видов.»¹⁰

Хлебников оглядывался на более ранние идеи лингвистических утопистов искавших универсальный язык. Последователи Николая Фёдорова верили в возможность и необходимость воскрешения единого языка, который существовал до разрушения Вавилонской башни,¹¹ чтобы воссоздать потерянный рай на земле. Этот язык, которым в какой-то степени пыталась стать заумь, последователям Дарвина вероятно восстанавливал некую «до-вавилонскую» фазу перехода от обезьяны к человеку.

Таким образом, оборотень в утопическом мышлении революционной эпохи появлялся на языковом уровне – в поисках создания нового (воссоздания старого) языка для нового мира, и этот новый язык, отличный от буржуазного языка – мыслился как универсальный, простой, эгалитарный, освежённый и заряженный новой энергией, на путях возвращения к животным истокам человека.

Похожий по логике мышления советский проект воплотился на другой ниве – попытке экспериментально создать Нового советского человека методом прямого скрещения человека с животным.

Илья Иванов, биолог и специалист по искусственному осеменению и гибридизации, прославился ещё в дореволюционной России. В 1910 он впервые предложил идею гибридизации человека и обезьяны, но только в 1925 получил необходимые на этот эксперимент средства в невероятной для того времени сумме 10,000\$. Сначала Иванов отправился заниматься экспериментом во Французскую Гвинею, потом вернулся обратно в Советскую Россию, где был создан Сухумский обезьяний питомник, но успехом эти опыты так и не увенчались. Подробно об этом можно узнать в статье Александра Эткинды.¹²

Вызывает удивление, что такой дорогостоящий эксперимент полу-

чил щедрую поддержку советского правительства в такие тяжёлые для страны годы. Видимо, это свидетельствует о том, что тема человеко-животного гибрида была важна для идеологических намерений новой державы. По мнению А.Эткинда этот эксперимент входил в ранний вариант программы создания Нового советского человека, и гибридизация была одним из методов, на которые рассчитывали как перспективный.¹³ «Новый советский человек должен был строиться методами позитивной евгеники, искусственного осеменения и государственно-санкционированной психологической трансформации. Гибридизация с обезьянами была одним из крайне радикальных пунктов этой программы.»¹⁴

Идея создания Нового Советского человека, таким образом, повторяет линию создания и нового Советского языка, а новый сверхчеловек в этом варианте утопического проекта не отделялся от животного, а наоборот сливался с ним в искусственном обращении эволюции вспять.

Но в 1930 власть приказала остановить незавершенный эксперимент Иванова и самого ученого отправили в ссылку, футуристов советская власть не признала, Маяковский застрелился. Эти идеи были приостановлены и не получили развития.

И вот спустя почти сто лет мы видим возрождение похожих идей уже в другой фазе исторического водоворота – новый переворот – разоблачение утопического коммунизма в творчестве писателей и художников постсоветской эпохи. И в то же время их возрождение.

151

Заключение

Кулик и Пелевин, создавая образ оборотня, возвращаются к темам ранних советских утопических экспериментов. Критика формы человеческого языка как способа коммуникации и самовыражения: это активно обсуждает Пелевинская А Хули, которая мыслит и выражается иначе, фрагментарно и многослойно (тут прослеживаются и теории лингвистических постструктуралистов, даже сами её монологи в тексте напоминают тексты Жака Дерриды: «Хочу пояснить, что у меня бывает до пяти внутренних голосов, каждый из которых ведет собственный внутренний диалог; кроме того они могут начать спорить между собой по любому поводу.»¹⁵).

Кулик ставит под вопрос человеческий язык иным образом – отказываясь от него вовсе и заменив его собачим лаем, как-бы воплощая итоговые строки стихотворения Маяковского. Обсуждая ключевые вопросы о месте человека в природе Кулик и Пелевин, продолжают идеи Хлебникова. Возникает и вопрос о сверхчеловеке – в произведениях Пелевина это стремление к достижению статуса «сверхооборотня» явно цитирующее советские мечты о Новом советском человеке, если не эксперимент Иванова напрямую.

Из этих параллелей вытекают вопросы и тезисы: что это говорит о главной проблеме постгуманизма, вопросе заданном Агамбенom о положении разграничения человека/животного, какова эта граница в России? И как это положение меняется и выражается в связи с революцией и перестройкой?

Во-первых оборотень или человеко-животное в трактовке этих авторов не монстр или чудище, а, наоборот, является попыткой сконструировать самоидентификацию для русского (советского или постсоветского)

человека по траектории сближения с животным, выявление своего животного начала, стирания границы человек/животное.

Образ этот наиболее ярко всплывает в переходные периоды – человек ищет идентификации вне социальных норм, которые так неустойчивы в эти времена.

Хотя ожидается, что после разрушения советского режима последует развенчание его идеологии, в этом случае мы видим наоборот преемственность: проявление этого образа в постсоветской культуре является косвенным продолжением, после длительного перерыва (что особо интересно), того же образа его революционного периода.

Постсоветское поколение не одинаково отвергало все плоды советской идеологии. В случае оборотня может быть именно неудача ранних амбиций позволяет этим проектам воскреснуть в творчестве постсоветских авторов. Будучи отвергнуты советской системой на достаточном раннем этапе, эти идеи невольно попали в оппозицию той советской идеологии которая была осуществлена и которую последующее поколение стремилось дискредитировать.

Светлана Бойм в книге «Будущее ностальгии» описывает феномен ностальгии не только по тому, что было, но и потому чего не было – которая порой более глубокая. «[Ностальгия по] нереализованным мечтам прошлого и видениям будущего которое обнулилось. История ностальгии позволяет нам смотреть на историю современности не только как на поиск новизны и технологического прогресса, но и как на поиск нереализованных возможностей, непредсказуемых поворотов и распутий.»¹⁶ Советские идеи об оборотнях представляют именно такой непройденный путь, оставив в сознании только отпечаток былой мечты; одухотворенных амбиций пристреленных на взлёте, на место которых пришла обыденность и бюрократия.

Но в постсоветском сознании эти утопические мечты всплывают уже иначе, чем при их зарождении. Михаил Эпштейн пишет о постмодернистской реинтерпретации утопии: «В 1990-е утопия воскресает уже не как социальный проект, направленный на переделку мира, но как новая интенсивность опыта, более масштабный горизонт сознания, которое не хочет замыкаться в игре с прошлым или «вечным настоящим», но ищет радикально иного будущего.»¹⁷

Оборотень в постмодернистском варианте – воплощение индивидуалистической, а не коллективной утопии, напоминает становление животным о котором говорит Делёз и Гваттари в двухтомнике «Капитализм и шизофрения»: «Где еще ... мог бы внезапно забить тоненький ручеек новой интенсивности? Что же еще не сделано для получения нового звука? Становление-животным, становление-молекулярным, становление-нечеловеческим подразумевают молярное расширение, человеческую гиперконцентрацию или подготавливают последние.»¹⁸ Это не попытка переделать род человеческий коллективным усилием/насилием, а внутреннее сугубо индивидуальное соприкосновение с нечеловеческой точкой зрения. Может быть, как некая попытка увидеть животный *умwelt*, используя термин Якоба Икссюля для описания ограниченности целостной картины мира в восприятии отдельно взятого вида или существа. Попытки становления животным особенно в постсоветской эпохе, являются попыткой расширить, разнообразить сознание, выйти на новый пласт бытия путем внутреннего усиления.

Революция, как переворот, и как оборотень указывают на новшество и перемены но не прогрессивные, а циклические – то есть поиск нового в старом. Как мы видели попытки построить внутри человека *нового человека* вернув хорошо забытое старое, в виде человека-обезьяны так и с прошествием времени постсоветский человек находит модель для самоидентификации в загубленном советском человеке и этот человек на самом деле не новый, а хорошо забытый старый (пост)советский оборотень.

¹ Статья является выжимкой моей магистерской диссертации. Ariadne Arendt, *Werewolves of the Revolution: Human-animal Metamorphosis in Russia at the Rise and Fall of Communism*, MRes diss., London Consortium, University of London, 2012

² Giorgio Agamben, *The Open: Man and Animal*, trans. Kevin Attel (London: Eurospan, 2004), p. 15. Мой перевод. [“But . . . if the caesura between the human and the animal passes first of all within man, then it is the very question of man—and of ‘humanism’—that must be posed in a new way. . . . It is more urgent to work on these divisions, to ask in what way—within man—has man been separated from non-man, and the animal from the human, than it is to take positions on the great issues, on so-called human rights and values.”]

³ Олег Кулик, Мила Бредихина, Политическое животное обращается к вам, *Художественный журнал* 11, <http://xz.gif.ru/numbers/11/zhivotnoye/>

⁴ Виктор Пелевин, *Священная книга оборотня*, Москва: Эксмо, 2004

⁵ Давид Бурлюк, Велимир Хлебников, Алексей Крученых и Владимир Маяковский, *Поощения общественному вкусу*, Москва: Издание Г. Л. Кузьмина, 1912

⁶ Маяковский В. Стихотворения Поэмы Пьесы, Москва: Рипол Классик, 2013, с. 44-45

⁷ Маяковский В. Трагедия, 1913 <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/ms0/ms1/ms1-151-.htm>

⁸ Маяковский В. 150 000 000, 1919-1920 http://az.lib.ru/m/majakowskij_w_w/text_0180.shtml

⁹ Велимир Хлебников, *Собрание сочинений в трех томах*, Академический проект, 2001, том 3, с. 299

¹⁰ Хлебников В. Пусть на могильной плите прочтут, 1904, *Собрание сочинений в шести томах: кн. 2. Доски судьбы мысли и заметки, письма и другие автобиографические материалы 1897-1922*, ИМЛИ РАН, "Наследие", 2005, с. 7

¹¹ Richard Stites, *Revolutionary Dreams: Utopian Vision And Experimental Life in the Russian Revolution* (Oxford: Oxford University Press, 1989), 169-170.

¹² Alexander Etkind, “Beyond Eugenics: the Forgotten Scandal of Hybridizing Humans and Apes,” *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences* 39, No. 2 (2008), p. 205-210

¹³ Другие версии: омоложение при помощи яичников обезьян; выведение гибридов в качестве воинов; доказательство атеизма.

¹⁴ Alexander Etkind, “Beyond Eugenics: the Forgotten Scandal of Hybridizing Humans and Apes,” *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences* 39, No. 2 (2008): 208. [Мой перевод: “The New Soviet Man was to be shaped by methods of positive eugenics, artificial insemination, and state-organised

psychological transformation. Hybridization with apes was just an extreme point of the same program.”]

¹⁵ Пелевин В. Священная книга оборотня, <http://pelevin.nov.ru/romans/pe-SKO/>

¹⁶ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001), xvi. (мой перевод: “[Nostalgia for] the unrealized dreams of the past and visions of the future that became obsolete. The history of nostalgia might allow us to look back at modern history as a search not only for newness and technological progress, but also for unrealized possibilities, unpredictable turns and crossroads.”)

¹⁷ Михаил Эпштейн, Знак пробела: о будущем гуманитарных наук. — Новое литературное обозрение, 2004, с. 30

¹⁸ Жиль Делёз, Феликс Гваттари, Тысяча плато. Капитализм и шизофрения, Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010, с. 111

Д. М. ДАВЫДОВ

Животное как субъект:
от философских истоков
до Кулика, Сорокина,
Кузнецова и Горалик

В одной из предыдущих наших публикаций этой серии¹ цитировался Джорджо Агамбен, постулировавший проблематичность разрыва между человеком и животным. Философская, антропологическая, этологическая мысль новейшего времени в значительной степени подводит нас к различным формам пост-(транс-)гуманизма, и понимание непротивопоставленности животного в обыденном понимании и *zoopoliticon*, т.е. человека, является одной из важнейших тенденций вообще всей той трансформационной картины мира (наряду с биотехнологическим искусством, киборгизацией и роботизацией, сращением реальности и виртуальности), которая в глазах незаинтересованного наблюдателя может заслоняться и, как правило, заслоняется актуальными новостями, но при этом – представит именно той флуктуацией не исторического даже, но чуть ли не онтологического порядка, которая, вероятно, определит облик грядущего.

Мы говорим здесь скорее об эстетической репрезентации данного предчувствия, но не обойтись и без некоторых теоретических моделей, и даже без, собственно, проступающих сквозь текущие ментальные модели едва заметных намеков на формируемую новую реальность. В качестве курьеза едва ли не всеми комментаторами была расценена следующая информация из новостных лент: «Нью-Йоркский суд признал двух шимпанзе физическими лицами в деле об использовании этих животных для медико-биологических экспериментов.

Обезьянам гарантировано право на личную свободу, что ранее было присуще только человеку, сообщает Buzzfeed. Таким образом, содержание приматов в неволе стало незаконным»². Не имея ни права, ни возможности оценивать прецедент с юридической стороны, не можем не отметить глубочайшее значение этого малозаметного события как прецедента символического, в сущности, обозначающего некий иной по отношению к предшествующему порядок вещей, давно промоделированный философами и литераторами – отнюдь не только фантастами.

Перед нами то, что Жан-Мари Шеффер обозначает как «конец человеческой исключительности». По Шефферу, гуманитарии и естественники (биологи, в первую очередь) совместными усилиями разрушили последний из бастионов шовинизма *homo sapiens*, а именно декартовский

принцип *cogito*, следствием которого является дуалистическая модель: биологическая природность человека как тела и в то же время – исключительность сознающего, мыслящего «я». «Связать вопрос о человеческой идентичности с судьбой определенной формы жизни, а не с индивидом и с его внутренней жизнью – значит просто извлечь необходимые выводы из признания того факта, что идентичность человека есть идентичность живого, то есть биологического существа»³.

Отмена этой внутренней разорванности, по сути, предстает моментом если не пересмотра, то, по крайней мере, проблематизации собственно момента возникновения культуры; один обзор материалов на эту тему занял бы как минимум солидный том, потому сошлось лишь на нескольких авторов. Так, Филипп Дескола, отсылая к идеям Кондильяка, вопрошает: «Могут ли расколотые изнутри существа, сходные по своему телу и по своим аппетитам с животными и с богом или с трансцендентными принципами по своему нравственному поведению, обладать собственной природой?»⁴. В свою очередь, возникновение такого рода разрывов отечественные философы связывают с возникновением разного рода типов рефлексивности: Михаил Аркадьев пишет о возникновении языка (в первую очередь шифтеров – личных имен, отдельных категорий местоимений и т.д.) и одновременном наступлении смерти как данности, как осознанного факта⁵; своего рода ветхозаветную метафорику использует также И.А. Бескова, говоря о «грехопадении», т.е. осознании разностатусности телесного «верха» и «низа», а, следовательно, и разрыве человеческого с природным⁶; Виктор Мерцалов говорит о развитой инструментальной деятельности как о потенции возникновения субъект-объектных отношений⁷.

Вообще, проблема, в немалой степени за последние десятилетия ставшая гораздо более разрешимой, нежели ранее, – это именно соотношение рефлексии и второй сигнальной системы с самим принципом *cogito*, точнее, с его релевантностью либо нерелевантностью. Здесь нельзя не вспомнить логику одного из крупнейших этологов, Конрада Лоренца, который показывает, вопреки устоявшимся (и отчасти высказанным вышеуказанными исследователями) представлениям о принципиальном отличии сигнальных систем животных и символической системы человека, – медленную, длящуюся на протяжении всей эволюции лестницу восхождения от элементарных когнитивных форм к сложнейшим символическим: «Согласованность представлений о внешнем мире, возникающих благодаря их разнообразным аппаратам отображения у различных живых существ, нуждается в объяснении. Мне кажется абсурдным искать иное объяснение, что то, что все эти столь многообразные формы возможного опыта относятся к одной и той *внесубъективной действительности*»⁸. Это положение можно в приложении к возникновению языка и к нечеловеческим символическим системам подтвердить, основываясь на множестве работ; отечественному неспециалисту стоит обратиться к работам З.А. Зориной и А.А. Смирновой, Светланы Бурлак, Александра Маркова⁹.

Вышесказанное было необходимо для понимания *перспективы от животного – к человеку*, осознания человеком себя неразрывной частью животного царства. Но в культуре распространен и иной подход, который следует обозначить как *перспектива от человека – к животному*, как своего рода реформированный постулат *cogito*, предполагающий распространить «человеческое, слишком человеческое» на животный мир, даруя человеческие черты низшим тварям. Такой дискурс встречается в самых

неожиданных ситуациях, более того, он психологически вполне объясним: очеловечивание зверя есть нечто более комфортное, нежели восприятие себя как части природы – не риторическое, в духе Руссо, Торо или хиппи 1960-х, но именно подлинное. Поэтому внимание к животному может часто оборачиваться его подчинением и насильственной трансформацией, что, безусловно, есть отнюдь не постгуманистическая модель поведения, но, напротив, экспансия агрессивного гуманистического шовинизма. В данном случае не стоит затрагивать реальных проблем истории – от селекции, domestikации и симбиоза (хотя симбиоз человека с собакой и, в меньшей степени, с кошкой с лошадью – сюжет важнейший не только исторически, но и художественно) до новейших генно-инженерных работ, но именно эти реально существующие практики становятся прообразами для еретических доктрин, утопий, антиутопий и притч. Реальные эксперименты как ранних физиологов, так уже и бихевиористов, павловцев, евристов и т.д. (включая трагикомические, подобные проектам И.И. Иванова скрестить обезьяну и человека), вне зависимости от научной ценности или вздорности их концепций, породили богатейшую притчево-фантастическую традицию, начинающуюся романтической постготикой Мэри Шелли («Франкенштейн, или Современный Прометей») и продолженную во множестве текстов, среди которых надо признать концептуально важнейшими для нашей темы «Остров доктора Моро» Герберта Уэллса и «Собачье сердце» Михаила Булгакова; эта традиция, очень разнообразная и богатая на стилистико-семантические оттенки, в основе своей всё же имеет один-единственный концепт: драма гордого разума одиночки-титана, вторгающегося в природу, намеревающегося ее изменить, подчинить своей воле, достигающего в какой-то момент успехов, но терпящего крах. Именно Уэллс и Булгаков во многом задают негативный модус «зверочеловека», «измененного» животного, уподобленного носителю *cogito*, но остающегося в основе своей существом вне-человеческим, зверем (при этом социальный подтекст Уэллса и социально-политический Булгакова, конечно, не следует сбрасывать со счетов). Из классических текстов той же поры несколько отличается от этой модели «Война с саламандрами» Карела Чапека, но тут вместо горделивого гения выступает само человечество, уверенное в своем превосходстве, так что, по сути дела и Чапек может быть прочитан в том же контексте (не стоит забывать его внимание к постгуманизму вообще, хотя бы на примере пьесы «R.U.R», между прочим, породившей термин «робот»). Судьба этой модели очень разнообразна: она включает в себя и массовые, и элитарные тексты. Занятно, что эта неоромантическая модель может вчитываться в «классический романтический текст»: стоит сравнить мультипликационный фильм Валерия Угарова «Халиф-аист» (1981) с претекстом Вильгельма Гауфа; в мультфильме мотив «псевдоочеловечивания», создания людей-симулякров прописан крайне резко (в первую очередь, благодаря образительному языку), в сказке же Гауфа ничего подобного мы не найдем. С другой стороны, эта же модель может оказаться основой психологической новеллы, замаскированной под фантастическую, как у Кира Булычева («Разум для кота»): инопланетянин, знакомый профессора Селезнева, демонстрирует ему ручную ящерицу, которая с помощью некоего средства обретает разум. Профессор Селезнев решает проделать то же со своим котом. Далее происходит следующее (пронесим извинения за длинную цитату):

«Кот сидел у своей миски и лениво, из последних сил жевал громадный кусок свиной вырезки, которую я купил утром совсем не для кота.

Алиса стояла над ним и ревела. Молча, только слезы по щекам.

– Что здесь происходит? – спросил я. – Ты забыла, что средство действует натошак?

– Мышку жалко, – сказала Алиса. – Может, ты передумаешь?

– Ты с ума сошла, – сказал я. – Мы имеем возможность оказать невероятное, сказочное благодеяние нашему коту. Он будет самым настоящим членом человеческой семьи. Понимаешь, какое счастье – ты ему рассказываешь, что с тобой произошло за день, а он тебе то же самое рассказывает.

– И что же с ним произойдет за день?

– Неважно.

– Важно. Ты из него хочешь сделать человека?

– Я хочу, чтобы он стал разумным существом.

– В шкуре обыкновенного кота?

– Внешность – не главное.

– Это не только внешность. Отец, подумай, ты мог бы жить в шкуре кота? С твоими интересами? С твоим желанием общаться, читать, путешествовать, спорить, говорить?»

И в конце новеллы Селезнев говорит инопланетному гостю: «Мы решили остаться очень красивым животным»¹⁰. Стоит обратить внимание: неоготическое, inferнальное начало здесь редуцировано до ноля, но сам мотив присутствует в полной мере. Если образ «зверочеловека», вышедший из классических текстов и ныне растворенный в массовой культуре (хотя сама актуализация проблемы Другого возрождает и философски наполненное его истолкование), можно назвать «снижающим», то есть и «возвышающим» образ, который мы себе позволим обозначить как «человекозверя». Он, конечно, в основе своей аллегоричен, и свифтовские гвингмы здесь – не единственный ранний, хоть вероятно и самый яркий пример. Здесь не место искать мифологическую подоснову обоих противопоставленных образов («снижающего» и «возвышающего»), чему, опять-таки, можно посвятить немало отдельных работ, но смыслообразующим для отечественной, по крайней мере, культуры, здесь окажется текст, стоящий между религиозной мыслью, философией и литературой – «Роза мира» Даниила Андреева. Один из фрагментов этого сочинения посвящен именно что «возвышению» животных, развитию в них принципа *cogito*. Визионер писал, как всегда, рационалистично в тех фрагментах, которые постулируются им скорее как рассуждения, нежели как видения: «На развитие зоопсихологии придется бросить немалые средства. Ничего! Никакие средства, даже в тысячу раз большие, не окупят зла, принесенного нами звериному царству на протяжении тысячелетий. Возникнет новый отдел знания – зоогика, то есть педагогика животных. В итоге тщательного изучения будут выделены такие виды хищников, которые, подобно собаке и кошке, могут быть перевоспитаны. <...> И какие могут быть сомнения в том, что подобная работа над многими хищными видами, работа людей, вооруженных знанием психологии и физиологии животных, педагогики, а главное – силой любви, сможет перевоспитать, физически и умственно усовершенствовать, смягчить, преобразить их? <...>

Следующими кандидатами на путь ускоренного развития будут, вероятно, кошка, слон, медведь, может быть, некоторые виды грызунов. Лошадь, в умственном отношении продвинувшаяся весьма далеко, а в этическом имеющая несомненные преимущества перед кошкой и даже собакой, обладает, к сожалению, свойством, мешающим ее скорому вступлению на этот путь: копытностью. То же самое относится к оленю и буйволу. У слона, обладающего изумительным хватательным органом, имеется другое тормозящее свойство: его размеры, требующие громадного количества пищи. Возможно, впрочем, что наука найдет способы уменьшения его размеров и этим устранил основное препятствие к его стремительному умственному развитию. Можно полагать, что необыкновенное обаяние слона не убавится, если он, обладая даром речи, размерами не будет превышать нынешнего слоненка.

Так будет возрастать этот творческий труд совершенствования зверей – труд бескорыстный, вдохновляемый не нашими узкими материальными интересами, а чувством вины и чувством любви»¹¹.

Довольно радикально критикуемая с разных сторон (от ортодоксально-религиозной до сциентистской), эта модель подразумевает, тем не менее, весьма мобильный концепт человеческого; отказа от принципа *cogito* не происходит, но число индивидуумов, могущих к нему прикоснуться, неисчислимо возрастает. Таким образом, человеческая природа представляется лишь синонимом разумного, а вовсе не ограничивается одним биологическим видом (схожим образом в отношении роботов рассуждали многие авторы, среди которых важнейшие – Айзек Азимов и Станислав Лем). Этот постепенный процесс очеловечивания животного становится своего рода частным случаем философии космизма (не случайны переключки этих андреевских конструкций с текстами других прямых или косвенных последователей космизма – Велемира Хлебникова, отчасти Андрея Платонова и, в особенности, Николая Заболоцкого).

В отличие от «зверчеловека», «человекозверь» не так популярен в культуре – поскольку утопизм в художественных программах всегда оказывается лишь материалом для антиутопизма. Тем интересней наблюдать редкие исключения. Так, в цикле рассказов американского фантаста Кордвейнера Смита, представляющего собой отдельные эпизоды вполне связанной «истории будущего», изначально появляются кошки, связанные телепатическим симбиозом с людьми, – совместно они способны бороться с некими загадочными космическими феноменами, «крысодраконами»; здесь животное не разумно, но эмпатически близко человеку гораздо в большей степени, нежели в нашей реальности («Игра с крысодраконом»). В эпизодах же, отнесенных к гораздо более поздним эпохам, потомки кошек и иных животных, в сущности, биологически уже вполне превращены в людей, неся лишь остатки генома животных-предков; тем не менее, до поры до времени они оказываются дискриминированной группой, и требуется весьма радикальный социальный акт, чтобы это переменить («Баллада о потерянной К' Мель»). Нельзя, конечно, здесь не вспомнить и разумных киноидов-голованов Аркадия и Бориса Стругацких («Обитаемый остров», «Жук в муравейнике»), эволюционировавших в результате радиационной мутации и образовавших самостоятельную и полноценную цивилизацию.

В чистом виде констатация снятия границ между животным и человеком, столь распространенная в современной философии, в словеснос-

ти, как ни парадоксально, практически отражения не получила, – по крайней мере, в нарративной словесности (поэтический опыт здесь гораздо, неизмеримо богаче, но требует совершенно отдельного рассмотрения). Удивительным образом, самым ярким из отечественных, по крайней мере, опытов такого рода, на первый взгляд является деятельность одного из самых известных актуальных художников, Олега Кулика. Трансформация художника в «человека-собаку», совместный с Владимиром Сорокиным проект «В глубь России» или основанная им «Партия Животных» в немалой степени нацелены именно на критику человеческой идентичности как таковой, хотя ею не ограничивается: «... в художественном эксперименте Кулика речь не шла ни о реальном телесном перевоплощении человека в собаку, ни о реальном создании гибридного существа. <...> Однако в позднейших проектах <...> Кулик идет дальше и предполагает использование всех открывающихся в рамках биоинженерии и современной генетики возможностей преобразования человеческого тела таким образом, чтобы человек мог существовать на равных с животными <...> Это подразумевает, в частности, преобразование человеческого скелета для облегчения передвижения на четвереньках»¹². По большому счету оказывается, что в этих проектах остраиваются не только идеологические постулаты *сogito*, но и противостоящие им постгуманистические модели; иными словами, реальное проблемное поле сомнения в идентичности человека здесь сворачивается в жест чистой негации.

В каком-то роде это же характерно для столь разных писательских практик, как книги Владимира Сорокина и роман Линор Горалик и Сергея Кузнецова «Нет». Человек-животное здесь ни «человекозверь», ни «зверо-человек». Во-первых, здесь отсутствует сам момент «превращения»: зооморфные персонажи этих писателей не эволюционировали и не искусственно «подняты до человека», но – результат генетических или даже косметологических операций с человеком. Для Сорокина в таких текстах из книги «Пир», как «Ю» или «Машина», зооморфные персонажи – лишь атрибуты того альтернативного измененного мира, к которому он обращается крайне фрагментарно. Но вот в романе «Теллурия» зооморфы обретают самостоятельный голос: псоглавцы Роман и Фома, беглые актеры крепостного театра, поэт и философ с человеческими умами и собачьими повадками, являются многоуровневой критической отсылкой и к негативному, и к позитивному образу трансформированного зверя (не говоря уже об их принципиальном месте как «людей с псыими головами» в выстраиваемой Сорокиным картине «нового средневековья»; занятно, что разного рода фантастические люди, в том числе и псоглавцы, играют ту же – одновременно и пародийную, и эмблематическую роль в романе Умберто Эко «Баудолино»).

Нам неоднократно приходилось писать (в том числе на страницах этой серии сборников) о принципиальном внимании Линор Горалик к метафоре человека-как-животного, носящей, по преимуществу, остраивающий психологический автоматизм характер. В их совместном Сергеем Кузнецовым романе «Нет» данная метафора становится реализованной. В мире 2060-го года люди «морфируются» самыми разными способами (имитируя, например, подростковость), но чаще всего приобретают определенные, сугубо внешние, впрочем, особенно не затрагивающие физиологию, черты животных (окрас, шерсть, хвосты, когти и т.п.). В сущности, здесь критика и негация достигают еще большей степени, нежели у

Кулика или Сорокина: принципиальным оказывается именно внутренняя *похожесть* всех людей, несмотря на внешние трансформации. Перед нами не «человекозверь», не «зверочеловек», но и не постчеловек, а человек *per se*, лишенный Другого и в поисках такового тщетно ищущий внешних трансформаций.

Рассмотренный нами материал воистину стоит полагать бескрайним; наша скромная задача была лишь набросать некоторые вполне разрозненные наблюдения, которые, тем не менее, касаются проблематики пусть и маргинальной ныне, но грозящей перейти в куда более значимую позицию.

¹ Давыдов Д. М. Детские страхи и детские надежды: инфантильно-бестиарное в русской поэзии XX – начала XXI века.

² <http://nv.ua/lifestyle/life/sud-v-ssha-priznal-shimpanze-lichnostyu-s-sootvetstvuyushchimi-pravami-44910.html>

³ Шеффер Ж.-М. Конец человеческой исключительности. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 114.

⁴ Дескола Ф. По ту сторону природы и культуры. М.: Новое литературное обозрение. 2012. С. 233-234.

⁵ См.: Аркадьев М. Лингвистическая катастрофа. СПб.: Изд-во И.Лимбаха, 2013.

⁶ См.: Бескова И.А. Эволюция и сознание (когнитивно-символический анализ). М.: ИФ РАН, 2001.

⁷ См.: Мерцалов В. Логика антропогенеза: Происхождение человека. СПб.: Алетейя, 2008.

⁸ Лоренц К. Обратная сторона зеркала // Лоренц. К. Так называемое зло. М.: Культурная революция, 2008. С. 323. Курсив автора.

⁹ См., напр.: Зорина З.А., Смиронова А.А. О чем рассказали «говорящие» обезьяны: Способны ли высшие животные оперировать символами? М.: Языки славянских культур, 2006; Бурлак С. Происхождение языка. Факты, исследование, гипотезы. М.: Астрель, CORPUS, 2012; Марков А. Эволюция человека. Кн. 2. Обезьяны, нейроны и душа. М.: Астрель, CORPUS, 2012.

¹⁰ Цит. по: <http://mau.ru/read/fant/kir.php>

¹¹ Андреев Д. Соб. Соч. в 3-х тт. Т.2: Роза мира. М.: Московский рабочий; Присцельс. С. 224-225.

¹² Дрекс-Силла Г. Телесные опыты человека-собаки: «Собака Павлова» Олега Кулика // Русская литература и медицина: Тело, предписания, социальная практика: Сб. статей. М.: Новое издательство, 2006, с. 269-280.

О. А. Кулагина

Елисейский зоопарк, или бестиарные портреты Н. Саркози и Ф. Олланда

162

Поскольку в настоящее время трудно отрицать тесную связь между культурой и политикой, мы сочли актуальным обратиться к проблеме бестиарного кода французской политической жизни и сравнить портретирование действующего президента, Франсуа Олланда, с портретированием его предшественника, Николя Саркози, который в последнее время активно проявляет себя на политической арене. Основным материалом для анализа послужили монографии французских журналистов, а именно: «Monsieur le Président: Scènes de la vie politique (2005-2011)» («Господин президент: сцены политической жизни 2005-2011») Франца-Оливье Жисбера, лично и довольно близко знакомого с Саркози, и «Jusqu'ici tout va mal» («Пока всё плохо») Сесиль Амар, на протяжении 15 лет наблюдавшей за политической карьерой Олланда и поддерживающей непосредственный контакт с президентом. В качестве материала используются также отдельные публикации во французской прессе.

Прежде чем перейти непосредственно к анализу, мы считаем нужным отметить, что, хотя общей чертой этих политических деятелей можно считать значительную непопулярность в период их президентства, в остальном их было бы справедливо назвать полными антиподами – как в личностном, так и в профессиональном отношении. Соответственно, их портреты, написанные сквозь призму бестиарного кода, также кардинально разнятся – именно эту разницу мы продемонстрируем в процессе анализа материала.

Вначале обратимся к репрезентации Николя Саркози как наиболее богатой с точки зрения бестиарных метафор. Среди бестиарных номинаций наиболее частотной является лексема *coq* – петух. Так, поведение Саркози в момент, когда в 2008 г. Франция приняла эстафету председательства в Евросоюзе, описано следующим образом в книге Жисбера:

La crête levée, il est tout de suite apparu, sur la scène internationale, comme une réincarnation du coq gaulois [Giesbert 2011: 118].

Он тут же возник на международной арене с высоко поднятым гребнем, словно галльский петух (букв. словно воплощение галльского петуха).

Метафоры *la crête levée* – *высоко поднятый гребень* и *une réincarnation du coq gaulois* – *воплощение галльского петуха* не только подчёркиваютходящую до воинственности активность Саркози, но также имеют выражённую культурологическую коннотацию. Галльский петух – один из

символов Франции, аллегорическое название французов, и тем более неожиданным выглядит сравнение Саркози, этнического француза лишь наполовину (известно, что его отец был венгерским иммигрантом), со столь значимой для французской культуры птицей. Мы предполагаем, что таким образом показано желание Саркози безраздельно властвовать не только во Франции, но и во всей Европе. Несмотря на то, что, с точки зрения происхождения он не может называться французом в полной мере, он считает себя в абсолютном праве решать судьбу всех прочих французов и выступать от их имени. При этом любой, кто попытается оспорить это право, рискует столкнуться с агрессией, от природы свойственной петухам.

При описании отношений Саркози с его политическим окружением Жисбер также прибегает к сравнению бывшего президента Франции с петухом. Так, соперничество Саркози с Жаком Шираком (который в своё время привёл Саркози в большую политику) Жисбер метафорически определяет как *l'histoire du jeune et du vieux coq* – сказка о молодом и старом петухе [Giesbert 2011: 78], а яростное противостояние с коллегой по партии Домиником де Вильпеном в книге Жисбера именуется посредством другой «петушиной» метафоры – *combat de coqs* («петушиный бой») [Giesbert 2011: 181]. В этом бою может быть только один победитель, и Саркози не сомневается, что этот победитель – он. В своей книге Жисбер приводит отрывок беседы Саркози и де Вильпена, где Саркози говорит следующее:

J'ai eu un chien, une fois, un labrador. Un animal très beau, très intelligent, mais intenable. Un mâle dominant, m'avait prévenu le vétérinaire. <...> Voyez-vous, Dominique, j'ai dû m'en séparer. Il ne faut jamais laisser deux mâles dominants dans le même endroit et, aujourd'hui, le mâle dominant, c'est moi [Giesbert 2011: 182-183].

У меня когда-то была собака, лабрадор. Очень красивый, очень умный пёс, но совершенно неуправляемый. Доминантный самец, как предупредил меня ветеринар. <...> И видите ли, Доминик, мне пришлось с ним расстаться. Нельзя оставлять двух доминантных самцов на одной территории, а доминантный самец сейчас – это я.

Употребление Саркози метафорического эпитета *mâle dominant* – доминантный самец показывает, что окружающий мир он воспринимает как поле сражения, где побеждает сильнейший. Продолжая тему самопрезентации, процитируем фразу Саркози, произнесённую им в ноябре 2013 г., по поводу его возможного возвращения в политику:

Les tigres ne deviennent jamais végétariens [<http://bfmbusiness.bfmtv.com/france/exclusif-sarkozy-dit-hesiter-entre-business-politique-649710.html>].

Тигры никогда не станут вегетарианцами.

Метафорическое уподобление себя готовому к охоте тигру – животному сильному, опасному, ставшему в европейской культуре воплощением жестокости и кровожадности – указывает на то, что бывший французский президент не собирается сдаваться без борьбы и что он готов на всё, чтобы вернуться во власть.

В своей книге Жисбер также отмечает сходство Саркози с хищным зверем:

Pendant les cinq mois qui précéderont le remaniement, le chef de l'État va bien s'amuser avec les siens, les divisant et les déchiétant à plaisir. [Giesbert 2011: 201].

В течение пяти месяцев, предшествующих перестановкам в прави-

тельстве, глава государства будет вволю забавляться, стравливая министров между собой и всячески поливая их грязью (букв. раздирая их на куски).

Глагол *déchiqúeter* в своём прямом значении переводится как «раздирать на куски» и употребляется, когда речь идёт о хищниках, разрывающих добычу. Саркози-хищник не щадит никого, в первую очередь своё ближайшее окружение, над которым он издевается с особым удовольствием, предавая своих самых верных соратников и не стесняясь в выражениях по поводу своих министров. Подтверждением этому может служить очередная развёрнутая метафора:

Quand il a une proie, il ne la lâche plus tant qu'il ne l'a pas vidée de son sang... [Giesbert 2011 : 191].

Когда он завладевает добычей, то уже не отпускает её до тех пор, пока не выпустит из неё всю кровь.

Тем не менее, даже самый грозный хищник может быть очень уязвим. Так, философ Мишель Онфре в своей статье в *Nouvel Observateur*, вышедшей в апреле 2007 г., характеризует тогда ещё кандидата в президенты как «раненого хищника» – *un grand fauve blessé* [Giesbert 2011 : 267], подразумевая этой метафорой, что самый страшный враг Саркози – он сам. Однако и для окружающих раненый хищник может быть весьма опасен, – чем, по всей видимости, частично объясняется резкое и агрессивное поведение Саркози.

164

Если Николя Саркози предстаёт в образе некоего опасного и жестокого животного, то его политический оппонент Франсуа Олланд выглядит гораздо менее одиозно. Прежде всего, отметим, что, в отличие от Саркози, в его портретировании (довольно скудном) нет очевидно доминирующей номинации, что косвенно подтверждает самопрезентацию Олланда как «нормального президента» – *le président normal*, где эпитет *normal* передаёт также идею банальности и заурядности [Trésor de la Langue Française informatisé: atilf.atilf.fr/tlf.htm]. В своей книге Сесиль Амар приводит слова Жака Ширака, называвшего Олланда лабрадором Миттеррана – *le labrador de Mitterrand* [Amar 2014: 133]. Эта метафорическая номинация показывает зависимость положения Олланда, которое отнюдь не прибавляет ему авторитета, даже если речь идёт о зависимости от человека, которого французы считают лучшим президентом за всю историю Пятой республики и на подражании которому Олланд впоследствии построил свою предвыборную кампанию. Характерно, что, если лабрадор, от которого был вынужден извигаться Саркози, отличался не меньшим своенравием, чем его хозяин, то «Олланд-лабрадор» нисколько не сопротивляется своему подчинённому положению, а, наоборот, склонен культивировать его. Нынешний французский президент кажется до такой степени неспособным управлять самостоятельно, что сам попадает под влияние своего сначала министра внутренних дел, а потом и премьер-министра Мануэля Вальса. Вот как описывает их отношения Сесиль Амар:

Il a fait entrer le loup dans la bergerie [Amar 2014 : 227].

Он (Олланд) впустил волка в овчарню.

Эксцентричный и авторитарный Вальс, чьи выступления часто подзрительным образом напоминают традиционную риторику ультраправых сил, предстаёт в образе опасного хищника, в то время как сам Олланд косвенно уподобляется обитателю овчарни, т.е., иначе говоря, барану, что в очередной раз указывает на его склонность быть ведомым. Во француз-

ской прессе мы встречаем и более прозрачные намёки на его сомнительные лидерские качества: так, в феврале 2014 г. в газете *Le Point* появилась статья под заголовком *Hollande aux États-Unis: un rendez-vous de «canards boiteux»* [http://www.lepoint.fr/editos-du-point/michel-colomes/hollande-aux-etats-unis-un-rendez-vous-de-canards-boiteux-10-02-2014-1790304_55.php]: *Олланд в Соединённых Штатах: встреча двух хромых уток*, где речь шла о встрече Олланда с Барак Обамай. Метафора из категории политического сленга ясно выражает отношение общественности к Олланду, чей рейтинг не перестаёт падать, без преувеличения, с самого момента его инаугурации.

Если Саркози готов нападать и сражаться, то Олланд, напротив, стремится избегать открытых столкновений. Эту идею иллюстрирует следующая фраза Жюльена Дрея, коллеги по партии и друга Олланда:

C'est un solitaire qui est très carapacé. <...> Il se protège [Amar 2014: 270].

Он – одиночка, который прячется под глухим панцирем. <...> Так он защищает себя.

Развёрнутая метафора позволяет предположить, что Олланд предпочитает прятаться от проблем, а не решать их – о чём свидетельствуют многие его действия на посту президента: так, например, получив прошение о помиловании от человека, который был приговорён к пожизненному заключению и провёл в тюрьме уже 37 лет, Олланд не ответил ни согласием, ни отказом, а направил дело на повторное слушание, заявив, что проситель «не совсем помилован» – *pas vraiment gracié*. [Amar 2014: 109-112].

Подводя итог, мы можем сказать, что, если Николя Саркози наделяется в проанализированных источниках чертами либо очевидно хищных, либо просто очень воинственных животных – неустрашимостью, жестокостью, кровожадностью, то Франсуа Олланд, напротив, предстаёт в образе либо домашних и ручных, либо очень скрытных животных, которые не желают вступать в прямую конфронтацию и при виде потенциальной опасности предпочитают спрятаться. Таким образом, личностная и политическая антитеза Олланд – Саркози реализуется не только в их фактической деятельности, но и на уровне их портретирования журналистами и близким окружением за счёт бестиарных метафор, в том числе культурно коннотированных.

Литература

1. Amar C. *Jusqu'ici tout va mal*. – Paris : Grasset, 2014. – 288 p.
2. Colomès M. *Hollande aux États-Unis: un rendez-vous de «canards boiteux»*. – *Le Point*. – 2014. – 10 fév. – URL: http://www.lepoint.fr/editos-du-point/michel-colomes/hollande-aux-etats-unis-un-rendez-vous-de-canards-boiteux-10-02-2014-1790304_55.php
3. Duvert Y. *Sarkozy: «le pire devient possible, voire probable»*. – *BFM Business*. – 2013. – 20 nov. – URL: <http://bfmbusiness.bfmtv.com/france/exclusif-sarkozy-dit-hesiter-entre-business-politique-649710.html>
4. Giesbert F.-O. *Monsieur le Président: Scènes de la vie politique (2005-2011)*. – Paris : Flammarion, 2011. – 288 p.
5. *Le Trésor de la Langue Française informatisé / sous la direction de J.-M. Pierrel*. – Nancy-Université. – URL: atilf.atilf.fr/tlf.htm.

Антиэдем Александра Введенского

166

Тексты Александра Введенского сравнительно недавно вошли в круг интересов исследователей поэзии. Большинство появляющихся в настоящее время работ о Введенском направлены на выявление закономерностей, в первую очередь, содержания его лирики и пьес. Методы лингвистической поэтики, формальные методы применяются крайне редко, хотя, к примеру, традиция работы с лексикой Введенского была заложена самыми первыми исследователями его творчества. Словарь языка Введенского был составлен Т.А. Липавской, другом поэта. В наше время похожую работу проделала Анна Герасимова, составитель новейшего издания «взрослых» текстов Введенского¹. Однако ни один из этих словарей не издавался. Между тем, именно формальный подход, работа с частотностью лексических единиц, а также их коннотациями и коллокациями представляется чрезвычайно продуктивной для текстов Введенского. Как отмечает А. Герасимова, его стихи отличает сравнительная бедность поэтических средств². Литературность в традиционном понимании этим стихам, в целом, чужда. Здесь к читателю взывает, главным образом, сам язык – невероятным, неслышанным разнообразием лексических единиц и семантических полей, их неожиданностью, алогичностью. Разумеется, каждый из уровней языка по-своему проявляется в том или ином тексте Введенского, однако именно лексика является его главным инструментом, играя важнейшую гносеологическую роль. Познание мира осуществляется у Введенского через слово как лексическую единицу. В этом смысле формальный подход является необходимой ступенью на пути к анализу содержания его поэтических, драматических и прочих текстов.

В полной мере сказанное выше применимо к бестиарной лексике Введенского. Пожалуй, по частотности, многообразию и значимости звериной лексики Введенский превосходит всех крупных русскоязычных поэтов. В настоящей работе предлагается, в первом приближении, анализ тематической группы «лексика, связанная с животным миром» на материале корпуса текстов Введенского, представленного в издании «Всё»³ (48 текстов, 1920-1941 гг.).

Из 48 текстов лишь 5 текстов не содержат лексики, связанной с животным миром. Во-первых, это два хронологически самых ранних стихотворения «И я в моем теплом теле...» и «На набережной болтаются...». Они написаны Введенским в возрасте 16 лет, когда его собственный стиль еще только формировался – в этом смысле можно утверждать, что данные тексты не совсем репрезентативны. Следует отметить, что в этих текстах, тем не менее, встречается природная лексика (в основном, связанная с

неживой природой⁴); также немаловажно, что в том же 1920 г. Введенский создает стихи из цикла «Дивертисмент», в которых уже появляется бестиарная тематика – впрочем, лишь три лексические единицы, пока не задающие тональность целому тексту (словосочетание *лошадиный хвост* и лексема *меха*). Во-вторых, никакой животной лексики нет в стихотворении «Евстафьев и Маргарита Кронпринцева» (1930-1931), дошедшем до нас не полностью⁵. Любопытно, что значительно перекликающийся с ним текст «Куприянов и Наташа» (1931) содержит довольно яркие образы, связанные и с животным, и с растительным миром. В-третьих, бестиарная лексика отсутствует в текстах «Бурчание в желудке во время объяснения в любви» и «Заболевание сифилисом, отрезанная нога, выдернутый зуб». Оба текста созданы в 1932-1933 гг. и, представляя собой своеобразные стихотворения в прозе, жанрово и стилистически не вполне типичны для данного корпуса. По сравнению с большинством других произведений Введенского эти два текста характеризуются большей связностью и меньшей алогичностью. Вероятно, именно это «помешало» животным проникнуть в эти тексты, так как для животных Введенского естественно рождаться из алогичности, неожиданно выпрыгивать в текст.

Таким образом, даже если абстрагироваться от того, насколько важны или не важны образы животного мира в плане содержания текстов Введенского и исходить исключительно из статистических данных, можно предположить, что животным отведена особая роль в этом художественном мире – они упоминаются почти во всех текстах.

Более того, лексемы, так или иначе связанные с фауной, как правило, и многочисленны, и многообразны – внутри одного текста⁶. Так, например, в тексте «Минин и Пожарский» насчитывается до 93 лексем, связанных с животным миром. Это рекордное число для рассматриваемой выборки⁷. Разумеется, число словоформ превышает число лексем, но, в целом, одной из особенностей лексики Введенского вообще и данной тематической группы в частности является то, что в рамках одного текста одна и та же лексема повторяется сравнительно редко. Можно сказать, что именно этот метод позволил авангардисту Введенскому создать свой стиль, в котором оппозиции внутри текста максимально неочевидны на всех уровнях.

Ю.М. Лотман писал: «Единство стиха как семантического целого создается на нескольких структурных уровнях. При этом мы можем отметить действие тенденции сначала к максимальной реализации всех системных запретов, а затем – к их ослаблению, создающему добавочные смысловые возможности»⁸. Техника Введенского предполагает, в некотором роде, максимальную, зримую разъединенность стиха. Именно это, по Лотману, является, очевидно, модернистским способом создать новый тип единства. Чем слабее связи между единицами (чем более слабыми они представляются в сознании читателя, во всяком случае), тем словно бы дальше они друг от друга, тем больше пространства высвобождается для дополнительного смыслового напряжения. Отсюда сложность для восприятия поэзии Введенского – для читателя велик риск не найти в своем восприятии ресурсов для заполнения этих смысловых провалов, не суметь проследить долгий путь, соединяющий далеко отстоящие друг от друга единицы. С другой стороны, можно воспринимать такой текст как анти-текст, направленный именно на разрушение смыслового поля. Подобно текстам чань-буддизма, такой текст дает возможность освободить созна-

ние от навязанной логичности привычного восприятия и увидеть алогичность мира. Думается, что животные Введенского удивительно ловко справляются со своей амбивалентной ролью в этом контексте. С одной стороны, они создают определенные связи в тексте – так или иначе, они представляют собой группу связанных образов, принадлежа к одной тематической группе. С другой стороны, многообразие животных лексем, их необычность для русского поэтического дискурса, неопределенность их символизма обескураживают читателя и разламывают текст.

Выборка «животных» лексем для текстов Введенского настолько обширна, что может, в свою очередь, подразделяться на самые разные выборки, которые подразделяются на еще более мелкие выборки и т.д. Наиболее заметной выборкой являются собственно наименования видов животных.

Среди видов животных любопытно рассмотреть, например, экзотических животных в текстах Введенского. *Верблюд, татир, пингвин, тума, жираф* – все эти лексем (а также однокоренные) встречаются в рассматриваемом корпусе. На первый взгляд может показаться, что этот набор подходит для детской литературы. Однако если рассмотреть контексты, в которых употребляются эти единицы, можно убедиться, что присутствие этих животных во взрослых текстах – вовсе не «отголосок» детской поэзии Введенского.

168

Няня.

Человек сидит на ветке
и воркует как сова
а верблюд стоит в беседке
и волнуется трава.

Человек.

человек сказал верблюду
ты напомнил мне иуду

Верблюд.

отчего спросил верблюд
я не ем тяжелых блюд

Дурак-логик.

Но верблюд сказал дурак
Ведь не в этом сходство тел
(«Мир», 1931-1933)⁹

Если «верблюд-блюд» можно считать относительно детской рифмой, то «верблюду-иуду» – совсем не детский контекст.

В раннем тексте Введенского встречаем также словосочетание *верблюжье мясо*¹⁰. В числе лексем, связанным с животным миром, у Введенского много прилагательных, например: *куриный*¹¹, *лебяжий*, *гусиный*, *медвежий*, *овечий*, *свиной*. Есть также фонетически необычные формы, вроде *собачиш*:

куда как славно дон катил
свою вспотевшую волну

казак куда свой тучный глаз
бросает пасхой на волну
рыбак рыбак топи улов
на вал нисходят словари
латышские французские
литовские ирландские
собачии посмешища
и смотрят на детинец
и щиплют рыжие усы
супруга мечется цените
метанье наше и писк росы
там лебедь беленький летит
ждем он поле моросит

(«Минин и Пожарский», 1926)

Как упоминалось выше, данная пьеса содержит исключительно большое число единиц фаунистической лексики. По приведенному отрывку можно заключить, что подобная фаунистическая насыщенность создает определенный фон, который начинает влиять и на лексику, обычно не причисляемую к тематической группе «лексика животного мира». Так, *всплывшая волна* из объекта неживой природы превращается в сознании читателя в крупного уставшего зверя (по созвучию: *вол?*); в лексемах *тучный* и *пасха* становится более эксплицитной семантика животного происхождения *тука* (жира) и молочных продуктов, из которых готовится *пасха* (в значении традиционного пасхального блюда)¹²; тут же присутствует *рыбак* – тот, кто ловит рыбу (*улов*); лексемы *мечется/метанье* вызывают в сознании образы мечущей икру рыбы; *роса*, хоть и относится также к неживой природе, издает звук, присущий животным, *писк*; а *лебедь* и подавно непосредственно влияет на неживую природу, имея власть моросить дождем поле.

В «Минине и Пожарском» также встречаем оригинальные примеры использования образов животных в метафорических контекстах (кроме того, в синтаксически нетривиальных позициях): «временно и свечка родилась/ и тихая пчелой светает», «овечье спит он сам движенье» и т.д.

Введенский не ограничивается только неузуальным словоупотреблением, но и вводит некоторые неологизмы, которые, думается, могут быть так или иначе причислены к бестиарной выборке: «как много пувуноф плывет» («Парша на отмели», 1921-1923); «тут локоны вдруг бежали/ тут локоны вдруг стоят» и – здесь же – «тут локоны им стригут/ скоро кони побегут» («Пять или шесть», 1929). Также в стихотворении «Пять или шесть»:

кроме того был у меня конец
которого звали купец
он был мой отец
он жил в доме называемом хата
он по морям большим летал
он жил безбедно безбогато
и разны овощи глотал

Можно предположить, что словоформа *конец* здесь образована от *конь*, аналогично словоформе *потец* из одноименного, своего рода программ-

ного, текста Введенского¹³.

Лошадиная тема¹⁴ у Введенского представлена значительным набором лексем: *лошадь (лошадка, лошадиный), конь, мерин, кобыла, рысак, гнедой, иноходец, всадник, конюх, подкова, стремя, седло, хвост, грива, скакать* и др. В случаях, когда набор настолько обширен, имеет смысл говорить и о тех единицах, которые не вошли в него. В обычных условиях лишь несколько единиц из определенного семантического поля попадает в корпус текстов того или иного поэта (если это не такое традиционное для лирики семантическое поле, как «любовь», например), большинство же единиц остается вне и, по сути, не поддается исчислению. Для любого текста важно не только то, что в нем есть, но и то, чего нет, однако, как правило, для лексического уровня, «то, чего нет» – это не поддающееся описанию хаотичное множество. В данном же случае мы видим настолько полно охваченное семантическое поле, что число единиц, оставшихся вне корпуса, представляется сопоставимым по численности с единицами внутри корпуса. Такая ситуация дает возможность говорить о действительно явленной оппозиции между внутритекстовой и внетекстовой словарной реальностью. Скажем, отсутствие в корпусе «взрослых» стихов Введенского глагола *ржать* – это значимое отсутствие. *Конь* – один из важнейших образов этого поэтического мира, и этот конь может *говорить*, но никогда не *ржет*. В стихотворении «Гость на коне» (1931-1933) конь является неким посланником Бога, через встречу с конем лирический герой постигает и видит глубинные процессы мироздания.

я услышал конский топот,
и не понял, этот шопот,
я решил, что это опыт
превращения предмета,
из железа, в слово, в ропот,
в сон, в несчастье, в каплю света.
(«Гость на коне», 1931-1933)

Можно предположить, что «предмет» здесь проходит библейские фазы: бессловесную (железо), умную¹⁵ (слово), грехопадение (ропот, сон, несчастье), восстановление умной природы (капля света).

Гость я рад
я счастлив очень
я увидел край коня.
Конь был гладок
без загадок
прост и ясен как ручей.
(Там же.)

Встреча с конем дает лирическому герою радость увидеть неповрежденную природу¹⁶, но это состояние длится недолго:

Я решил
я согрешил
значит Бог меня лишил,
воли, тела и ума.

Ко мне вернулся день вчерашний.
В кипятке
была зима
В ручейке
была тюрьма
был в цветке
болезней сбор,
был в жуке
ненужный спор.

(Там же.)

Ручей, который в состоянии райской радости был символом чистоты и прозрачности бытия, легкости его понимания, оказывается скованным *ручейком*, подпавшим под проклятие *зимы* как смерти живой и неживой природы. *Цветок* вместе с красотой содержит в себе болезни, даже *жук*, чья жизнь должна быть исполнена желанной простоты и ясности, терзаем раздвоенностью природы, лишен цельности бытия¹⁷.

Свет возник,
слова возникли,
мир поник
орлы притихли,
человек стал бес.

(Там же.)

171

В этом фрагменте – снова смена состояний мироздания: сначала создается свет и слова, затем с падением человека мир меняется. Роль *орла* в бестиарии Введенского – особая. Часто орел выступает символом горного мира. Орел находится на недостижимой для прочих тварей метафизической высоте.

И бегал вол
И цвел
И будто время брел
Но не был он орел
(«Птицы», 1929?)

Мне жалко, что я не орел,
перелетающий вершины и вершины
(«Мне жалко, что я не зверь...», 1933-1934)

Цветок несчастья мы взрастили,
мы нас самим себе простили,
Нам тем кто как зола остыли
Милей орла гвоздика.
(«Элегия», 1940)¹⁸

Животные Введенского – мир, не похожий на другие литературные бестиарии. Это не собрание пустотелых или, напротив, бестелесных символов¹⁹, не фольклорные архетипы, относительно редко – материал для метафор. Это живые персонажи художественного мира, полноправные и

непосредственные участники отраженной в этой поэтической системе драмы – драмы вселенского масштаба, вызванной отпадением природы от Бога, погружением ее во время и небытие. Пораженные страданием вместе с согрешившим человеком, животные несут на себе бремя ветхости. Однако орел отличается от других животных в этой системе, образ орла более символистичен, явно связан с библейскими мотивами и указывает на состояние до (вне) грехопадения²⁰.

В произведении «Серая тетрадь» есть целый фрагмент под названием «Животные». Приведем его полностью: «Восходит скверная заря. Лес просыпается. И в лесу на дереве, на ветке подымается птица и начинает ворчать о звездах, которые она видела во сне, и стучит клювом в головы своих серебряных птенцов. И лев, и волк и хорек, недовольно и сонно лижут своих серебряных детенышей. Он лес, он напоминает нам буфет, наполненный серебряными ложками и вилками. Или, или, или посмотрим течет, синяя от своей непокорности река. В реке порхают рыбы со своими детьми. Они смотрят божескими глазами на сияющую воду, и ловят надменных червяков. Подстерегает ли их ночь, подстерегает ли их день. Букашка думает о счастье. Водяной жук тоскует. Звери не употребляют алкоголя. Звери скучают без наркотических средств. Они предаются животному разврату. Звери время сидит над вами. Время думает о вас, и Бог.

172

Звери вы колокола. Звуковое лицо лисицы смотрит на свой лес. Деревья стоят уверенно как точки, как тихий мороз. Но мы оставим в покое лес, мы ничего не поймем в лесу. Природа вянет как ночь. Давайте ложиться спать. Мы очень омрачены».

Звери подвержены страданию вместе с человеком и всей природой, но всё же человек завидует им²¹. В отличие от человека, они не вполне осознают свое несчастье. Звери в текстах Введенского имеют двойственную природу. Часто они являются в жутких и отвратительных контекстах, населяя собой своеобразный антиэдем поэта. Но они же бывают символами горного мира (*орел, конь*). Посредники между двумя мирами, отпавшие вместе с человеком от источника жизни, но не несущие ответственности за грех, именно так они предстают у Введенского. Человек Введенского (лирический герой, автор, персонажи пьес), подобно Адаму, занят названием зверей. Самых разных зверей, их свойств, их движений и прочего. Каждое животное получило свое имя в Эдеме, но после совершившейся мировой катастрофы их имена должно вспомнить и произнести вновь.

¹ А. Введенский. Всё. М., 2011. С. 20.

² Там же. С.17.

³ Там же. С.27-267.

⁴ В подавляющем большинстве текстов Введенского природная лексика является важнейшим системообразующим фактором. В эту большую группу входят подгруппы лексики, связанной с неживой природой, с растительным миром, с животным миром. Каждая из них представлена в текстах Введенского крайне ярко. Формат настоящей работы не позволяет рассмотреть все упомянутые подгруппы, однако следует иметь в виду, что животный мир и растительный мир в текстах Введенского тесно переплетаются, и единицы

из этих подгрупп часто обоюдно создают ближайший контекст.

⁵ В двухтомнике агентства «Гилея» (А. Введенский. Полное собрание произведений в двух томах. М., 1993) данный текст представлен несколько полнее, чем в издании «Всё», но лексики, связанной с животным миром, нет ни в одной из его опубликованных версий.

⁶ То есть они достаточно равномерно распределены по всему корпусу.

⁷ В зависимости от выбранных методов подсчета, общее число единиц может быть очень разным. Если принять одну (1) лексему внутри одного (1) текста за 1 (то есть, например: если в одном и том же тексте несколько раз встречаются словоформы *орел* и *орлы*, мы прибавляем к общей сумме 1; если же *орел* снова упоминается в другом тексте, мы снова прибавляем 1), то общее количество лексем, связанных с животным миром, в рассматриваемом корпусе составляет около 760. Разумеется, включение некоторых единиц в список может считаться спорным. В выборку нами включались наименования животных и образованные от них прилагательные, части тела животных (*оперенье* и пр.), общие термины (*животные*, *животный* и пр.), звуки животного мира и движения животных (*заворковать*, *порхать* и пр.), наименования связанных с животным миром профессий (*рыбак* и пр.), места обитания животных (*норы* и пр.), продукты питания животного происхождения (*ветчина* и пр.) и некоторые другие. Так как формат настоящей статьи не позволяет опубликовать весь список, заинтересованных коллег просим обращаться к автору по электронной почте symbolistisch@gmail.com.

⁸ Ю.М. Лотман. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 93.

⁹ Все цитаты текстов Введенского проводятся по изданию: А. Введенский. Всё. М., 2011.

¹⁰ «В Ленинградское отделение Всероссийского союза поэтов 10 стихов александроведенского» (1924).

¹¹ Независимо от встречающихся в текстах форм приводится словоформа мужского рода единственного числа.

¹² Так достигается, в том числе, физическое ощущение «тяжести» взора.

¹³ В приведенном фрагменте очевидно стремление Введенского играть с морфологией.

¹⁴ Здесь можно говорить об «иероглифе» как его понимали Введенский и другие чинари.

¹⁵ Понятия *бессловесный* и *умный* входят в словарь Введенского и в этом смысле не являются здесь навязанными терминами.

¹⁶ Думается, что можно толковать *край коня* как рай. Исследователь Татьяна Резвых предлагает такую версию: «Смерть дает герою возможность приблизиться к краю времени» (Т. Резвых. Антиномии времени у Александра Введенского // Логос №3, 2014. С. 83).

¹⁷ Можно рассмотреть это и с такой точки зрения: сама по себе природа сохраняет в себе доброе начало, но грешный человек воспринимает мир искаженно, умение радоваться притуплено или мертво. Он не чувствует тепла в кипятке, не чувствует свободы в созерцаемом (в ручейке), ассоциирует цветок только с негативным – сбором от болезней, который принимают, когда тошно. Даже *ненужный спор* – возможно, ассоциация жужжания с неприятным общением.

¹⁸ «Элегия» часто отмечается читателями и исследователями как не вполне характерное для Введенского произведение. Так, Григорий Кружков, рассуж-

дая о дионисийской природе творчества поэта, пишет: «...в «Элегии» 1940 года, он <Введенский> все же гармонируется в какой-то степени, аполлонизируется в пределах возможного — и создаст несомненный шедевр» (Г. М. Кружков. Не просто совпадение, возможно: Йейтс и Введенский // У.Б. Йейтс. Исследования и переводы. Электронный ресурс: <http://kruzhkov.net/essays/yeats/ne-prosto-sovpadenie-vozmozhno/>). Олег Лекманов прямо говорит об уникальности этого стихотворения в творчестве Введенского: «В отличие ото всех других взрослых произведений Александра Введенского, его знаменитая поздняя «Элегия» (1940), на первый взгляд, производит впечатление почти прозрачно ясного текста» (О. Лекманов. Пушкинский канон в «Элегии» Александра Введенского // Статьи на случай: сборник к 50-летию Р.Г. Лейбова. Электронный ресурс: http://www.ruthenia.ru/leibov_50/Lekmanov.pdf).

¹⁹ Об отказе обэриутов от символов см., например, у Н.А. Колосовой в специальном исследовании «Мир животных, мир природы. Гармония мира», посвященном bestiariu пьесы «Елка у Ивановых» (Н.А. Колосова. Загадка-ответ. О литературе и культуре 1920-1940 годов. Киев, 2011. С. 143).

²⁰ Исследователь Ирина Антанасиевич связывает образ орла и прочих птиц Введенского с алхимией, см.: И. Антанасиевич. Птицы в творчестве Введенского // Toronto Slavic Quarterly №12. Электронный ресурс: <http://sites.utoronto.ca/tsq/12/antanasievich12.shtml>

²¹ См., например «Мне жалко, что я не зверь...» (1933-1934).

Л. О. Овчинникова

Одухотворение животного мира в ценностной картине мира Ю. Н. Куранова

Одухотворение животных в произведениях Ю.Н.Куранова¹ – это одно из проявлений фундаментального художественного принципа автора: одухотворения в принципе всего существующего. В соответствии с этим принципом функционируют все компоненты художественной картины мира Ю.Н. Куранова, этим обусловлена его аксиологическая система.

Художественный мир автора отличается особой, подчеркнутой неискретностью, слитностью, спаянностью всех элементов. Эта ярко выраженная, регулярно акцентируемая идея единства, взаимопроникновения тесно связана с идеей родства, близости, любви, чистоты и одухотворенности. Ср.: «Это совсем не мудрость, это – родственность. Родственность всему, что прекрасно, что мимолетно, что еле осязаемо и драгоценно своей вечностью и одновременно неуловимостью» (1, с. 125). «Вокруг живут светловолосые и трогательно близкие к природе люди» (1, с. 342). «И разум твой горит, и сердце, этот чуткий и неутомимый цветок, планета, космос, небосвод, озарённый любовью!» (2, с. 541).

Идея всеобщего родства, органической близости всех элементов окружающего мира человеку и человека – миру, являясь своеобразным аксиологическим центром ценностной системы Ю.Н. Куранова, проявляется регулярно и многообразно. Назовем лишь некоторые ее рефлексy.

Во-первых, тесная взаимосвязь, взаимообусловленность членов бинарных оппозиций «свет – тьма», «тепло – холод», «звук – тишина», отрицание их контрастности. Ср.: «Берега, утонувшие во мраке, но жадно в себя впитывающие лунный свет, от которого начинает казаться, что сам ты весь наполняешься мерцанием» (1, с. 57); «За окном стоит мгlistый свет: так светят остывающие угли, если на них подуть» (1, с. 67); «Вечерами в этом соборе звучит орган, а остальное время тишина» (1, с. 79); «Каким бы жарким ни был день, зоря всегда прохладна... (1, с. 90)».

В приведенных примерах мы можем наблюдать характерную для картины мира Ю.Н. Куранова нейтрализацию оценочных противопоставлений, присущих в обыденном сознании бинарным оппозициям «тепло – холод», «звук – тишина», «свет – тьма» и т.д. Сама суть мировосприятия автора определяется тем, что для него нет и не может быть ничего изначально плохого, злого, а также несущественного, неважного, как нет ничего изолированного от целостного, единого мира.

Во-вторых, текучесть, изменчивость, «переливчатость» воспринимаемого мира, его красок, звуков, запахов и т.д. Единый мир Ю.Н. Куранова не является застывшим, в нем постоянно ощущается некое «течение» жизни. Ср.: «При озёрном свечении сумерек лошадь кажется то си-

ней, то серой, то голубой» (2, с. 235); «Зеленые стены между белых пиллястр в сумерках кажутся серыми, а сами пиллястры розоватыми. А порою они вдруг оборачиваются голубыми» (2, с. 245).

В-третьих, синэстезия восприятия, регулярное и эстетически значимое смешение ощущений. Ср.: «Облака за окном на короткое время высветлило, и сквозь них почувствовался размытый свет высокой полной луны»; «Слышишь, у меня босые ноги, у меня длинные косы». (2, с. 151)

В-четвертых, для художественной картины мира Ю.Н. Куранова чрезвычайно характерен тотальный антропоморфизм, эксплицирующийся регулярно и многогранно, и, естественно, неразрывно связанный с идеей недискретности мира, внутреннего родства и, соответственно, неочевидного, но бесспорного подобия всех его элементов. Ср.: «Маслята! Они хотят нас убить здесь, на берегу реки, они смеются над нами, сами подбираясь под руки, чтобы мы упали все враз и скончались от разрыва сердца» (2, с. 57). «Ветер спрыгнул с березы, подкрался, захохотал, свернулся клубок и огненным лисенком покатился с обрыва к реке, подбрасывая над собой и разметая листву» (2, с. 57). «Под окнами будет вздыхать озеро и томиться в своих индевеющих берегах» (2, с. 58). «Потому-то весна и робка, что знает она: за нею шумит лето, за летом вспыхнет осень...» (2, с. 254).

В приведенных примерах было видно уподобление природы человеку, наделения ее человеческими чувствами, состояниями и т.д. Подобные примеры чрезвычайно частотны, однако антропоморфизм является далеко не единственным способом выражения идеи всеобщего родства и единства. Так, эстетической системе автора характерен также зооморфизм, проявляющийся регулярно и многообразно. Глубинное сходство с представителями животного мира обнаруживается у растений, предметов, процессов, звуков и т.д. Ср.: «Как далеко раздается в свежем лесу короткий, но полный удар колокольчика. Как будто серебряная птичка полетела в чашу...» (2, с. 7). «Полет от железнодорожной станции Шарья до районного села Пышуг похож на прыжок кузнечика» (2, с. 7). «А боровик что заяц, так и поскакал без оглядки по полю» (2, с. 57). «Нет, это не избы, это и впрямь ненаглядные птицы!» (2, с. 266) Приведенные примеры очевидно объединяет положительная оценка.

Особенно ярко аксиологическая значимость животных в картине мира Ю.Н. Куранова выражается при сравнении с ними отвлеченных понятий, осмысляющихся как возвышенные, связанные с глубокими культурными ассоциациями. Ср.: «Молитвы наши поднимутся в небо как ласточки, или как чайки...» (1, с. 130). «Она (музыка – Л.О.) парила день и ночь, как легкое дуновение ласточкиных крыльев, промелькнувших перед самыми ресницами» (2, с. 11).

Зооморфизм и антропоморфизм, объединенные положительной оценкой, уравнивают друг друга и в совокупности подчеркивают родство всех компонентов мироздания. Антропоморфизм, как и зооморфизм, проявляется последовательно, сравнение проходит не на одном уровне, а на многих, что дает эффект истинного, глубинного подобия.

Так, представители животного мира объединяются с человеком на основе общности эмоциональной сферы, причем в художественной картине мира Ю.Н. Куранова эта общность осмысляется как непреложный, не подлежащий никакому сомнению факт. Ср.: «Это, может быть, птица проклинает свое убогое и нищее существование и страх и ужас перед жизнью» (1, с. 133). «А может быть, это вопли тоски? Тоски по тем про-

сторам, которые видны только из-под солнца, которые видны только коршуну, но которые и ему недоступны» (2, с. 48). «Собака была огромная, мглистая, и умные глаза ее дымчато горели в темноте не то страхом, не то обидой» (2, с. 111).

Отрицательные эмоции животных репрезентируются как максимально выраженные, эстетически акцентированные, ни в чем тем самым не уступающие человеческим. Положительные эмоции животных проявляются с той же силой и яркостью, обладая такой же аксиологической значимостью. Ср.: «Только все видели, как счастливо носились ласточки над домами, сараями, над облетающими золотыми липами, над радостным рабочим гулом, в котором потонули поля» (2, с. 13). «И чувствуется, как ликует он (паук – Л.О.) там, над полем» (2, с. 232).

Наряду с чувствами в картине мира Ю.Н.Куранова антропоморфен и разум животных, причем регулярнее всего данная особенность выражается в наличии воображения, о чем свидетельствует частотность лексемы «казаться». Ср.: «Сколько величественных ленивых коршунов парило под солнцем, и каждому казалось, что уж он-то обязательно станет такой же большой и сильной птицей» (2, с. 13). «Птицы в такую пору ничего уже не видят, золото снегов расплывается у них перед глазами, им начинает казаться, будто выпадают они в заколдованный сон» (2, с. 211). «Когда лошади умиротворенно отдыхают в дубовых горницах своих конюшен, им кажется, что покой разливается по всей ненаглядной земле» (2, с. 234).

Точкой пересечения разума, эмоций и воображения в картине мира Ю.Н. Куранова является созерцание, которое осмысливается как высшее проявление способности думать и чувствовать.

Созерцание мира животными, как и человеком, репрезентируется как процесс наблюдения) и как отражение, результат процесса во взгляде (взгляд как «зеркало души»), в данном случае созерцание является также особой формой коммуникации. При этом интересно постоянство в художественной системе автора объекта созерцания животных: это небо или звезды. Ср.: «И даже звери замирают на своих околдованных тропах и стоят, и долго смотрят в небо» (1, с. 43). «Заткал-закутал их (подорожниц) внимательный паук и смотрит в небо белыми глазами» (2, с. 60). «И кот ползет по углу, громыхая лапами, пойдет по крыше и там сядет, чтобы посмотреть на звезды» (2, с. 68). «Но стоит соловью подать голос, кони замирают и подолгу глядят на теплую низкую звезду» (2, с. 120).

Сходство созерцательного состояния у животных с человеческим проявляется в целенаправленности и осознанности, что эксплицируют, например, лексемы «долго», «подолгу», синтаксические построения со значением цели. Кроме того, характерна репрезентация эмоциональной вовлеченности в созерцание. Ср.: «Мои коты любят слушать шум дождя и шелест листьев» (2, с. 255). «Это было так удивительно, что сам паук изумленно припал к земле да так и глядел со стороны, пока не ушла роса» (2, с. 60).

Именно эмоционально окрашенное созерцание, полностью захватывающее животное, максимально объединяет его с человеком и свидетельствует о его одухотворенности. Ср.: «Они (коты) подолгу сидят там под звездами, глаза их становятся глубокими и ясными, они о чем-то думают, они становятся похожими на людей» (2, с. 255).

Одним из признаков одухотворенности животных, объединяющей их с людьми, является именно особый, не просто осмысленный, а полный

невывразимого смысла взгляд. Глубина, загадочность и значимость взглядов передается в идиостиле Ю.Н. Куранова развернутыми метафорическими, в ряде случаев оксюморонными описаниями. Ср.: «Ласточка никогда не смотрит искоса, прищуренно, исподлобья, она всегда смотрит прямо своими маленькими черными глазами, и трудно понять, о чем она думает» (2, с. 8). «Прямо передо мной сидела на проводе ласточка и смотрела на меня маленьким прямым взглядом. Это была знакомая старая ласточка. Ее взгляд прозвучал в моей жизни как прощальный отзвук любимой песни» (2, с. 13). «Лапы у kota дрожат, усы топорщатся. Глаза разгорелись, как два крошечных осенних листка. Они трепещут» (2, с. 256). Оригинально-авторское описание взглядов одинаково характерно в идиостиле Куранова и для людей, и для животных. Ср.: «Телец... смотрит мглисто и пристально». «И как смотрела на них обоих Светлана. Со стороны. Как бы из-за моря. Сквозь глаза, покрытые настороженной изморосью» (2, с. 36).

Нестандартность метафоризации полных скрытых смыслов взглядов человека и животных обусловлена спецификой осмысления категорий реального и нереального в художественной картине мира Ю.Н. Куранова. Грань между реализмом и сюрреализмом в данном случае более чем условна, и именно на этой грани близость мира человека и мира природы становится особенно наглядной, даже очевидной. Ср.: «Попробуй оглянуться и увидишь лисицу. Она сидит в красном платке и поглядывает с усмешечкой. Вот и садись на берег и тоже смотри на нее. И тянись одной рукой за ружьем. А лещ твой ушел далеко в сосняк и там ходит по травам, пощипывает клюкву и блестит на всю поляну, будто всходит над лесом луна» (2, с. 53); «И тогда я не удивлюсь, когда однажды взгляну в свое окно и увижу, как по озеру навстречу взгляду, то есть к дому, идет по озеру лошадь, белая лошадь с сияющей гривой, глаза ее смеются, а солнечные зубы улыбаются. Лошадь идет не по льду, а просто по воде!» (2, с. 235) «В правой лапе высоко над головой кот будет держать растопыренными когтями широкую смороженную чашу кленового листа. Из чаши будет подниматься пар. И только нужно наклониться, чтобы увидеть, как там, на дне, притаилась маленькая осенняя звезда, она только что скатилась из-под самого небосвода» (2, с. 257).

Категории ирреального и реального, человеческого и природного, разумного и неразумного осмысляются в художественной системе Ю.Н. Куранова исключительно в единстве, во взаимодействии, на пересечении. Объединяющим началом в данном случае выступает именно аксиологическая значимость окружающего мира, его понимания как самодостаточной, мощной и в то же время хрупкой драгоценности. Одухотворенность, осмысленность животных репрезентируется не как нечто удивительное, редкое, привлекающее внимание, а как неоспоримое доказательство единства и ценности всех компонентов окружающего мира.

¹ Произведения писателя цитируются по изд.: Куранов Ю.Н. Собрание сочинений: в 3 т. Калининград: Смартбукс, 2012.

О. В. Федунина

Трансформация мотива двойничества в повести Колетт «Кошка»

Предваряя возможные вопросы, хотелось бы начать эту небольшую статью с замечаний о жанровой специфике произведения французской писательницы. Традиционно «Кошку» (1933) С.Г. Колетт относят к жанру романа, что восходит, очевидно, к авторскому определению, данному в письмах к Элен Пикар: «маленький роман» (*le petit roman*)¹. Однако здесь обнаруживаются все основные инвариантные черты повести, выделенные Н.Д. Тамарченко², в том числе ситуация испытания героев, связанная с этическим выбором (расставание с женой – для Алена и убийство кошки – для Камиллы), циклическая сюжетная схема и принцип «зеркального» расположения наиболее важных событий (две встречи с Камиллой в доме Алена). Это позволяет, на мой взгляд, говорить о «Кошке» именно как о *повести*, что напрямую связано с некоторыми особенностями реализации в ней мотива двойничества.

В основе системы персонажей этого произведения, как уже неоднократно отмечалось, лежит своеобразный «любовный треугольник»: главный герой Ален – его невеста, затем жена Камилла – и кошка породы «шартрё», Саха (*Saha*)³. Однако взаимоотношения героев, определяющие развитие сюжета, как представляется, этим не исчерпываются.

Прежде всего, в системе персонажей нет той жесткой оппозиции, которая, казалось бы, должна существовать между Аленом и кошкой с одной стороны – и Камиллой с другой. Духовное сродство Алена и кошки лежит на поверхности, от неоднократно подчеркиваемого понимания героем кошачьего языка до полной взаимозамены этих субъектов в финале повести. Напомню известный фрагмент, где впервые показывается отсутствие языкового барьера между кошкой и ее другом (именно так назван Ален в тексте: не хозяин, но друг кошки, при допустимом для французского языка другого значения слова *l'ami* – «возлюбленный»⁴):

«В саду послышался голос кошки.

– Мр-р-ум... Р-р-р-ум...

– Слышишь кошку? Верно, охотится, – умиротворенно молвила Камилла. – Саха! Са-ха!

Кошка умолкла.

– Охотится? – удивился Ален. – Как это – охотится? Начать с того, что теперь май. А во-вторых, она говорит “мр-р-р-ум”!

– Ну так что?

– А то, что, если бы она охотилась, она ни за что ни сказала бы

“мр-р-р-ум”. К твоему сведению, так она подзывает котят. Это почти крик.
– О Господи! – вскричала Камилла, вздевая руки. – Уж если Ален взялся толковать кошачий язык, то это надолго!»⁵.

После заключения брака и переселения в новый дом Ален растолковывает Камилле «привычки и обычаи кошачьего племени, как учат иностранному языку, изобилующему премудростями, помимо своей воли вкладывая в свою науку много чувства» (107).

О наличии внутреннего сходства Алена и Сахи прямо заявлено в тексте, хотя подчеркивается, что оно не вполне осознается героем (более того, далее Ален успокаивает Камиллу, говоря, что он тоже «не этой породы» и лишен кошачьего аристократизма):

«Но ему не приходила в голову мысль, что здесь было не просто понимание, а общность. Не приходила потому, что он принадлежал среде, где не только считалось приличным находить в людях общее с четвероногими, но и даже просто допускать в мыслях такую возможность» (91).

Позволю себе предложить собственный перевод этого фрагмента, уточняя некоторые моменты: «Однако до сих пор он не думал о том, что это было “сходство”, а не “понимание”, ибо принадлежал к среде, где разрешалось признавать и даже задумываться о своем сродстве с животными».

Развитие этой линии вполне закономерно завершается взаимозаменой Алена и кошки в финале повести: Саха «по-человечьи провожала» взглядом уходящую соперницу, которая потерпела поражение, тогда как «Ален, полулежа в кресле, подбрасывал и проворно ловил согнутой по кошачьи ладонью первые августовские каштаны...» (165; в оригинале: «Car, si Saha, aux aguets, suivait humainement le départ de Camille, Alain à demi couché jouait, d'une paume adroite et creusée en patte, avec les premiers marrons d'août, verts et hérissés»⁶). Мы видим здесь превращение героя и кошки друг в друга, хотя и происходящее на внутреннем уровне, но затрагивающее также их манеру поведения, жесты; перед читателем предстает «чудовищный образ человека-кота»⁷. Однако линия Ален – Саха выглядит наиболее очевидной и не требующей особых доказательств.

Иначе обстоит дело с линией Камилла – Саха. Впервые жена Алена говорит о соперничестве с кошкой, как бы разыгрывая роль, причем это замечание приходится на мирный период супружества: «Признайся, – она скрестила руки на груди, словно играя трагедийную роль, – признайся, что едешь поглядеть с моей соперницей!» (99). Однако после поединка с Сахой она уже серьезно обвиняет мужа в измене, как если бы говорила о другой женщине: «Я видела вас! – выкрикнула она. – Когда ты ночуешь на своем диванчике. Так вот, утром, еще затемно, я видела вас вдвоем...» (148).

Важное значение при интерпретации ключевого для повести эпизода поединка женщины и кошки имеет такой аспект, как разные точки зрения на это событие. Для Камиллы Саха – лишь животное, которое она пытается уничтожить как помеху своему счастью: «Но это всего лишь животное! – возмущенно вскричала она. – Ты жертвуешь мною ради четвероногого! А ведь я жена тебе! И ты бросаешь меня ради кошки!» (163). Ален

рассматривает поступок Камиллы как «казнь» «маленького безупречного создания» (163), причем его позицию, очевидно, разделяет и повествователь, называющий Камиллу «несчастной маленькой убийцей» (140). Таким образом, перед нами два разных представления о норме, которые вступают в противоречие. Безусловно, можно говорить об определенном антропоморфизме образа Сахи, однако в самый драматичный момент обличения Камиллы кошка изображается с подчеркнуто звериными чертами и вполне способной на месть; таким образом, утверждение, что «кошка в романе – символ красоты и благородства»⁸, выглядит несколько поверхностным:

«Несчастливая маленькая убийца сделала попытку разрушить стену отчуждения, воздвигнувшуюся вокруг нее, послушно протянула руку и осторожно, с робкой ненавистью, коснулась головы Сахи...

Раздался дикий вопль; кошку подкинуло, точно с ней приключился приступ падучей. Камилла вскрикнула, точно от ожога. Стоя посреди листа с набросками, вздыбив шерсть на загривке, разинув сухую алую пасть, усаженную зубами, кошка бросала молодой женщине неистовое обвинение» (140).

Таким образом, мотив осознанного соперничества как бы нивелируется тем, что в этот момент сталкиваются существа разной природы – человек и животное. Зато перекидывается мостик к дважды повторенным словам Алена о том, что Саха не является соперницей Камиллы с той разницей, что для него кошка является воплощением недостижимого совершенства.

Мотив соперничества реализуется в повести неоднозначно. Но в тексте имеются также намеки на сходство Камиллы и Сахи. Так, после первой брачной ночи в Скворечне Ален «впервые заметил в ней /Камилле/ нечто кошачье» (98). И Саха, и Камилла наносят Алену раны по недоразумению: кошка – «давая выход своему раздражению» на дразнящую ее синицу (87), Камилла – когда Ален безотчетно пытается ласкать ее, как кошку (98). В облике Камиллы отмечаются нечеловеческие (и даже каннибалические, как видно из оригинального текста) черты:

«Ален с восхищением, хотя и без особого одобрения смотрел на это лицо, где все было так ярко: и что-то хищное, и блеск глаз и узких губ, и какая-то неподвижность итальянских лиц» (110)⁹.

Ср.: «Глядя на раздувшиеся щеки, ошетилившиеся, точно отвердевшие усы готовой к прыжку хищницы, можно было подумать, что разъяренная кошка смеется» (141).

Однако и кошка «очеловечивается», уравниваясь в «супружеских правах» с Камиллой. В частности, Ален испытывает «смутное беспокойство, как всякий раз, когда оставял вдвоем обеих своих женщин» (120). Образы Камиллы и Сахи, с одной стороны, находятся в оппозиции, с другой же максимально сближаются по своим внешним и внутренним признакам, что как будто позволяет говорить об этих героинях как о своего рода *двойниках*. Как отмечает А.А. Михалева, «важнейшие параметры двойниковой пары – нерасторжимая связь и противостояние ее членов. Единство героев может выражаться /во/ <...> внутреннем или внешнем

сходстве. Под противостоянием понимаются противоположные устремления действующих лиц, вражда, когда “оригинал” и “копия” ведут борьбу за место в мире»¹⁰.

Одно из самых известных произведений, где кот традиционно рассматривается в качестве «комически-пародийного двойника-трикстера»¹¹ по отношению к герою-человеку, – это «Житейские воззрения кота Мурра» Гофмана, текст, который, несомненно, был знаком Колетт. Однако ее повесть «Кошка» демонстрирует, скорее, связь с иной, хотя и сформировавшейся также в рамках романтизма, *трагической* традицией изображения двойников. Более актуальным в этом контексте представляется наличие отсылок к другому произведению, где имеются как мотивы двойничества, преступления и обличения котом преступника, так и указания на демонизацию этого животного, – к новелле Э.А. По «Черный кот»¹². В обоих случаях упоминается о возможной связи кота и кошки с потусторонним миром (хотя у Колетт этот мотив не развивается). Жертва и обличитель преступлений рассказчика, черный кот Плутон назван у Э.А. По оборотнем и призраком («...all black cats as witches in disguise», «apparition»¹³). В повести Колетт, перед тем как кошка кусает Алена, он в шутку напрямую сравнивает ее с демоном: «Прекрасна, как демон! Прекраснее демона!» (87). В оригинале: «Aussi belle qu'un démon! Plus belle qu'un démon, lui dit Alain»¹⁴.

182

Из выделяемых А.А. Михалевой двух основных способов изображения двойничества (акцент на внешнем сходстве героев, а также «потеря подлинного “я”, сопровождающаяся выбором чужого пути и сближением сознаний героев»¹⁵) именно этот последний тип двойника, характерной чертой которого является разрушительное воздействие на личность и судьбу «оригинала», оказывается актуальным для Колетт. Более того, это вполне соотносится с жанровыми особенностями произведения, ибо, как пишет А.А. Михалева, «в повести двойничество имеет статус катастрофического явления, ставящего под угрозу основу бытия человека»¹⁶, что связано с особым статусом героя, стремящегося к обретению внутренней цельности и совпадения со своей ролью в мире.

Однако вопрос о присутствии в повести «Кошка» мотива двойничества в «чистом» виде, кажется, все же не имеет простого решения. Прежде всего, перед нами не традиционная двойниковая пара, а «треугольник», где герои вступают в сложные отношения друг с другом. Так, хотя Алена и кошку объединяет глубокое внутреннее родство, вторая важная составляющая двойничества в этом случае отсутствует. Они до самого конца остаются не просто разными субъектами, но существами различной природы, иначе финальная взаимозамена, в равной степени затрагивающая обоих, была бы невозможной. «Двойником» для Алена является скорее Камилла, разрушающая цельность его личности, в том числе и на чисто физическом уровне. Алэн ревниво отмечает: Камилла «полнеет за мой счет» (127).

Что касается Камиллы и Сахи, то наличие между ними отношений двойничества, очевидно, также связано с проблемой точки зрения. Ведь полноценное соперничество возможно лишь между равными. Если же Саха, как восклицает Камилла во время последнего объяснения в саду, «всего лишь животное» (163), то кошка действительно «не соперница» для героини. (Сошлось здесь на наблюдение С. Реми-Гиро, отметившей, что понятия «животное» и «зверь» не используются ни Аленом, ни пове-

ствователем¹⁷). Однако никакой однозначной оценки в тексте не дается. Оправдываясь перед Аленом, Камилла сама называет свой поступок убийством: «убить то, что мешает или причиняет страдания, – это первое, что приходит в голову женщине, особенно женщине ревнующей» (163). В оригинале: «Mais *tuer* ce qui la gêne, ou qui la fait souffrir, c'est la première idée qui vient à une femme, surtout à une femme jalousie...»¹⁸.

Просто убийство животного ради сохранения семьи с позиции «нормальных» ценностей является естественным. То же колебание в оценке события присутствует и в эпизоде, когда Камилла столкнула кошку с террасы, – безо всякого изначального умысла:

«Они взглянули друг на друга без особого умысла, и Камилла ничего не сказала. Облокотившись о парапет, она наклонилась, словно пересчитывая ряды оранжевых навесов, сбегаящие с этажа на этаж до самого низа головокругительной стены, и задела кошку, которая встала, сторонясь, потянулась и легла немного дальше» (135).

Кроме этого эпизода, где героиня действует как бы во сне, ее сознание (как и Сахи, в отличие от Кота Мурра) не изображается изнутри. Здесь едва ли можно говорить о полностью осознанной борьбе с кошкой, а сам факт соперничества не в полной мере отрефлексирован, как было бы свойственно парам двойников.

Получается, что наличие двойничества между героями в этой повести зависит от двойственной точки зрения на их взаимоотношения и на изображенные события. Перед нами уже не столько обычный «треугольник», сколько «призма» – объемная структура, где смысл увиденного определяется углом зрения.

183

¹ См. соответствующие цитаты из писем Колеетт: *Ferrier-Caverivière N. Préface // Colette. La Chatte. Paris: Hachette Littératures, 2013. P. 10–11.*

² *Тамарченко Н.Д. Повесть прозаическая // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 169–170.*

³ Так, И.А. Дубинина говорит о том, что Колеетт «с жестокостью описывает странное трио, состоящее из молодых и кошки». См.: *Дубинина И.А. Анимализм С.-Г. Колеетт как доминанта творческого метода и эстетической системы // Вестник Адыгейского государственного университета. 2013. № 4. Сетевое электронное научное издание. URL: http://vestnik.adygnet.ru/files/2013.4/2809/dubinina2013_4.pdf (дата обращения 17.09.2014).*

⁴ «Dès qu'il supprima la lumière, la chatte se mit à fouler délicatement la poitrine de son ami...» etc. *Colette. La Chatte. Paris: Hachette Littératures, 2013. P. 61.*

⁵ *Колеетт С.-Г. Кошка / Пер. О. Пичугина // Колеетт С.-Г. Чистое и порочное: Романы, повести, эссе. М., 1994. С. 79.* Далее русский перевод повести цитируется по этому изданию, с указанием страниц в скобках.

⁶ *Colette. Op. cit. P. 189.*

⁷ *Ferrier-Caveriviure N.* Op. cit. P. 22.

⁸ *Орехова Ю.С.* Анималистическая литература Франции: традиции и их трансформация в творчестве С.-Г. Колетт: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Калининград, 2008. С.18.

⁹ «Alain admira, sans sympathie particulière, combien pouvaient être vifs, sur le visage de Camille, *un certain rayonnement cannibale*, l'éclat des yeux, de la bouche étroite, et une sorte de monotonie italienne». *Colette*. Op. cit. P. 107.

¹⁰ *Михалева А.А.* Герой-двойник и структура произведения (Э.Т. Гофман и Ф.М. Достоевский): Автореф. дис. ... к.ф.н.: 10.01.08. М., 2006. С. 9.

¹¹ *Корнилова Е.* Традиции животного эпоса в романе Э.Т.А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра» // Балтийский филологический курьер. 2007. № 6. С. 61–62. Существует иная позиция, согласно которой «кошачий» и «человеческий» планы в этом произведении находятся в более сложных отношениях. См.: *Зусева-Озкан В.Б.* Историческая поэтика метаромана. М., 2014. С. 250–270.

¹² Примечательно, что Ю.С. Орехова в своей диссертации не рассматривает это произведение в качестве возможного источника «Кошки».

¹³ *Poe E.A.* The Black Cat // *Poe E.A.* The Fall of the House of Usher and Other Writings. London: Penguin Books, 2003. P. 272, 274.

¹⁴ *Colette*. Op. cit. P. 69. На обложке цитируемого издания, выпущенного Hachette Littératures, фигурирует изображение кошки с «демоническими» красными глазами.

¹⁵ *Михалева А.А.* «Преступление и наказание» и «Эликсиры сатаны» Э.Т.А. Гофмана // Готическая традиция в русской литературе. М., 2008. С. 186.

¹⁶ *Михалева А.А.* Герой-двойник и структура произведения (Э.Т. Гофман и Ф.М. Достоевский). С. 28.

¹⁷ *Rémi-Giraud S.* La Chatte et l'idiolecte // *Cahiers de praxématique*. 2005. N 44. L'idiolecte. P. 127.

¹⁸ *Colette*. Op. cit. P. 186.

«Три белых коня» и «Четыре Всадника» – тарологическая конюшня Райдер-Уэйта

Традиционно в картах Таро лошади всегда так или иначе связаны с темой войны и победы, движения и натиска, и их, как правило, шесть голов: четыре верховых коня несут на себе рыцарей-всадников, входящих в группу «придворных карт», и парой коней запряжена триумфальная Колесница на VII-м Аркане. А поскольку карты Таро – система глубоко и насильно символическая, тарологическую конюшню интересно изучить повнимательнее, в частности, посмотреть на масть этих лошадей.

Первая по времени из комплектно сохранившихся колод – Таро Висконти-Сфорца (XV в.) – являла собой образец «рекламно-сувенирной продукции», была посвящена годовщине свадьбы и интронизации миланского герцога. В этой колоде все лошади белые – как знак абсолютной и неоспоримой победы, а также высоких моральных качеств и чистоты помыслов Рыцаря-героя.

Марсельское Таро (XVII-XVIII в.) уже было более ориентировано на гадание. Рыцари Марселя еще сидят на конях светлых оттенков, и, как правило, означают «мысли» более старших фигурных карт своей масти – Короля и Королевы. Колесницу же на Марсельском Таро влекут лошади контрастной окраски – черная и белая, темная и светлая или даже красная и синяя, в зависимости от возможностей полиграфии того времени. Символика тут такова: человек может быть разрываем противоположными желаниями, он объединяет в себе как высокое, божественное начало, так и низменную плотскую природу, но главное – его сознательная воля, необходимость крепко удерживать поводья в руках и самому определять направление пути.

Дальнейшие версии классического Таро так или иначе следуют этой же символике. Рыцари же – самые «быстрые» из придворных карт – обычно означают движение в той или иной сфере жизни, сопоставленной с соответствующей стихией природы: например, Рыцарь Кубков соотнесен со стихией воды, с миром эмоций, с артистической или благотворительной деятельностью; он может означать радостное событие или известие в личной жизни, весну как время таяния снегов, молодого мужчину-блондина и т. д. зависимости от темы расклада.

И вот в начале XX века появляется новый тарологический канон, положивший начало практически всем современным способам изображения и трактовки карт. Это знаменитое и по сию пору самое популярное в мире Таро RWS. Название представляет собой три инициала: карты нарисованы в 1908-1909 гг. художницей Памелой Колмэн-Смит по заказу и под неусыпным руководством известного оккультиста, одного из столпов

мистического ордена Золотой Зари Артура Уэйта и изданы в Лондоне в 1910 году Уильямом Райдером. Тогда же¹ вышло в свет подробное описание карт и практическое руководство к е подготовленное самими Уэйтом – «Иллюстрированный ключ к Таро». Колода, как и полагалось производству эпохи модерна, содержала в себе ряд новаций: впервые оказались прорисованы сюжеты младших карт (до того имевших только номера и знаки масти), изменены номера и позиции нескольких Старших Арканов, переосмыслены и сами образы на Старших картах.

Обновления сильно затронули и «конную часть». Колесница VII Аркана оказалась запряжена не лошадьми, а черным и белым сфинксами, которые физически лежат, но тянут своего возницу в пространстве Духа; зато в седло сели персонажи других Старших Арканов – XIII и XIX. И очень необычно представлены четверо всадников.

Рыцари Уэйтовской колоды вполне вбирают в себя весь ранее накопленный объем толковательных значений, и сам Уэйт в своем «Ключе» приводит, наряду с кратким описанием каждой карты, очевидные гадательные указания. Но в этих четырех картах просматривается еще один уровень смысла. И мне не удалось понять, кто это придумал и сделал – сам Артур Уэйт как автор концепции, или Памела Смит как воплотительница визуального ряда, и вообще – сознательно ли это сделано, понимали ли сами окультист-теоретик и художница, что изобразили, или это вышло под- или бессознательно и их рукой водили Высшие Силы. По крайней мере, ни сам Артур Уэйт в «Ключе», ни дальнейшие исследователи и толкователи Уэйтовской версии Таро об этом слое трактовки ничего не говорят. Даже Андрей Костенко – лучший русскоязычный переводчик Уэйта и внимательный исследователь его системы – упоминает в своей книге², что изображения рыцарей в новой колоде расходятся с «первоосновой» (каковой считается колода, разработанная несколько ранее в том же Ордене Золотой Зари под руководством «старшего коллеги» Сэмюэля Матерса); но в суть различий не вдается. То ли этот образный ряд замалчивался намеренно, то ли до сих пор при всей очевидности оставался незамеченным.

Скрытые роли Уэйтовских рыцарей выдает цвет именно конских шкур, и их истинную природу весьма точно описывает знаменитый канонический текст³.

Водяной Рыцарь кубков (рис. 1): «... Я взглянул, и вот, конь белый, и на нем всадник, и вышел он как победоносный, и чтобы победить...». Эмоциональный юноша на гарцующем белом коне, с чашей, переполненной торжеством и радостью, на самом деле оказывается Антихристом, носителем лже-праведности, тщаясь в гордыне своей сойти за Спасителя.

Огненный Рыцарь жезлов (рис. 2): «... И вышел другой конь, рыжий; и сидящему на нем дано взять мир с земли, и чтобы убивали друг друга...» – порывистый «благородный разбойник», обладатель огненного темперамента и носитель вдохновения, оборачивается «разжигателем войны».

Земляной Рыцарь пентаклей (рис. 3): «... Я взглянул, и вот, конь вороной, и на нем всадник, имеющий меру в руке своей. И слышал я голос посреди четырех животных, говорящий: хиникс пшеницы за динарий, и три хиникса ячменя за динарий...» Здесь карта практически буквально иллюстрирует текст – в руке рыцаря та самая «мера», монета – цена хлеба в голодное неурожайное время, тот самый динарий (кстати, в старинных колодах даже и сама земляная масть иногда называлась «денариями»).



Рис. 1-2.

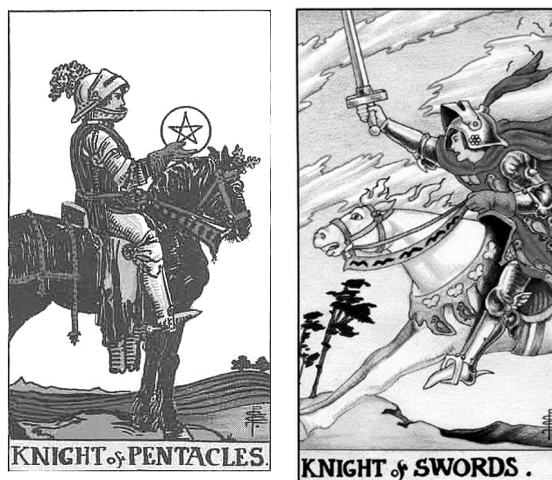


Рис. 3-4.

И наконец, последний, самый стремительный и жестокий, воздушный Рыцарь Мечей (рис. 4): «И вот, конь бледный⁴, и на нем всадник, которому имя “смерть”; и ад следовал за ним; и дана ему власть над четвертою частью земли — умерщвлять мечом и голодом, и мором и зверями земными».

Косвенное доказательство верности такой трактовки содержится в любопытной версии той же колоды, вышедшей в 2003-м году, почти через сто лет после оригинальной публикации. Это Tarot New Vision, в котором

художник Пьетро Аллиго перерисовал изображения Памелы Смит с точностью до наоборот, как бы со спины, «с той стороны зеркала». И вот бездомные беженцы встречают всадника на белом коне; всадник на рыжем налетает на иноземный торговый караван; всадник на черном караулит утомленного одинокого пахаря; и от всадника на бледном коне пытаются спастись последние защитники пылающего селения.

188



Рис. 5.

Так в Таро Уэйта сквозь четверку молодых воинов, разным аллюром движущихся на разноцветных лошадях, проступают грозные образы Четырех Всадников Апокалипсиса, а абстрактное динамическое проявление

четырёх стихий оборачивается Чумой, Войной, Гладом и Смертью. И сразу вспоминается, что от момента выхода Таро Уэйта до начала Первой Мировой войны оставались считанные годы. Колода создавалась как мистический инструмент, орудие прорицания Высшей Воли – таковым и оказалась на вполне конкретном уровне, хотели или нет того ее авторы.

Совершенно отдельно от Рыцарей в колоде существуют «три белых коня». Два в Старших Арканах и один в Младших⁵. Изображения на этих картах тоже весьма отличаются от более ранних традиционных образов: Смерть всегда изображалась – с различием в деталях – в привычном виде скелета с косой; на карте Солнца в цветущем саду, обнесённом оградой, играли двое детишек или прогуливалась влюблённая пара⁶. Шестерка жезлов же выглядела как обычная игральная карта – шесть палочек-дубинок и цифра 6.

Усадив персонажей этих карт на белых коней триумфа, оккультист и художница особо подчеркнули единство метафизического процесса: душа, дух человеческий, претерпевает Смерть. Смерть торжествует над всем, ибо все в мире тленно; но божественный Дух воплощается на человеческом уровне (6 жезлов – младшая карта, бытийный, «здесьшний» уровень реальности) и в борьбе с внешними и внутренними своими врагами побеждает, «смертию смерть поправ»; в итоге этой трансформации Дух возрождается к новой жизни на карте Солнца в образе счастливого ребенка в радостном сиянии. И вот Смерть на XIII Аркане – загадочный воин в черных латах и на белом коне; но под парадными доспехами скрыт скелет (рис. 6). «Таинственный всадник движется медленно, держа черное знамя, на котором вышита Мистическая Роза...», – как пишет сам Уэйт об этом Аркане. Слепленные псевдовеличием, его радостно встречают смертные люди и даже служители Божьи; а грядущее истинное Солнце скрыто за холмами. Но человек побеждает в честной борьбе и обретает заслуженный триумф на шестерке жезлов, совершая на белом скакуне круг почета (рис. 7); и радостный невинный младенец катается на белой лошади в ясном, не оставляющем теней и сомнений солнечном свете XIX Аркана



Рис. 6-8.

(рис.8). «И увидел я отверстие небо и вот конь белый и сидящий на нем называется Верный и Истинный»⁷; Христос побеждает Антихриста, но их сражение происходит на здешнем уровне бытия, в каждом человеке. Подлинный триумф стирает псевдопобеду первого из страшной четверки Всадников.

Эта смысловая линия, что интересно, подтверждается даже и нумерологически, простым сложением чисел этих карт:

$$13 + 6 = 19.$$

А если опять же вернуться к конкретному времени создания нашей колоды, то эта последовательность карт прочитывается так: закованный в архаические траурные латы рыцарь-скелет символизирует «старые» империи с многовековой историей, которые внутри уже мертвы. Война между ними, затеянная на уровне владык, будет вестись силами простых обычных людей. Итогом станет солнечная ясность – но это будет уже новый мир и новое поколение, радостное и покуда наивное, как голенький младенчик ... и красный флаг над отделенной, огороженной прочной стенкой территорией. Первая Мировая война (как и Вторая) закончилась в год, нумерологически сводящийся к 19, переделом границ под сенью красного флага. А кони победителей – всегда белые. И можно только удивляться предсказательной мощи и глубине этих символов – тому, как абстрактные оккультные идеи практически буквально воплотились в ближайшей исторической реальности.

¹ В разных описаниях существуют разночтения относительно даты выхода книги – 1910 или 1911 год. Сама книга регулярно переиздается в русском переводе и легко доступна.

² Костенко А. Таро Уэйта как система: история, теория и практика. Киев: София, 1999.

³ Здесь и далее: Откр., 6, 2-8.

⁴ Опять-таки в зависимости от мастерства печатников Рыцарь мечей может ехать на коне разного оттенка в разных редакциях карт; но чаще этому коню придается светло-серый или зеленоватый оттенок.

⁵ Старшие Арканы в Таро описывают некий метафизический, высший, глобальный уровень мира; Младшие Арканы – более узкие сферы жизни и отдельные ее стороны – эмоциональную, интеллектуальную, духовную и физическую, что и соответствует делению Младших карт на масти. Иными словами, Старшие Арканы отвечают на вопрос «что», а Младшие – «где и как».

⁶ Через несколько десятилетий младший коллега Уэйта по Золотой Заре Алистер Кроули, создавая «Таро Тота», вернулся к традиционным способам изображения этих Арканов, хотя и дополнил их оригинальной символикой: кроулианский скелет с косою носит тевтонский рогатый шлем и обитает в хтоническом подводном царстве, а солнечные детишки вдвоем играют на холме, опоясанном зодиакальным кругом.

⁷ Откр., 19, 11. Опять же, конечно, не случайно, что номер главы Откровения в данном случае совпадает с номером Солнечного Аркана.

О пушкинских зверях

Всё-таки пора начинать описывать огромный пушкинский бестиарий. И вот два вопроса, которые нельзя обойти:

- 1) Какой зверь сам Пушкин?
- 2) Авторские звери Пушкина – как они создавались?

1. Какой зверь Пушкин?

Действительно – какой?

Впервые задумались об этом лицейские «скотобратцы» – и поняли, что одного зверя для определения однокашника мало. И ещё они увидели, что дело не в количестве, а в принципе: нужны не просто разные звери, а звери составные; и составленные гротескно-комбинаторно; семантически многослойные.

Знаменитая «смесь обезьяны с тигром» задала главный вектор пушкинских бестиарных номинаций. Во-первых, гротеск, от которого содрогнулся бы Гораций (обезьяна и тигр – как можно их соединить?); во-вторых, именно эти два зверя больше всего соответствуют солнечному знаку Пушкина – Близнецам (умение переобезьянить кого и что угодно – и способность в нужный момент показать когти из мягких лап); в третьих, наличие на уровне VERBA нового смысла, возникшего из сочетания природ этих двух зверей: как убедительно доказал Ю.М. Лотман, «смесь обезьяны с тигром» – парафраз другого лицейского прозвища Пушкина «француз»¹.

Нужно сказать браво друзьям Пушкина по Лицею, подметившим самую главную черту пушкинской бестиарной идентификации.

Впоследствии бестиарные прозвища поэта не отклонялись далеко от этой счастливо найденной формулы, хотя и стремились «исправить» её на горацанский лад, выбирая из гротескной комбинации что-то одно: кто-то подчёркивал сходство Пушкина с обезьяной, кто-то – с представителями семейства кошачьих.

Вл. Ходасевич приводит портрет, в котором отмечено родство с обоими зверями на уровне RES: «...Складом лица, повадкой и вертлявостью он многим напоминал обезьяну. Кажется, Грибоедов первый назвал его марьяшкой. С детства была у него привычка грызть ногти, но иногда он себя пересиливал и отпускал их очень длинными, – длинные не так хочется грызть. Они, однако же, росли криво и загибались вниз, точно когти. В припадках гнева и тоски он сгрызал их сызнова...»².

Из назвавших Пушкина обезьяной можно составить горod.

Здесь и Ф. В. Булгарин, с его сатирической повестью «Предок и потомки»³: «Какой это потомок мой? Это маленькое зубастое и когтистое животное, не человек, а обезьяна!» (с. 70); «даже мой потомок похож на обезьяну, а книжник назвал еще его славным человеком за то только, что он пишет сказки о ворах и негодях!» (с. 81);

и А.С.Грибоедов, в разговоре у князя Шаховского назвавший Пушкина мартышкой (*un sarajou*)⁴,

и Н. А. Полевой, с его пародиями в отделе «Новый Живописец» при «Московском Телеграфе», подписанными «Обезьянин» (Обезьянин – это Пушкин, узнававшийся по когтям);

и А. Н. Муравьев, с его эпиграммой:

Как не злиться Митрофану?
Аполлон обидел нас:
Посадил он обезьяну
В первом месте на Парнас⁵.

Здесь и цыганка Таня: «Засмеялась и я, только он мне очень некрасив показался. И сказала я своим подругам по-нашему, по-цыгански: “ дыка, дыка, на не лачо, таки вашескери! – Гляди, гляди, как нехорош, точно обезьяна!..”»⁶;

192

здесь и студент М. Д. Перемышльский, вспоминая о посещении Пушкиным Московского университета и споре с М.Т. Каченовским о «Слове...»: «Разговор был крупный, и... Пушкин показался студентам очень похожим на обезьяну, и ...один из них, по поводу спора, тут же экспромтировал:

Мопса старая вступила
С обезьяной в страшный спор:
Утверждала, говорила,
Что песнь Игорева вздор.
Обезьяна строит рожи,
Просит факты указать;
Мопса рвется вон из кожи,
И не может доказать⁷;

здесь и совсем случайные люди: «Я сейчас видел Пушкина. Он сидит у Гальяни на окне, поджав ноги, и глотает персики. Как он напомнил мне обезьяну!»⁸; «А. С-вич однажды пришел к своему приятелю И. С. Тимирязеву. Слуга сказал ему, что господа ушли гулять, но скоро возвратятся. В зале у Тимирязевых был большой камин, а на столе лежали орехи. Перед возвращением Тимирязевых домой Пушкин взял орехов, залез в камин и, скорчившись обезьяною, стал их шелкать. Он любил такие проказы...»⁹.

И список можно продолжать и продолжать.

Правда, были и не укладывающиеся в общую тенденцию обезьяны и когтей прозвища.

Прежде всего – «Сверчок», тоже скомбинированный из литературных лоскутков: кроме очевидной и необходимой для «Арзамаса» связи с поэзией Жуковского, явная отсылка к книге «Эмблемы и Символы», где даётся такое истолкование этой твари: «Сверчок – кузнечик или коник

полевой значит негодного стихотворца, враля, и Аполлона»¹⁰ и перекличка с притчей графа Хвостова «Сверчок».

И два рыбных прозвища. Н.Греч и М. Бестужев-Рюмин соответственно именуют Пушкина «Ряпушкин» и «Корюшкин»¹¹ (ср. у Гоголя – «Там, говорят, есть две рыбицы: ряпушка и корюшка»).

Есть и осёл, с которым следует управиться дубиной. Нам это имя в применении к Пушкину кажется неожиданным: мы ведь привыкли к тому, что Пушкин награждает этим прозвищем оппонентов. Однако любимая игра всех полемистов «угодно ль на себя примерить?» не шадит никого – и Н. Полевой примеряет шкуру длинноухого осла на самого Пушкина:

С длинноухими ослами
Нас дубина разочтет,
И с тобою не стихами —
Палкой кончу я разчет!¹².

Во многих случаях цель бестиарных прозвищ – обидеть, унижить Пушкина. Астрофилолог заметит, что трое пародистов, отгачивающих остроумие на давно известном лицейском прозвище, принадлежат к знакам, настроенным к Близнацам судебно: Грибоедов – Козерог; Булгарин и Н.Полевой – Раки.

Но обидеть Пушкина бестиарным прозвищем нельзя, т.к. он сам постоянно находил себе двойников из мира зверей. Любому Близнацу, бестиарные идентификации – и уж конечно, самоидентификации – присущи с рождения.

И комбинация обезьяны с тигром Пушкину нравилась – именно как комбинация. Хотя и разделять её он тоже любил.

Уже в самом раннем стихотворении «Mon Portrait» возникает обезьяна как бестиарный двойник:

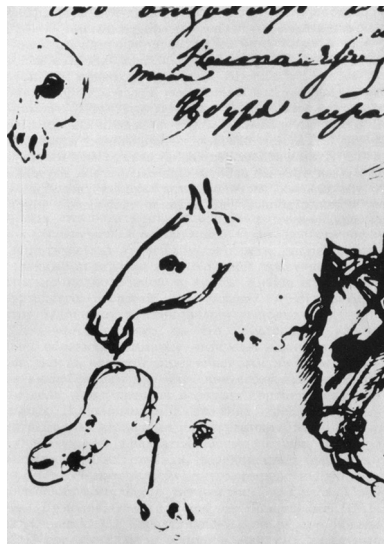
Vrai démon pour l'espièglerie,
Vrai singe par sa mine,
Beaucoup et trop d'étourderie.
Ma foi, voilà Pouchkine.

Отметим, что обезьяна эта из хо-рошей компании: именно так именовали Вольтера – и это не проходит мимо Пушкина:

О Вольтер! о муж единственный!
Ты, которого во Франции
Почитали богом неким,
В Риме дьяволом, антихристом,
Обезьяною в Саксонии!

(«Бова»)

А. С. Пушкин. Автопортрет на черновике «Андрея Шенье». ПД 835, л. 60 об.



Есть автопортрет, где Пушкин рядом с конской мордой изобразил свое лицо, придав ему черты то ли конские, то ли обезьяньи¹³.

Обезьяной видится Пушкину и судьба: «Судьба не перестает с тобою проказить... Представь себе ее огромной обезьяной, которой дана полная воля; кто посадит ее на цепь? Не ты, не я, никто» (П.А.Вяземскому, май 1826).

И сигнатуру по синекдохе (по когтям – по ушам) Пушкин очень любил и даже назвал стихотворение «Ex ungue leonem»:

Недавно я стихами как-то свистнул
И выдал их без подписи моей;
Журнальный шут о них статейку тиснул,
Без подписи ж пустив ее, злодей.
Но что ж? Ни мне, ни площадному шуту
Не удалось прикрыть своих проказ:
Он по когтям узнал меня в минуту,
Я по ушам узнал его как раз.

И в кошачьей шкурке Пушкин чувствовал себя очень уютно: «Теперь только и брежу Трифоном Фалелеичем Мурлыкиным. Выступаю плавно, зажмуря глаза, повертывая голову и выгибая спину» (Л.С. Пушкину, 27 марта 1825).

194

«Я пренесчастное животное», – именно так определял поэт своё состояние в письме к невесте около 29 октября 1830. И этим всё сказано.

И знакомых своих, и собратьев по литературному цеху постоянно описывал в бестиарных категориях:

Мое собранье насекомых
Открыто для моих знакомых:
Ну, что за пестрая семья!
За ними где ни рылся я!
Зато какая сортировка!
Вот Глинка – богия коровка,
Вот Каченовский – злой паук,
Вот и Свиньин – российский жук,
Вот Олин – черная мурашка,
Вот Раич – мелкая букашка.
Куда их много набралось!
Опрятно за стеклом и в рамках
Они, пронзенные насквозь,
Рядком торчат на эпиграммах

В книге «Русская поэзия как бестиарий», если она когда-нибудь будет собрана, из пушкинских определений и самоопределений наберётся обширная глава.

Должен быть и раздел, посвящённый звериным двойникам, которыми наделяли Пушкина в художественной литературе. Например, у Ю.Н. Тынянова в романе «Пушкин» их около десяти: Львёнок, Тигрёнок, Волчонок, Тигр, Обезьяна, Смесь Обезьяны с Тигром, Птица, Комар, Сверчок¹⁴.

2. Авторские звери Пушкина.

Самый большой раздел будущей книги – безусловно, бестиарий в сочинениях самого поэта (как на уровне RES, так и на уровне VERBA). Того, кто возьмётся считать и описывать пушкинских зверей, ждёт много сюрпризов – например, какого цвета волк: серый или бурый?

Но есть одна группа зверей, о которой никак нельзя забыть.

Это авторские звери Пушкина. Все они составные. Их главная черта – химеричность, гротескная комбинаторность.

Вот публика из сна Татьяны:

...за столом

Сидят чудовища кругом:
Один в рогах с собачьей мордой,
Другой с петушьей головой,
Здесь ведьма с козьей бородой,
Тут остов чопорный и гордый,
Там карла с хвостиком, а вот
Полужуравль и полукот.

Еще страшней, еще чуднее:
Вот рак верхом на пауке,
Вот череп на гусиной шее
Вертится в красном колпаке,
Вот мельница вприсядку пляшет
И крыльями трещит и машет;
Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,
Людская молвь и конской топ!

Создание/несоздание таких гибридов – очень важная характеристика автора: его миропонимания, мировИдения, творческой манеры. У Пушкина не случайно столько всего *-полу*: *полувоздушна, полусмешных-полупечальных, полурусского соседа, полуподлец...* – и можно продолжать и продолжать. Все излюбленные пушкинские *-полу* – отражение близнецовой быстроты, невозможности остановиться на чём-то одном, постоянно-го желания всё скомбинировать-сравнить-изменить, не дав ни одной форме застыть. Так возникают эти гибриды. В сне Татьяны ведь знакомые всё лица. Все эти звери – по частям – хорошо знакомы западноевропейской и русской живописи и литературе¹⁵. Но важен любимый пушкинский приём – комбинаторная игра с известным: перестановка и замена. Нужно, чтобы получалось новое, – но чтобы в этом новом угадывались черты старого.

Вот ещё примеры такой игры.

Сил нам нет кружиться доле;
Колокольчик вдруг умолк;
Кони стали... «Что там в поле?»—
«Кто их знает? пень иль волк?» («Бесы»).

«Пень иль волк» – это уже заявка на комбинаторную игру. Ночь + метель + плохая видимость + великие очи страха – какой зверь получится в результате?

«*Меж волка и собаки*» – что за зверь возникнет, если представить

идиому, описывающую время суток, на уровне RES? «Между» – это тоже любимый пушкинский приём: когда невозможно пригвоздить, определить одним словом, а надо дать свободу, простор для комбинаторных игр и ассоциаций.

В сущности – тот же случай и в 5-й главе «Онегина»:

Вот бегаёт дворовый мальчик,
В салазки жучку посадив,
Себя в коня преобразив...

Призвав на помощь фантазию, легко представить себе кентаврические существа, созданные из преображённых жучки, мальчика и коня.

Сюда же можно отнести и гибриды, возникшие в результате вторичной bestiарной номинации – *конь летит орлом*:

Мой конь в ряды врагов орлом
Несется с грозным седоком...
(«Послание к Юдину»).

Среди авторских зверей Пушкина и звери-призраки – те, что возникли по воле резвящейся омонимии – звери чисто фонетического происхождения:

196

Приди, о Лень! приди в мою пустыню...
Царицей будь, я пленник ныне твой.

Если произнести вслух начало стихотворения «Сон»», явно услышится: «Приди, Олень!». И этот внезапно возникший из фонетических игр олень займёт своё место в пушкинском зверинце рядом с такими же фонетическими призрачными львами:

Слыхали ЛЬ ВЫ за рощей глас ночной
Певца любви, певца своей печали?
Когда поля в час утренний молчали,
Свирили звук унылый и простой
Слыхали ЛЬ ВЫ...

(выделения в тексте сделаны нами – А.Л.).

Про всех этих авторских зверей нельзя забыть при составлении пушкинского bestiария.

¹ Лотман Ю. М. «Смесь обезьяны с тигром» // Временник Пушкинской комиссии: 1976. Л., 1979. С. 110-112.

² Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3: Проза. Державин. О Пушкине. М.: Согласие, 1997. Режим доступа: http://az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_0970.shtml Свободный

³ Булгарин Ф.В. Сочинения Фаддея Булгарина. Ч. 12-я. Пг., 1830. Цитаты в тексте даются с указанием страницы.

⁴ Каратыгина-Колосова А. М. Воспоминания // Русская старина. Т. 28. СПб,

1880. С. 569.

⁵ Журнал Министерства народного просвещения, 1875, ч. 178, с. 94.

⁶ Маркевич Б.М. Сочинения. т. XI. СПб., 1885. С. 132 – 134.

⁷ Пушкин А.С. Сочинения: В 8 т. / Под. ред. П.А.Ефремова. [СПб.], 1903 – 1905. Т. VII, 1903. С.475.

⁸ Колосов В. И. Пушкин в Тверской губернии // Русская старина. Т. 60. Пг., 1888.

⁹ Русский архив. 1899, II, 355.

¹⁰ Эмблемы и Символы. М., 1995. С. 51. Впервые эта связь подмечена здесь: Довгий О.Л. «Тритон всплывает: Хвостов у Пушкина // Граф Д.И. Хвостов. Сочинения. М., 1999. С. 47.

¹¹ Гиппиус Вас. Пушкин в борьбе против Булгарина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Вып. 6. 1941. С. 240

¹² Новый Живописец, IV, С. 192.

¹³ Керцелли Л. Мир Пушкина в его рисунках. 2-е изд. М.: Московский рабочий, 1988. С 28–37.

¹⁴ Львова Алиса. Бестиарный код романа Ю.Н. Тынянова «Пушкин» // Риторика бестиарности: Сб. Статей. М., 2014 С. 56-65.

¹⁵ См.: Розина И.В. Бестиарий сна Татьяны. От сказки к триллеру // Риторика бестиарности: Сб. статей. М., 2014. С. 50-55.

Тысяча и один петух А.С. Пушкина

Сказки А.С. Пушкина универсальны как явление и наделены множеством смыслов, и «Сказка о Золотом петушке» А.С. Пушкина едва ли может рассматриваться исключительно как детская, хотя и замаскирована под таковую. Впрочем, вопрос об однозначной сказочной жанровой принадлежности этого текста, вероятно, не может быть окончательно решен. До сих пор нет и окончательного ответа на вопрос, почему и ради какого смысла возникла эта сказка. Во множестве интерпретативных версий, возникших вокруг «Золотого петушка», появилось множество петухов – драматических, трагических, философских. И каждый из этих петухов кажется вполне достоверным.

198

«Сказка о Золотом петушке» оказалась окруженной особым полемическим ореолом, появившимся, в том числе, в процессе выявления претекстов, на которые опирался А.С. Пушкин (не только отечественные, но и инолитературные). Одна из первых полемика возникла, как известно, в связи с докладом А.А. Ахматовой «Последняя сказка Пушкина» [1], который был опубликован в журнале «Звезда» в 1933 г. А.А. Ахматова утверждала, что литературным источником «Сказки о золотом петушке» послужила новелла «Легенда об арабском астрологе» (в других переводах – арабском звездочете) из книги «Сказки Альгамбры» (1832) Вашингтона Ирвинга. Он был старшим современником А.С. Пушкина, несколько лет в начале 1830-х гг. прожил в Испании, занимаясь исследованиями рукописей и книг, повествующих об открытии Америки. Результатом работы стало многотомное «Жизнеописание Христофора Колумба», «Хроника покорения Гранады» и «Сказки Альгамбры», где были собраны рассказы, предания и легенды, повествующие об истории самого известного мавританского дворца Гранады. А.А. Ахматова провела подробное текстологическое сравнение сказок А.С. Пушкина и В. Ирвинга, которое не оставляло места сомнениям. Действительно, основная фабула двух сказок практически совпадает (подтверждением этому служат и неопубликованные черновые записи А.С. Пушкина). В годы подготовки к столетней годовщине смерти А.С. Пушкина изыскательский «космополитизм» А.А. Ахматовой подвергся осуждению, но в итоге версия заимствований из текста В. Ирвинга вполне устоялась в пушкинистике и позднее неоднократно дополнялась [2].

О том, как сюжет о петухе, предупреждающем об опасности, попал к В. Ирвингу, писал, например, К.А. Бойко в двух статьях об арабском и древнеегипетском источниках мотива о золотом петушке [3]. Исследователь пришел к выводу, что вероятнее всего В. Ирвинг почерпнул этот сюжет из арабского источника об истории Древнего Египта. В 1666 г. фран-

цузский арабист Пьер Ватье выполнил перевод этой рукописи на французский язык. Именно с этим переводом, судя по всему, был знаком В. Ирвинг. В свою очередь, в арабскую рукопись этот сюжет попал из древнеегипетской легенды о некой жрице огня по имени Борса, которая для защиты от врагов выстроила на горе башню. На башню она поместила каменного барана, на спине которого сидел петух. Когда стране, где жила Борса, угрожала опасность, баран поворачивался головой в сторону опасности, а петух кричал. Таким образом, мотив петуха-хранителя и петуха-защитника был интертекстуально возведен к временам строительства пирамид.

Другой очень важный источник сказки был реконструирован академиком М.П. Алексеевым. Это «История о Золотом Петухе или добавление к истории церкви», – повесть немецкого литератора Фридриха Клингера, который с 1780 г. находился на службе при дворе Павла I. Книга впервые вышла в свет в 1785 г. без указания автора, затем была переведена на французский язык и опубликована в 1789 г. (на сегодняшний день оба издания являются библиографической редкостью). Сам М.П. Алексеев развивал предположение французского слависта Андре Мазона, писавшего в 1939 г. о возможном воздействии Ф. Клингера на А.С. Пушкина, обращая внимание на следующие схожие моменты: во-первых, это название и сам внешний вид петуха; во-вторых, мотив петуха – хранителя государства; в-третьих, петуха правителю дарит магический персонаж (волшебница) [4]. Отмечался и ряд косвенных признаков, указывающих на то, что А.С. Пушкин мог ознакомиться с произведениями Ф.М. Клингера в лицейские годы [5]. М.П. Алексеев также предположил возможное влияние «Истории о Золотом Петухе» на написанную значительно раньше «Сказки о золотом петушке» «Гаврилиаду» (1821) [6].

Таким образом, в географии источников сюжета последней пушкинской сказки появляются арабская Испания и Египет, Германия и мифологическая Черкесия.

В свою очередь, среди отечественных вероятных источников «Золотого петушка» указывалось на сказку П.А. Катенина «Княжна Милуша» (1833; опубликована в марте 1834 г.). Критика холодно приняла это произведение, заметив его зависимость от «Руслана и Людмилы», однако считается, что сам А.С. Пушкин называл «Княжну» лучшим произведением П.А. Катенина (П.А. Катенин посылал только что отпечатанную сказку А.С. Пушкину и спрашивал его мнение; ответное письмо не сохранилось, но суждение Пушкина в традиции передавалось) [7]. В сказке П.А. Катенина присутствует «царица Шамахи», которая, возможно, послужила прообразом Шамаханской царицы, возлюбленной Дадона.

Наиболее вероятным кажется то, что сначала А.С. Пушкин познакомился с текстом Ф.М. Клингера, потом – с текстом В. Ирвинга, затем – с текстом П.А. Катенина. М.П. Алексеев отмечает, что признание одного источника не исключает признание другого, а скорее они «наслаиваются» друг на друга [8].

К этим слоям исследователями был добавлен еще один.

Как известно, впервые петушок появляется в сказке в тот момент, когда царь просит у звездочета помощи:

*Вот мудрец перед Дадоном
Стал и вынул из мешка*

*Золотого петушка.
«Посади ты эту птицу, –
Молвил он царю, – на спицу;...» [9]*

Образ «птицы на спице» отсылает к черновым рукописям «Сказки о рыбаке и рыбке», – к тому эпизоду, в котором старуха захотела быть «римскою папой». Вернувшись от рыбки, старик застаёт следующую картину:

*Перед ним вавилонская башня.
На самой на верхней на макушке
Сидит его старая старуха
На старухе сорочинская шапка
На шапке венец латынский
На венце тонкая спица
На спице Строфилус птица [10]*

Птица Строфилус (или Страфиль, Стратим, Естрахиль) упоминается в Голубиной книге, где о ней говорится следующее:

*Страфиль птица вострепехнетца,
Все сине море восколыхнетца,
Тады будя время опоследня. [11]*

200

«Стрефел птица птицам всим мать» [12], после пробуждения Страфили по всей земле начинают кричать петухи. Она представляет собой птицу с женской головой и грудью. Если «золотой петушок» действительно соотносится со Страфилью, то сказка неминуемо подразумевает эсхатологический символизм, а конец Дадона и крах его государства аналогичны краху всего мира – концу света.

Говоря о классических исследованиях «Сказки о Золотом петушке» в связи с пушкинской топикой, необходимо упомянуть работы В.С. Непомнящего и Р. Якобсона. В.С. Непомнящий рассматривает сказку в контексте развития мотива бесовства [13], в то время как Р. Якобсон встраивает ее в теорию о губительной статуе, предлагая воспринимать золотого петушка как ожившую статую и сравнивая сюжет сказки со сходными сюжетами «Медного всадника» и «Дона Гуана» [14]. Исследователь отмечает ряд особенностей взаимосвязи статуи-идола (в данном случае петуха) со всеми действующими лицами и сюжетными ходами: существует герой, изначально стремящийся к покою, а также статуя или существо, обладающее сверхъестественной силой. Самая важная для нас особенность формулируется следующим образом: после безуспешного бунта человек гибнет в результате вмешательства статуи, которая чудесным образом приходит в движение. Петушок наказывает Дадона за его поведение по отношению к хозяину петушка – звездочету, т.е. мертвый звездочет перевоплощается в петушка и осуществляет месть. Эта роль объясняет поведение оживающего петушка, соотносит его и с миром живых, и с миром мертвых.

Таким образом, петух из сказки как бы пребывает на некой «границе». Но дело в том, что петухи в произведениях А.С. Пушкина почти всегда оказываются «пограничными» существами. Петухи упоминаются и в прозе А.С. Пушкина, и в письмах, но чаще всего в поэзии. Чаще всего символ петуха появляется в тексте, когда необходимо указать на время:

«петухи в селе пропели», «писал до петухов», «не просыпаюсь с петухами», «зачем бы ей, стал думать я, вставать до петухов», «давно храпит слуга в передней, давно поет петух соседний», «с тобою хоть всю ночь, до петухов» и т.д. С одной стороны, это нейтральное бытовое упоминание (петухи в XIX в. оставались частью повседневной жизни человека), с другой – это фразеологизм, устойчивый оборот для обозначения времени.

Но в текстах А.С. Пушкина появляются и другие петухи. Так, в пятой главе «Евгения Онегина» Татьяна видит страшный сон:

... за столом
Сидят чудовища кругом:
Один в рогах с собачьей мордой,
Другой с петушьей головой. [15]

Дальше следует перечисление прочих зооморфных существ, которые пируют вместе с самим Онегиным. Здесь петух – часть какого-то много-составного чудовища, присутствующего в ряду других подобных существ.

Петух не только чудовищен, но и опасен, как в стихотворении «Сон», (1816):

*О сладкой сон, ничем не возмущенный!
Один петух, зарею пробужденный,
Свой резкой крик подымет, может быть;
Опасен он – он может разбудить.*

И далее:

*Стократ блажен, кто может сном забыться
Вдали столиц, карет и петухов! [16]*

Иными словами, петух – это неумолимый вестник времени и судьбы, бытующий на грани настоящего и будущего, и одновременно на грани сна и яви. Петух отчетливо связан с мотивом сна и пробуждения от него.

Мотив сна и пробуждений вполне отчетлив и в «Сказке о Золотом петушке» (написана в Болдино осенью 1834 г., опубликована годом позже в журнале «Библиотека для чтения»; напомним, что в этот краткий период А.С. Пушкин не закончил больше ни одного произведения). Текст сказки автор сопроводил рисунком для титульного листа [17] и еще несколькими гротескно-карикатурными рисунками птицы.

В принципе, вся сказка может быть рассмотрена как комбинация визуального и вербального рядов и в какой-то мере может пониматься как подобие эмблемы. Л.И. Сазонова, обнаружившая модифицированные элементы эмблемы в тексте «Повестей Белкина», отмечает следующую особенность творчества А.С. Пушкина: «Одна из многих стилистических линий, синтезированных в органичной и гармоничной ткани произведений Пушкина, отражает сохраненные им элементы эмблематического поэтического мышления, привитые культурой XVIII – «эмблематического» – века. Изначально свойственные поэтике эмблемы парадоксальность в оформлении смысла отвечала одному из столь высоко ценимых Пушкиным критериев искусства» [18]. На наш взгляд, рассмотрение текста сказки в качестве своеобразного развернутого пояснения к эмблеме, представ-

ленной самим автором, позволяет по-новому трактовать и соединять возможные смыслы. Петух на спице, нарисованный А.С. Пушкиным, может пониматься не только в связи с эсхатологизмом, но с символично-повседневными атрибутами городской жизни. Петух на спице – не только бдительный страж, но и петух-флюгер, симметричный и двойственный. Золотой петушок – то положительный герой – предупреждает об опасности, ревниво оберегает столицу от врага, то отрицательный – посылает сыновей царя на смерть.

Напомним, что мотив ревности в традиции эмблематически соотносен с изображением петуха: А.Е. Махов, в частности, указывал, что в «Иконологии» Чезаре Рипы петух – это атрибут ревности [19]. Мотив ревности развертывается в сказке с характерной для этого текста амбивалентностью. Скопец, петух и Дадон – это ревнители покоя страны, при этом Дадон также ревностно относится к своему собственному покою. Реализована и идея ревности в ее первоначальном значении [20] – ревности братьев друг к другу, ревности Дадона к звездочету – ревности, лишаящей здравого смысла [21]. Но мотив ревности выводит и к ироническому (бытовому) смысловому плану сказки: именно в этом (бытовом) контексте проявляется правота С.М. Бонди, считавшего, что «Пушкин написал шутиливую сказку на тему об опасности, гибельности женских чар» [22].

Однако, у петуха из последней сказки А.С. Пушкина по сути отсутствует однозначно выделяемая природа; его роль и характеристики настолько множественны, что он может пониматься как персонаж своего рода, – с эмблематически отсутствующим целостным характером. К тому же петух – это золотая механическая игрушка, внутри которой имеется устройство, призванное предупреждать об опасности. Исполняя роль стража, петух остается неким магическим талисманом. В то же время, в конце сказки петух как бы оживает, слетает со своей спицы и убивает Дадона (мотив оживающей игрушки отсылает нас, в свою очередь, к сказкам Э.Т.А. Гофмана). Что происходит в этот момент? Если предположить, что звездочет был хозяином петуха, то после смерти звездочета петух обретает свободу:

*Вдруг раздался легкий звон,
И в глазах у всей столицы
Петушок спорхнул со спицы,
К колеснице полетел
И царю на темя сел,
Встрепенулся, клонул в темя
И взвился... [23]*

О дальнейшей судьбе петуха мы ничего не знаем. Он не исчезает, как шамаханская царица, не погибает, как звездочет. Нет, он просто «взвился». Вероятно, дальше у него начинается вольная жизнь живого существа.

Но возможно, что его действия – это запрограммированная месть за хозяина-звездочета (мотив благодарной птицы-мстителя, которая вредит обидчикам своего хозяина, неоднократно встречается в славянском фольклоре).

Важно отметить и явное противопоставление безжизненного неподвижного материала – золота – и подвижного одушевленного существа, заключенного в нем. Это противопоставление отражено в заглавии сказ-

ки: идол-петушок является, с одной стороны, символом, обозначающим живого петушка, с другой стороны – самим обозначаемым объектом. А золото – тоже неоднозначный материал; золото, безусловно, ценный металл, но также и символ жадности, скупости. Зная отношение А.С. Пушкина к деньгам, его вечные долги и займы, вряд ли можно говорить о том, что золото для него – абсолютная ценность.

Вокруг «Сказки о Золотом петушке» собралось огромное количество интерпретаций, версий, суждений. Можно проследить связи сюжета и с античной, и со славянской, и с христианской мифологией, и с литературными текстами, и с историческими реалиями. Интертекст, сложившийся в сказке, уводит и в Древний Египет, и в Голубиную книгу, и в Ветхий Завет. Выбрать одну версию и признать ее верной представляется весьма затруднительным делом. Разумнее было бы признать их все заслуживающими внимания и объясняющими некоторые из аспектов сказки. Ведь эта сказка – гениальный синтетический текст, некая эмблематическая комбинация возможных смыслов.

Книга эмблем всегда дидактична, ее главная цель – давать урок. «Сказка ложь, да в ней намек,

Добрый молодец урок» [24]

Кому и какой именно урок пытался преподать А.С. Пушкин?

Примечания

1. *Ахматова А.А.* Последняя сказка Пушкина. – Звезда, 1933, № 1, с. 161-176.
2. Среди исследователей, разделявших точку А.А. Ахматовой, – М.К. Азадовский (Пушкин и фольклор. – В кн.: *Азадовский М. К.* Литература и фольклор. Л., 1938, с. 85-88), Ю.М. Соколов (Пушкин и народное творчество. – Литературный критик, 1937, № 1, с. 134-135), И.П. Лупанова (Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX в. Петрозаводск, 1959, с. 177), А. *Желанский* (Сказки Пушкина в народном стиле. М., 1936, с. 66.) и др.
3. Подробнее см.: *Бойко К. А.* Об арабском источнике мотива о золотом петушке в сказке Пушкина // Временник Пушкинской комиссии, 1976 / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. С. 113-120; *Бойко К. А.* Древнеегипетские истоки одного из мотивов «Сказки о золотом петушке» // Временник Пушкинской комиссии, 1979 / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. С. 131-136
4. *Алексеев М.П.* Заметки на полях [6]: Пушкин и повесть Ф. М. Клингера «История о Золотом Петухе» // Временник Пушкинской комиссии, 1979 / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. С. 59-95.
5. В библиотеке поэта не было «Истории о Золотом Петухе», но в библиотеке его друга П.Я. Чаадаева она была; кроме того известно, что с Ф.М. Клингером были лично знакомы старшие современники и друзья А.С. Пушкина – Н.М. Карамзин, В.А. Жуковский, А.И. Тургенев, П.А. Вяземский и многие другие.
6. См.: Там же, с. 85. Заметим, что реконструкция М.П. Алексеева, связывающая петушка А.С. Пушкина с петухом «богохульником» Ф. Клингера, до сих пор не прижилась в пушкиноведении, и чаще оспаривается, чем принимается.

7. Подробнее о литературных взаимоотношениях А.С. Пушкина и П.А. Катенина см.: *Белкин Д.И.* К истолкованию образа Шамаханской царицы // *Временник Пушкинской комиссии*, 1976 / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. С. 120-124.
8. *Алексеев М.П.* Заметки на полях [6]: Пушкин и повесть Ф. М. Клингера «История о Золотом Петухе». С. 83
9. *Пушкин А. С.* Сказка о золотом петушке // *Пушкин А. С. Полное собрание сочинений*: В 16 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959. Т. 3, кн. 1. Стихотворения, 1826 – 1836. Сказки. 1948. С. 558.
10. *Пушкин А. С.* Из ранних редакций // *Пушкин А. С. Полное собрание сочинений*: В 10 т. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977 – 1979. Т. 4. Поэмы. Сказки. 1977. С. 406-407
11. Цит. по: *Мурьянов М.Ф.* К тексту «Сказки о рыбаке и рыбке» // *Временник Пушкинской комиссии*, 1969 / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1971. С. 104.
12. Там же.
13. *Непомнящий В.С.* Поэзия и судьба. Над страницами духовной биографии Пушкина: 2-е изд, дополн. М., 1987
14. Подробнее см.: *Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1997. С. 145–180
15. *Пушкин А. С.* Евгений Онегин: Роман в стихах // *Пушкин А.С. ПСС* в 16 т., Т. 6. Евгений Онегин. 1937. С. 104
16. *Пушкин А. С.* Сон: (Отрывок): («Пускай Поэт с камильницей наемной...») // *Пушкин А. С. ПСС* в 16 т., Т. 1. Лицейские стихотворения. 1937. С. 184-190.
17. *Пушкин А. С.* Титульный лист «Сказки о золотом петушке», 20 сент. 1834, Болдино // *Пушкин А. С. Полное собрание сочинений*: В 17 т. – М.: Воскресенье, 1994 – 1996. Т. 1-19. Т. 18 (дополнительный). Рисунки. 1996. С. 243.
18. *Сазонова Л.И.* Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени/Учреждение Рос.акад.наук. ИМЛИ РАН. М.: «Рукописные памятники Древней Руси», 2012. С. 152
19. *Махов А.Е.* Эмблематика: макрокосм. Москва: Intrada, 2014. С. 497.
20. Согласно Толковому словарю русского языка под. ред. Д.Н. Ушакова, ревность – страстная недоверчивость, мучительное сомнение в чьей-нибудь верности, в любви, в полной преданности.
21. А.Ж. Греймас в исследовании, посвященном семиотике страстей, отмечает следующее: «Будучи не в состоянии спокойно наслаждаться своим объектом и находясь в постоянной борьбе с соперником, ревнивец тревожится вместо того, чтобы действовать и не доверяет вместо того, чтобы доверять». Подробнее см. *Греймас А.Ж., Фонтаный Ж.* Семиотика страстей. От состояния вещей к состоянию души. М.: Издательство ЛКИ, 2007. Глава 3. Ревность. С 197-322.
22. См. комментарий Бонди С.М.: *Пушкин А.С. Собр.соч.* в 10 т. М.: Гослитиздат, 1960. Т. 3. Поэмы. Сказки. С. 529-530.
23. *Пушкин А. С.* Сказка о золотом петушке // *Пушкин А. С. Полное собрание сочинений*: В 16 т. Т. 3, кн. 1. С. 563
24. Там же.

Т. А. Гуревич

«Животный магнетизм» мемуарной прозы Томаса Де Квинси

Тема животных и образов животных в литературе британского романтизма исследована недостаточно хорошо. Основными работами по этой теме можно назвать книги К. Кеньон-Джонс «Родственные скоты: животные в литературе периода романтизма»¹, Д. Перкинса «Романтизм и права животных»², Д. Хоурда «Имперские животные: Романтизм и политизированные животные»³. В этих книгах анализируются анималистические образы в произведениях Байрона, Кольриджа, Вордсворта, Шелли, Китса. Ни в одном из исследований среди писателей и поэтов-романтиков не упоминается фигура Томаса Де Квинси, тогда как по количеству упоминаний животных тексты писателя могут поспорить со всеми вышеперечисленными авторами.

Статья Де Квинси «Животный магнетизм» (*Animal magnetism*, 1834), вышедшая в журнале «Тейтс», посвящена немецкому ученому Францу Месмеру, интересовавшемуся астрономией. Месмер вывел теорию о существовании определенной энергетической передачи, имеющей место между одушевленными и неодушевленными объектами, которую называют «животным магнетизмом». Ф. Бёрвик в статье «Де Квинси и животный магнетизм» акцентирует внимание на замечании писателя о том, что ресурсы физической природы более обширны, нежели воображаемый мир магии восточного очарования⁴. В период романтизма появляется понимание уникальности мира живой природы и особых законов развития, происходящего параллельно смене процессов человеческой жизни, при этом жизнь живой природы настолько насыщена и разнообразна, что может служить источником для полноценной биографии. Так, в первой трети XIX века, наряду с мемуарами «гениев» и о «гениях», женщин, солдат, появляются дневники растений⁵.

В зарубежных исследованиях по творчеству Томаса Де Квинси присутствие животных в мемуарной прозе писателя чаще всего рассматривается на примере «Исповеди англичанина, любителя опиума» и автобиографической прозы «Горести детства». В этих произведениях ученые выделяют особые анималистические ряды – ряды страшных, химерических животных, появляющихся при описании действия опиума на героя или ассоциируемых со смертью, страхами и болезнями детских лет.

Наиболее подробно образы зловещих и агрессивных животных рассматривает Дж. Баррелл в книге «Инфекция Томаса Де Квинси: психопатология империализма». Так, например, исследователь сравнивает верб-

люда с сестрой Элизабет: «оно может предложить роль верблюда изуродованной и любимой Элизабет, в развитии, которое представляя ее аравийкой, может подтвердить ее странность, но также ее дружеское расположение по контрасту с тигром, ужасающим «другим», который угрожает и Европе, и Ближнему Востоку»⁶. Тигр и собака представляются одинаковыми, особо опасными животными: «названия обоих животных часто были использованы как оскорбление или особенная сила против «азиатов»⁷. Автор пишет о собаке, растерзавшей котенка, рычащих львах, умирающей птице и других животных образах, связанных с жестокостью и смертью и вплетенных в единое целое автобиографической прозы.

Э. Бакстер, говоря о появлении крокодила в «Исповеди...», указывает, что «крокодил является манифестацией актуального времени (...), намекающей на тщетность поддержания серий замещений в автобиографическом тексте ровно как на опасность *не* сделать этого. Когда Де Квинси очнется ото сна, крокодилы под «вертикальным светом» мира наваждения заместятся детьми под «широким полднем» знакомого неба. (...) Дети умрут, им это нужно, для того чтобы родиться снова, воскреснув, согласно христианской вере. Также крокодил из сна, пока он отпущен реальностью, возродится в последующих снах»⁸. Исследуя поле животных в текстах Вордсворта и Де Квинси, Э. Линдстром пишет об образе спящей собаки в «Исповеди...», который служит «фигурой скопленных тематических проблем и менее просто специфицируемым состоянием постчеловеческого опыта, регистрируемого внутри человека»⁹. Исследователь отмечает: «Сон собаки для Де Квинси ставит вопрос о том, что есть человеческое, каковы пределы человеческого»¹⁰. Тотемные животные, в свою очередь, «преследуют прославление увеличенной способности человеческой памяти»¹¹. У Гарсия, рассматривая появление страшных животных в автобиографической прозе писателя, упоминает о фрейдистской точке зрения, согласно которой «фобия перед зараженным крокодилом (равно как перед другими азиатскими животными) символизирует страх перед отцом, который замещен животным; в этом случае запрещение насилия над тотемным животным – продукт Эдипова комплекса»¹². Т. Шмид выдвигает точку зрения, что сны Де Квинси ужасны не столько своими возможностями аллегорий, символики и фрейдистских ассоциаций, сколько своей реальностью, и достигается это именно с помощью «животного» присутствия: «...кучер с головой крокодила, вероятно, самый ужасный, когда каждый элемент амальгамы – и человеческое тело, и голова рептилии – считается реальным, даже если они несут в себе *символический* или биографический резонанс»¹³.

Но «животное» поле мемуарной прозы Де Квинси не ограничивается вышеуказанными произведениями. Очень важен в этом отношении цикл очерков «Воспоминания об Озерных поэтах» (*Recollections of Lake Poets*, 1834), появившийся в том же году, что и статья «Животный магнетизм». Писатель рассказывает о своем пребывании в Озерном крае и общении с поэтами-лейкистами – Кольриджем, Вордсвортом, Саути. «Животная» тема имеет большое значение для «Воспоминаний...». Здесь, в отличие от вышеперечисленных произведений, создается «доброжелательное» анималистическое поле. Образы животных и «животная» метафорика имеют различные формы присутствия в тексте и выполняют многочисленные функции.

Во-первых, мемуарный текст у Де Квинси выступает одной из воз-

возможностей поговорить о животном мире как таковом. «Воспоминания...» изобилуют отступлениями (в форме отдельных пассажей или развернутых сносок), в которых помимо обсуждения культурных реалий есть размышления об особенностях и повадках животных. Так, в очерке «Голове сарацина» Де Квинси пишет о лошадях, которые «пустились в галоп со скоростью ласточки»¹⁴ (*зд. и далее перевод мой* – Т. Г.). Сравнивая поведение одних животных через поведение других, Де Квинси предлагает развернутый комментарий о жизни ласточки, по форме, стилю и размеру более всего напоминающий отрывок из зоологической статьи: «Можно предположить, не буквально, что ласточка (или, по крайней мере, виды, называемые стрижем) известны скоростью полета в среднем трехсот миль в час. Однако, весьма вероятно, что эта скорость высчитывалась не исходя из целого часа, но была выведена в соответствии с полетом в одну или две минуты» (233). После этого уточнения в сноске следует: «Интересный анекдот рассказал джентльмен (мне кажется, почетный Э. Стэнли), описав в журнале «Блэквудс» открытие самой первой железной дороги, когда птица (был ли то бекас, дрозд-рябинник или ржанка?) пробежала или, точнее, пролетела расстояние с зарядом на три или четыре мили, когда, осознав свое вероятное поражение, вдруг повернула в сторону болот» (233). Иной раз, не затрудняя себя задачей уточнить информацию относительно даты или отрывка из произведения для мемуаров, Де Квинси дает довольно точную и выверенную справку о животном. Автор также активно интересуется историческими событиями, в которых животные могли принимать участие: «Все афиняне были любителями петушиных боев, и, как бы это ни шокировало восприимчивость современной утонченности, у нас нет сомнений, что Платон чаще побеждал в петушиных боях, а Сократ известен тем, что сам выращивал петухов» (307).

Де Квинси использует «животные» примеры, иллюстрируя свои объемные размышления о национальных особенностях той или иной местности в Англии или этимологии некоторых топонимов. Так, рассказывая о Северной Англии, он пишет, что, в отличие от южной, овцы там не носят колокольчиков. Отсутствие колокольчиков автор характеризует как «обидный недостаток касательно целостного впечатления от диких уединенных мест» и отмечает, что, благодаря наличию или отсутствию колокольчика на шее животного, в разных частях Англии можно услышать разную музыку вечерней природы. Так, на юго-западе звук колокольчика «производил наиболее впечатляющее событие для уха, и по большей части в гармонии с другими составляющими пейзажа», которую помимо этого дополняли «умирающие интонации насекомых, кружащих в вечернем полете» (278). В отличие от мелодий юга, в Уэстморленде «слишком часто ничего не слышно, кроме дикого крика птицы – ржанки, бекаса или, возможно, карканья ворона» (278). Рассуждая о происхождении топонима Фейрфилд (*Fairfield*), Де Квинси пишет о датских корнях, где *faar* значит «овца», а *fald* – «холм». В сноске он задается вопросом «Разве не все холмы – овечьи холмы?» и признает, что Фейрфилд полностью соответствует данному ему названию, обладая «огромной, гладкой, пасторальной саванной, к которой устремляются овцы» (303).

Точки «животного» присутствия появляются в тексте мемуаров тогда, когда необходимо обозначить ситуацию, в которой тот или иной герой повествования сталкивается с чуждой ему средой, находится в не соответствующей его пониманию мира обстановке. Появление животных в

этих эпизодах совпадает с ключевыми моментами жизни поэта, и «животное» в тексте начинает представлять собой свидетельство проекции естественного, природного начала, способного указать правильный путь самому герою, своего рода индикатором его неверных действий и в то же время «освободительным» элементом – по типу *deus ex machina*. Используя «животное», Томас Де Квинси пытается вступить в более активное общение с читателем и косвенно обозначить свою точку зрения по поставленной проблеме.

«Животное» сравнение становится необходимым для продолжения антитетической линии при создании образов поэтов-лейкистов. Говоря о коренных различиях в характерах и системе ценностей Вордсворта и Саути, Де Квинси отмечает: «Вордсворт жил на свежем воздухе, Саути в библиотеке, которую Кольридж называл его женой. Саути обладал истинно элегантными привычками (Вордсворт называл их изощренными) в использовании книг. Вордсворт же, напротив, был чрезвычайно неаккуратным и чересчур потакающим своим желаниям в этой сфере, о чем Саути со смехом высказался мне через несколько лет: «пустить Вордсворта в чью-то библиотеку – то же самое, что выпустить медведя в сад с тюльпанами» (193-194).

Почему Де Квинси здесь использует довольно странное «животное» сравнение – «медведь в саду с тюльпанами»? На первый взгляд может показаться, что это авторская метафора, сравнение с неуклюжим человеком, который, не разбираясь, легко может что-то поломать или испортить. И в тексте мы действительно встретим эпизод неаккуратного обращения Вордсворта с книгой, когда тот, увидев на столе новый том «Работы Бёрка», разрезает страницы поданным к обеду грязным ножом, предназначенным исключительно для намазывания масла на тосты.

Но в употреблении такого странного сравнения кроется нечто большее. Во-первых, стоит отметить, что идиомы в английском языке со словом «медведь» не несут семы неуклюжести. Медведь более ассоциируется с физической силой (*a bear hug* – крепкое объятие), величием, позволяющим вести себя неподобающим образом (*be like a bear with a sore head* – быть в плохом настроении), ленью (*busy as a hibernating bear* – вовсе не занятый), грубостью (*gruff as a bear* – грубый, как медведь), состоянием голода (*hungry as a bear* – голодный, как медведь), но никак не неаккуратностью. Для обозначения неловкого человека существуют устойчивые выражения *bull in a china shop* (бык в магазине фарфора, или русский вариант – слон в посудной лавке) или, о неловком человеке – *like a hog on ice* (как боров на льду, русский вариант – как корова на льду). Более того, в тексте «Воспоминаний...» Де Квинси дает свою «животную» характеристику неуклюжему человеку. В очерке «Сэмюэль Тейлор Кольридж» Де Квинси рассказывает о встрече Кольриджа и Вордсворта с Клопштоком и их катании на коньках, отмечая особую неловкость Вордсворта на льду: «Автор «Мессии», смею заверить, катался с легкостью и изяществом обычного художника, а поэт «Проголуки» распластывался на льду как корова, танцующая котильон» (50). Интересно отметить, что это смелое «животное» сравнение включено Де Квинси в одну из последних редакций его собрания сочинений, когда писатель окончательно отделился от Вордсворта и разочаровался в нем. Для Де Квинси вообще характерно добавление более смелого, в данном случае – «животного», текста в более поздние редакции, при этом помещает он его в сноски или в приписанное

другому человеку высказывание. Мы не можем знать точно, принадлежат ли приведенные выше слова Саути в действительности – в мемуарной прозе Де Квинси довольно смело обращается с фактами, желая выразить собственный взгляд по тому или иному вопросу.

Неоднократно иронизируя над ногами Вордсворта и его походкой, Де Квинси пишет: «Вордсворт ступал, как ступает искусственно выкормленный жеребенок» (119). Здесь автор пунктирной линией проводит идею необходимости естественных условий для развития изначально принадлежащего природе организма или явления, акцентируя внимание на искусственной составляющей, не дающей возможности нормального роста всецело принадлежащего живому миру объекта.

Именно понимание Вордсворта как человека, окончательно сформировавшегося – и духовно, и физически – в живом пространстве (пространстве природы, леса, в отличие от библиотек Саути) и конструирующего свой художественный мир, базируясь на впечатлениях, полученных от общения с миром природы, тянет за собой сравнение Вордсворта с «медведем в саду тюльпанов».

Пустить медведя в сад с тюльпанами – пустить человека в непривычную для него среду. «Животная» метафора становится показателем инаковости сред, вскормивших обоих поэтов и обстоятельств, окружающих их в данный момент, невозможности обитания и творчества в непривычной обстановке. Медведь – лесное животное, тогда как сад тюльпанов – это искусственно созданная человеком территория, аллегория культивированного, окультуренного пространства. В подтверждение тому в мемуарном очерке «Уильям Вордсворт» Де Квинси напишет о потребностях Вордсворта в книгах и литературе – ему не нужна была большая библиотека, главный источник наслаждения для него был в окружающей его природе: «... тот, для кого простая маргаритка, анютины глазки, примула могли приносить удовольствия – не легкомысленные, о каких думают его самые легкомысленные и практичные обвинители, а удовольствия, извлеченные из глубин мечтательности и созерцательной нежности, которые их сердца при всем упорстве не смогут постигнуть; тот человек вряд ли будет нуждаться в большом количестве книг» (168).

Вордсворт, по мнению Де Квинси, хорошо разбирался только в двух областях литературы, которые Де Квинси называет «провинциями» – поэзии и античной истории. Он вряд ли бы стал переживать об исчезновении всей литературы, кроме английской поэзии и, возможно, «Жизнеописаний» Плутарха (169), тогда как для Саути библиотека была его женой. Здесь Саути соотносится в некоторой степени с искусственным пространством, и механистичность в его поведении (даже в написании творческих работ) противопоставляется жизни Вордсворта, с раннего детства существующего в природном континууме и подчиняющего ритмы собственной жизни и творчества естественным законам бытия.

«Животное» присутствие указывает не только и не столько на соотнесенность с живым миром, сколько предстает индикацией истинного, первоначального, выстраивая противопоставление на уровне *свое – чужое, истинное – ложное*. Такое указание можно наблюдать на уровне интертекстуальных вкраплений. Говоря о жизни Кольриджа, Де Квинси уделяет большое внимание вопросу о плагиате Кольриджа, приводя в пример обширные куски текста, из которых, как полагает Де Квинси, поэт брал что-то для собственных сочинений. Интересно отметить, что в этом

отношении образы животных появляются в цитатах первоисточников, как бы сигнализируя об их первенстве и истинности. Так, мы встречаем льва в цитировании Мильтона и альбатроса при рассказе о первоисточнике для «Баллады о Старом мореходе» (25).

Пересказывая биографию Вордсворта, Де Квинси, повинуюсь указаниям Вордсворта относительно того, что вся биография поэта заключена в самом творчестве, иллюстрирует биографические вехи его жизни цитатами из «Прелюдии» и стихотворений, содержащих «животные» образы: мы встречаемся с арабом на дромедаре (149), лошадью, насекомыми. Тишина в горах описывается строками Вордсворта, где «один лишь звук, даже в полдень, нарушает сон усталого пешехода, звук пчелы, жужжащей над горными цветами» (190). Де Квинси упоминает произведения поэта, название которых также содержит названия животных, например, «Сборщик пиявок» (*Leech-gatherer*). Как отмечает Дж. Норт, «если сборщик пиявок рассматривается некоторыми критиками как двойник поэта, к которому он обращается, тогда сборщик пиявок и лечение пиявками становятся метафорами характерного действия поэтического воображения: взаимных отношений между поэтом и природным миром»¹⁵.

Вообще, с появлением фигуры Вордсворта в «Воспоминаниях об Озерных поэтах» (а он появляется в цикле очерков не сразу), весь мир, окружающий его, начинает «магнетизироваться» животными, анимализироваться. Становление сознания Вордсворта, по мнению Де Квинси, происходит именно в подражании живому миру, а не печатному слову, причем подражании в самом что ни на есть прямом смысле: то, что в стихотворении происходит с «мальчиком, подражающим совам, случилось с ним» (168). Де Квинси отмечает «моменты наблюдения за отлетом вальдшнепов над холмами в лунные ночи» (144), которые позволяли созерцать «силу горного пейзажа под покровом ночной тишины и уединения» (145). Животные появляются в детских играх Вордсворта – «подражательных гонках зайца и борзых» (146) и также в первом сборнике стихотворений, где поэт, по словам Де Квинси, заимствовав фразеологию итальянского автора, «описал домашнего петуха как «восхитительно жестокого» (154) и бои амбарных петухов, чем создал «оживление и моральный интерес к сельской жизни» (154). Период революции в жизни Вордсворта предстает «эрой, когда спящие змеи, которые после ужалят национальное счастье, еще были спрятаны в цветах» (155). Веселые, блистательные люди времен правления Франсиска I или Луи XIV, по сравнению Де Квинси, стали бы «простыми нарисованными бабочками дворцового солнца» (157).

«Звериные» следы можно обнаружить в некоторых именах собственных. Так, мы встречаемся с животными в топонимах – *Hawkshead* (буквальный перевод – «голова ястреба») – место, где Вордсворт играл в детстве. Животные появляются в условных собственных наименованиях: так, рабочие, построившие Аллан Банк (резиденцию Вордсворта), собираются отметить завершение работы в баре «Красный лев» (236), говоря о мистере Саймонде, Де Квинси пишет, что тот женился на племяннице Джона Уилкса, содержавшего заведение «Синий хряк» (253).

В тексте мемуаров имеют место говорящие анималистические фамилии. Де Квинси приводит эпизод, когда за Вордсвортом и Кольриджем была установлена государственная слежка, подозревающая обоих поэтов в хранении и распространении неугодной государству информации. За ними послали следить шпиона, который, ничего не поняв в разговоре по-

этов, уловил только то, что они говорили о «носатом шпионе». Подумав, что разговор идет о нем самом, шпион обиделся и вернулся с донесением, что ничего опасного в их поведении он не обнаружил. На самом деле Вордсворт и Кольридж его даже и не заметили. В своей беседе они говорили о философе Спинозе, звучание имени которого на английском языке очень похоже на *spy nozu* («носатый шпион»). Включая обе характеристики, Де Квинси называет его шутливо Догберри: «Даже с Догберри, я бы настоял на следующем – «обоснуйте, также, что я осел» (156).

Есть еще один пример языковой игры с задействованием животных. Де Квинси рассказывает о Грета-холле, где жили три семьи – Саути, Кольриджа и миссис Лоуэлл с детьми. Миссис Кольридж, миссис Саути и миссис Лоуэлл были сестрами, поэтому, когда три семьи собирались вместе, у детей появлялось сразу несколько тетушек. Грета-холл шутливо назывался Ант-хилл (215). Здесь мы имеем дело с языковой игрой: *ant-hill* («муравейник») и *ant-hill* («холм тетушек») – оба варианта имеют в английском языке одинаковое звучание.

С появлением фигуры Вордсворта появляются животные различных категорий, что свидетельствует о полноте мира и указывает на всестороннюю и органичную включенность поэта в окружающую среду. Так, в тексте фигурируют следующие классы: млекопитающие (лошадь, медведь, дромадер, заяц, собака, осел), птицы (сова, петухи, вальдшнепы), насекомые (пчелы, бабочки, муравьи), пресмыкающиеся (змеи), кольчатые черви (пиявки).

211

Одним из важнейших животных для мемуарного текста становится лошадь – главная «животная» реалья периода и местности. Текст мемуарной прозы XIX века трудно представить без лошади – основного средства передвижения, помощника в сельскохозяйственных работах и друга. Так, Ллойд скачет на лошади для восстановления здоровья и поддержания физической формы (270). Лошадь в мемуарном тексте выступает своего рода сигналом перемен. Появление лошади происходит, как правило, параллельно со сменой событий – появлением нового героя (поэта или гостя Озерного края), переездом, а также изменений событий мирового масштаба (так, Вордсворт узнает о падении Робеспьера от всадника). Пршедшее время отмеривается не только появлением людей, но и уходом лошадей (234).

Присутствие лошади в тексте не ограничивается указанием на облик эпохи. Как уже было сказано, «животное» в «Воспоминаниях...» выступает как индикатор истинного и ложного. Здесь показательным можно назвать эпизод из молодости Кольриджа, когда юный поэт, потерпев фиаско в любви и, будучи отвергнутым своей возлюбленной, поступил в драгунский полк. В биографической интервенции, вставленной Де Квинси в целое мемуарного очерка, первым и самым знаменательным эпизодом его пребывания в армии становится описание падения с лошади, после чего Де Квинси добавляет: «Кольридж по природе был негоден для роли хорошего всадника» (47) и отмечает, что, по словам Чарльза Ллойда, у него была «особая сложность или раздражение при уходе за своей лошастью» (47). Но еще более интересным эпизодом становится эпизод увольнения Кольриджа, следующий сразу за эпизодом его падения. Кольридж, будучи рядовым, стоял на карауле у двери залы, в которой давали бал офицеры. Двое из офицеров обсуждали какое-то греческое слово или эпизод из греческой истории, когда Кольридж решил вмешаться с разъяснениями: «Офи-

церы уставились на него так, будто одна из их лошадей спела «Правь, Британия, морями»; опросили его; выслушали его историю; посочувствовали его несчастью; и в конце концов пожертвовали деньги для его увольнения» (47).

Помимо всего лошадь выступает как вспомогательный компонент характеристики качеств ее хозяина. Характеризуя лорда Лондейла, юриста отца Уильяма Вордсворта, Де Квинси отмечает «надменную беспечность его великолепия» (133), при этом лошади его «хорошие, но неухоженные» (133). При описании привычек и наклонностей Вордсворта Де Квинси отмечает, что тот был «строгим и замкнутым» и отличался особым нежеланием перегружать себя заботой о противоположном поле: «Я почти уверен, что никакие соображения не побудили бы Вордсворта обременить себя женским ридикулем, зонтиком, платком или еще чем-нибудь, требующим заботы и внимания. Страшной должна быть опасность, побудившая его вести под уздцы ее лошадь» (142).

Де Квинси, рассуждая о красивом и прекрасном в областях эстетики и философии, приводит в пример карету, запряженную лошадьми, где все мелкие детали составляют единое целое – идею живописного, которая преобразуется в идею характерного: «состояние ленивого расслабления после работ, и проливной дождь, заставляющий клевать носом, и лохматая грива, вместе с щеткой, рыдать. Эти и другие обстоятельства отношения, выявляют характер и преобладающую тенденцию животного в некотором избытке: и в таком случае, глазам предстает конечный результат – живописное: или, на самом деле, характерное» (239).

Лошадь выступает не просто животным, а аллегорией добра или положительных качеств человека. Так, в очерке «Уильям Вордсворт и Роберт Саути» есть упоминание о событии, когда после долгой прогулки они набрали на гостиницу, где нашли лошадей, которых вовсе не ожидали увидеть. Анализируя собственное отношение к той ситуации, Де Квинси отмечает: «По сей день я обязан кому-то лошадей» (192). Интересно, что появление животного в тексте влияет на последующий текст. Так, появление животного в одном куске текста может оставить следы на окружающем его текстовом пространстве. На следующей странице, рассказывая о привычках в отношении книг Вордсворта, Де Квинси пишет о неблагозвучии имени Джона Донна: «Я слышал, как говорили, между прочим, что невыносимый дефект слуха Донна вырос из-за его имени, данном при крещении и *впряженном* (*курсив мой* – Т. Г.) в его собственную фамилию» – Джон Донн» (194).

Животное иногда предстает важным и разумным, заслуживающим большего, нежели человек, сочувствия. Желание возобладать над животным, представить его низшим существом, само по себе губительно. Де Квинси говорит о разрушительных явлениях в жизни Канта, трансформировавшихся в идею превосходства над животными: «До тех пор Кант продвигал его разрушительные функции, пока не обратил их на собственные надежды и обеты своего собственного превосходства над собакой, обезьяной, червем» (35). В мире мемуарной прозы Де Квинси есть свидетельства большего совершенстве животного мира по сравнению с миром людей. Яркие примеры тому можно обнаружить в очерке «Голова Сарацина», где животный мир выступает более человечным, а человек становится по поведению схожим с животным.

В «Голове сарацина» Де Квинси рассказывает о странной женщине,

которая отличалась особой жадностью. Жадность – это то, что, по мнению автора, необходимо преодолеть, иначе человек начинает уподобляться животному, приобретать «животные» привычки. Де Квинси более жалеет лошадь, которой приходилось возить эту женщину, чем девушку, ходившую с ней: «Некоторые оксфордцы и кембриджцы, которые в разное время имели обыкновение встречать эту странно подобранную процессию во всех уголках страны, задавались вопросом, кому хуже – бедной лошади или молодой леди?» (228). Более того, эта женщина сэкономила на кормлении лошади, которая умерла, как пишет Де Квинси, «от голода – или, по крайней мере, от болезни, изначально вызванной голодом; так сказало не только почти все население соседнего городка, но и хирург» (228). О смерти женщины пишется как о чем-то менее значительном: «немного позже, однако, леди, Голова Сарацина, умерла сама; но, боюсь, что не от голода» (229). Все думали, она доживет до ста лет, тогда как она дожила до шестидесяти: «Возможно, молитвы лошадей помогли устроить все наоборот» (229).

В этом же очерке Де Квинси описывает встречу, на которую его пригласили. Обед был довольно скудным: «Однако, обед продолжился, когда, без всяких переставлений, появилось нечто вроде второго блюда в форме одинокого фазана» (227). Гостям предложили, но они отказались, тогда как женщина, хозяйка дома, съела все имеющееся на тарелке: «Умереть мне смертью предателя, если она не приступила, не расспрашивая кого-либо из нас (...) и на глазах у всех не съела всю птицу от А до Я» (227). Женщина в своей скарденности становится похожей на животное. Ест она подобно животному (не просто мясо, а «всю птицу»), тогда как животное уподобляется человеку – фазан, даже будучи запеченным, обретает человеческие черты, и автор называет его «одиноким», используя при этом прилагательное *solitary*, имеющее несколько возвышенную окраску. Человек может быть ближе к животному, быть одновременно и человеком, и животным. Так, Де Квинси пишет о мужчине, который был одновременно джентльменом и ослом (196).

Такое изображение животных способствует выявлению грешной природы человека, оно может быть сопоставимо с одной из целей средневекового бестиария. Так, Р. Барбер отмечает: «... они знали, какова была цель: наставление и назидание грешному человеку. Творец создал животных, птиц и рыб и дал им их натуру и привычки, чтобы грешник мог видеть мир людей отраженным в царстве природы и обучиться пути к искуплению по примеру различных животных»¹⁶.

Интересным является пример, когда животное оказывается важнее, чем человек, а память о животном дороже, чем о человеке. Рассказывая о жителях Озерного края, Де Квинси пишет о леди Изабелле, которая подарила мисс Смит прекрасную лошадь, названную Брюнеткой: «С течением времени, когда они отделились от полковых конюшен, встал вопрос о необходимости расставания с Брюнеткой. Поскольку не продать лошадь было невозможно, единственной возможностью оставалось оттянуть продажу на короткое время. Через некоторое время мисс Смит все же приняла этот план: она продала Брюнетку, но употребила всю сумму от продажи, сто двадцать гиней, на покупку восхитительной арфы. Арфу окрестили Брюнеткой, и она религиозно хранилась до конца ее дней. Через несколько лет Брюнетки, скорее всего, не стало в живых, но переведа подарок подруги в иную форму, она не только соединила образ ее далекого друга и

ощущение той дружеской доброты с удовольствием и полезной для себя целью, но и наградила этот подарок вечностью существования» (285).

Лошадь в «Воспоминаниях...» также фигурирует как элемент, указывающий на интертекстуальность. В отступлении про Беапия Де Квинси рассказывает о том, как Беапий и Вордсворт, гуляя, увидели следующую картину: «Девушка, семнадцати или восемнадцати лет, изнывающая от голода, и превратившаяся в тощую тень, печально вязала, поникнув головой; в то время как к ее руке была привязана веревкой лошадь, одинаково изнуренная, что заслужило жалкую поддержку ее семьи» (157). Здесь нельзя не отметить связь с Лоуренсом Стерном, которого любил Де Квинси, написавшего в «Сентиментальном путешествии» про оплакивание горевавшим своего осла.

В некоторых случаях яркие «животные» образы «Воспоминаний...» начинают трансформироваться и появляться в других текстах автора. В этом отношении интересен эпизод прогулки Де Квинси с семьей Вордсворта, когда путникам была прислана карета, управляемая молодой девушкой (189-190). Описание всех трудностей переезда (крутые склоны в горах, возможность падения лошади, слететь в обрыв, невозможность проехать по одной дороге) и страха, испытываемого Де Квинси, при переезде, отсылает нас к «Английской почтовой карете», где мы снова сталкиваемся с каретой, также управляемой молодой дамой, и ужасом внезапной смерти.

Таким образом, анималистическое поле «Воспоминаний об Озерных поэтах» отличается от поля «Исповеди англичанина, любителя опиума» и образцов автобиографической прозы. «Животное» присутствие в мемуарном тексте выполняет многочисленные функции, как, в частности, возможность поговорить о животном как таковом, как иллюстрация для размышлений об эстетике, как обозначение ситуации, когда герой находится в чуждой ему среде и для противопоставления истинного и ложного.

¹ Kenyon-Jones, C. *Kindred Brutes: Animals in Romantic-Period Writing* [Text] / C. Kenyon-Jones. – Aldershot, England, and Burlington Vermont: Ashgate Publishing, 2001.

² Perkins, D. *Romanticism and Animal Rights* [Text] / D. Perkins. – Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

³ Howard, D. *Imperial Animals: Romanticism and Politicized Animal* [Text] / D. Howard. – University of California, 2007. – 450 p.

⁴ Burwick, F. *De Quincey and Animal Magnetism* [Text] // *Wordsworth Circle*, Vol. 36, No. 1, Winter 2005. – P. 32.

⁵ Более подробно см. у Bellanca, M. E. *Daybooks of Discovery: Nature Diaries in Britain, 1770-1870* [Text] / M. E. Bellanca. – Charlottesville: University Press of Virginia, 2007.

⁶ Barrell, J. *The Infection of Thomas De Quincey: A Psychopathology of Imperialism* [Text] / John Barrell. – Yale University Press: New Heaven and London, 1991. – P. 62.

⁷ Barrell, J. *The Infection of Thomas De Quincey: A Psychopathology of Imperialism*

[Text] / John Barrell. – Yale University Press: New Heaven and London, 1991. – P. 68.

⁸ Baxter E. De Quincey's Art of Autobiography [Text] / E. Baxter. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 1990. – P. 129.

⁹ Lindstrom, E. «Dog Sleep»: Creaturely Exposure In De Quincey And Wordsworth [Text] // *Criticism*: Vol. 55: Iss. 3, Article 2. – P. 394-395.

¹⁰ Ibid. 397-398.

¹¹ Ibid. 416.

¹² Garcia, H. In the Name of the “Incestuous Mother”: Islam and Excremental Protestantism in De Quincey's Infidel Book [Text] // *The Journal for Early Modern Cultural Studies*. 7.2 (2007). – P. 72.

¹³ Schmid, Th. Crocodiles and «Inoculation» Reconsidered: D Quincey, Opium and the Dream Object [Text] // *Wordsworth Circle*, Vol. 39, N 1-2, Spring 2008. – P. 35.

¹⁴ De Quincey, T. Recollections of Lake Poets [Text] / De Quincey T. // *Recollections of the Lake Poets* / ed. by E. Sackville-West. – London: The Chiltern Library, 1948. – P. 233. Далее в тексте в скобках будут указаны номера страниц данного издания «Воспоминаний об Озерных поэтах».

¹⁵ North, J. Leeches and Opium: De Quincey Replies to «Resolution and Independence» in «Confessions of an English Opium-Eater» [Text] // *The Modern Language Review*, Vol. 89, No. 3 (Jul., 1994). – P. 578.

¹⁶ Barber, R. Introduction [Text] // *The Bestiary, or the Book of Beasts* / R. Barber. – London, The Folio Society, 1992. – P. 7.

215

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Barber, R. Introduction [Text] // *The Bestiary, or the Book of Beasts* / R. Barber. – London, The Folio Society, 1992. – P. 7-15.

2. Barrell, J. The Infection of Thomas De Quincey: A Psychopathology of Imperialism [Text] / John Barrell. – Yale University Press: New Heaven and London, 1991. – 235 p.

3. Baxter E. De Quincey's Art of Autobiography [Text] / E. Baxter. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 1990. – 218 p.

4. Bellanca, M. E. Daybooks of Discovery: Nature Diaries in Britain, 1770-1870 [Text] / M. E. Bellanca. – Charlottesville: University Press of Virginia, 2007. – 296 p.

5. Burwick, F. De Quincey and Animal Magnetism [Text] // *Wordsworth Circle*, Vol. 36, N 1, Winter 2005. – P. 32-39.

6. De Quincey, T. Recollections of Lake Poets [Text] / De Quincey T. // *Recollections of the Lake Poets* / ed. by E. Sackville-West. – London: The Chiltern Library, 1948. – 328 p.

7. Garcia, H. In the Name of the “Incestuous Mother”: Islam and Excremental Protestantism in De Quincey's Infidel Book [Text] // *The Journal for Early Modern Cultural Studies*. 7.2 (2007). – P. 57-87.

8. Howard, D. Imperial Animals: Romanticism and Politicized Animal [Text] /

- D. Howard. – University of California, 2007. – 450 p.
9. Kenyon-Jones, C. *Kindred Brutes: Animals in Romantic-Period Writing* [Text] / C. Kenyon-Jones. – Aldershot, England, and Burlington Vermont: Ashgate Publishing, 2001. – 229 p.
10. Lindstrom, E. «Dog Sleep»: Creaturely Exposure In De Quincey And Wordsworth [Text] // *Criticism*: Vol. 55: Iss. 3, Article 2. – P. 391-421.
11. North, J. Leeches and Opium: De Quincey Replies to «Resolution and Independence» in «Confessions of an English Opium-Eater» [Text] // *The Modern Language Review*, Vol. 89, No. 3 (Jul., 1994). – P. 572-580.
12. Perkins, D. *Romanticism and Animal Rights* [Text] / D. Perkins. – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – 212 p.
13. Schmid, Th. Crocodiles and «Inoculation» Reconsidered: De Quincey, Opium and the Dream Object [Text] // *Wordsworth Circle*, Vol. 39, N 1-2, Spring 2008. – P. 35-38.

А. А. Попова

К вопросу о семиотике бестиарности в поэме Т. С. Элиота «Бесплодная земля»

«The Waste Land» («Бесплодная земля») – поэма, создавшая Томасу Элиоту положение «литературного диктатора» Лондона, появилась в 1922 году. Текст поэмы является собранием фрагментарных символических видений с большим количеством аллегорий и бесконечными заимствованиями из самых различных литературных источников, от Библии до Верлена и Гессе. Но, несмотря на сложность для понимания, «Бесплодная земля», да и вся элитарная, порой эзотерическая поэзия Элиота, стала популярной, поскольку каждый человек в большей или меньшей степени способен к самоосмыслению, рефлексии, трансцендетированию, потрясению. Спрятанные в подтекст чувства позволяют читателю ощутить собственную сопричастность, сострадание и сопереживание, а множественные сюжетные линии, представленные обобщенно, формируют широкий пласт значений, ассоциаций, культурологических отсылок и, в конечном итоге, открывают возможность индивидуального восприятия, зависящего только от самого читателя. Элиот не дает готовых решений и законченных образов. Люди в поэме «Бесплодная земля» намеренно обезличены, ни старец Тиресий, ни мадам Созострис не наделены индивидуальностью. Более того, когда Эзра Панд сокращал поэму, то он вычеркивал именно те фрагменты, в которых давались хотя бы какие-то описания частной жизни героев или их привычки¹. Герой Элиота – это скорее не персонаж, а идея.

Парадигма анималистических образов в поэме представлена животными, которые так или иначе присутствуют во многих произведениях автора и необходимы для формирования целостной философской концепции Элиота. Это, в первую очередь, крыса, Пес и соловей.

Крыса, которая прокралась по траве тихонько, «к земле прижавшись скользким животом», является одним из символов конца человеческого существования, разрушения материального мира. Этот процесс затрагивает все сферы человеческой жизни, причем сам человек разрушается изнутри. «Ветер/ Молча метет гниющую землю. Исчезли нимфы»². Реальность Элиота напоминает спектакль, лишенный действия: остались только декорации. Актеры произносят диалоги, но их страсть, эмоции, желания отсутствуют.

Крыса появляется и в зловещей атмосфере первой части «The fire sermon» «Огненной проповеди», где при помощи многочисленных метафорических образов смерти нагнетается атмосфера опустошения. На берегу Темзы разбросаны обнаженные трупы (white bodies) и человеческие

кости (bones). Среди них снуют крысы, которые уже появлялись в «видениях» повествователя в предыдущей главе поэмы. Образы смерти сближают поэму с эстетикой елизаветинцев, в частности, с эстетикой Д. Уэбстера, мастера «кровавой драмы». Но для Элиота не столько важно создать атмосферу, сколько указать на признаки разложения мира. В этом смысле образ крысы имеет наибольшую семантическую нагрузку: в европейской традиции нет зверя более страшного и неприятного. Появление крыс знаменует человеческое бессилие. Часто нашествие крыс понимается как наказание за греховность человечества. Например, знаменитая легенда о Гамельнском крысолове, где власти не могут справиться с полчищами крыс, атаковавшими город, часто трактуется в дидактическом ключе: все случившееся, от нашествия крыс до пропажи городских детей – итог несправедливого существования обитателей Гамельна.

Природная агрессивность крысы во многих культурах сделала ее символом разрушения и разложения и потому – проходящего времени.

Крыса символизирует не просто разложение современного общества, она связана с одним из главных мотивов поэмы «Бесплодная земля» – «смерти-в-жизни»³. Герой-человек «Бесплодной земли» утратил жизненные силы: его бытие лишено смысла. Оно бессознательно, автоматически. Такого рода существование связано не с миром жизни, а с миром смерти. Смерть в контексте поэмы перестает быть освобождающей силой и становится формой экзистенции.

Однако появляется крыса рядом с другим знаковым персонажем:

Подкралась крыса по траве тихонько,
К земле прижавшись скользким животом,
А я удил в безжизненном канале
За газовым заводом в зимний вечер.

Рыбак, который ловит рыбу в безжизненном канале, является аллегорией ловца душ. Подобно Гамельнскому крысолову, он пытается найти хотя бы одну живую душу вокруг, но слышит только стук костей и хохот. Именно души, живой души, не обремененной грехом, не суждено выловить рыбаку. Время идет, но ничего не меняется. Вырваться из этого круга дурной бесконечности человеку не дает его греховность, его неспособность признать, что высшие ценности существуют вне его «я».

Образ крысы у Элиота сближается с образом человека (недаром же человеческие лекарства сначала проходят испытания на мышах и крысах). Наиболее наглядно это проявляется в поэме «Полые люди» («The hollow men»):

Мы полые люди,
Мы чучела, а не люди
Склоняемся вместе –
Труха в голове,
Бормочем вместе
Тихо и сухо,
Без чувства и сути,
Как ветер в сухой траве
Или крысы в груди
Стекла и жести.

Уподобление крысам людей, которые копошатся в сухой траве, определяет еще одну важную тему в творчестве Элиота – тему скорби. Скорби о том времени, когда человек имел живую душу, способную воспринять добро, красоту, любовь, веру. Уподобление это имеет биографическую основу. Как указывает А.А. Аствацатуров, «внешний план повествования зачастую отражает личный опыт поэта. Толпы людей, переходящих Лондонский мост и изображенные в финале «Погребения мертвого», – одно из самых ярких воспоминаний Элиота о его жизни второй половины 1910-х годов. Будучи клерком банка Ллойда в те годы, он мог ежедневно в девять часов утра наблюдать, как одинаково одетые клерки спешат по Лондонскому мосту в Сити, чтобы занять свои места в конторах»⁴.

Исходя из того, что цвет рабочего костюма о лондонских служащих был преимущественно черным или темно-серым, то сопоставление толпы безликих серых людей с крысами вполне очевидно.

С образом крысы связан прием этимологизации слова, который в целом характерен для поэтики Элиота. В «Бесплодной земле» слова, не имеющие семантической связи, объединяются на основе сходства из звучания. Так, в главе «Огненная проповедь» возникает ассоциативное соединение слов «rat» (крыса) и «rattle» (трещать, грохотать):

But at my back in a cold blast I hear
The – rattle of bones, and chuckle spread from year to year.
Ибо в холодном ветру не слышу иных вестей,
Кроме хихиканья смерти и лязга костей.

219

И далее:

And bones cast in a little low dry garret,
Rattle by the rats foot only.
С сухой мансарды от пробежки их крысьей
Порою донесется стук костей.

Аналогичный прием использовал Джеймс Джойс в романе «Улисс». Слова «rat» и «rattle» сопрягаются в эпизоде «Гадес»: «Rtstr! A rattle of pebbles. Wait. Stop... An obese grey rat toddled along the side of the crypt, moving the pebbles...». («Фырчет! Шорох камней. Стой. Обожди-ка. Жирная серая крыса проковыляла вдоль стены склепа, шурша по гравию).

Символика смерти сопровождает еще одного персонажа, который часто встречается у Элиота – **Пса** (The Dog):

That corpse you planted last year in your garden,
Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
Or has the sudden frost disturbed its bed?
Oh keep the Dog far hence, that's friend to men,
Or with his nails he'll dig it up again!

В прошлом году ты закопал в саду мертвеца –
Дал ли он побегу? Будет ли нынче цвести?
Выстоял ли в заморозки?
Подальше Пса держи – сей меньший брат
Его когтями выроет назад!

Собака в литературе традиционно связана с мотивом смерти, войны и разрушения. Дикие собаки поедают падаль (например, множественные упоминания об этом встречаются в путевых записках Флобера, Шатобриана, Вольнея)⁵, трехглавый Цербер (Кербер) охраняет царство мертвых. Пес является еще одним символом «смерти-в-жизни», а точнее одной из ее форм – «возрождение-в-смерть».

Однако семантика образа Элиотовского Пса восходит не только к традиционным европейским, в первую очередь христианским (согласно христианской традиции, собака относится к нечистым животным) представлениям о собаке, а имеет связь с мифами об Орфее и Икарии. Пес у Элиота – это не только воплощение разрушительной силы, но и символ цикличности времени, связанный с астральной мифологией.

Например, в стихотворении «Суини среди соловьев» («Sweeney among the nightgales»), к которому мы еще будем обращаться:

В дымке Пес и Орион
Над сморщившейся морской пустыней;
Некая дама в испанском плаще
Пытается сесть на колени Суини.

Согласно одной из версий мифа Орион был превращен богиней Артемидой в оленя за то, что невольно стал свидетелем ее купания. Псы Ориона, не узнав хозяина, растерзали оленя. Боги превратили и самого Ориона, и его любимых псов в созвездия. Так появились созвездия Большого и Малого пса. В «Альмагесте» Клавдия Птолемея созвездие Большого Пса фигурирует под названием «Пес».

Однако происхождение созвездий связано также с мифом об Икарии. Бог Дионис в благодарность за гостеприимство наградил Икария виноградной лозой и мехом с вином, чтобы Икарий мог стать виноделом. Икарий угостил вином пастухов, а те, опьянев, решили, что Икарий отравил их, и убили его. Дочь Икария Эригона вместе со своей собакой Майрой нашла могилу отца. От горя Эригона покончила с собой. Дионис наказал пастухов, а Икария, Эригону и Майру забрал на небо.

Бог Дионис, согласно классификации Дж. Фрезера, относится к умирающим/воскресающим богам и, соответственно, к культуре плодородия⁶. Мотив умирающего бога будет выявлен в главе «Игра в шахматы», где его персонификацией станут рыбак, сидящий у канала, и Суини (герой ранних произведений Элиота).

Таким образом, Пес является не столько символом смерти, сколько связующим звеном между частями поэмы, сквозной темой которых станет интерпретация мифа об умирающем/воскресающем боге⁷.

Однако, если Пес присутствует только в первой части «Бесплодной земли», образ крысы, ее незримое присутствие, сопровождает все ее действие.

Во второй части поэмы «Игра в шахматы» («A game of chess») крысиный ход становится аллегорией комнаты светской дамы.

Я думаю, что мы в крысином ходе,
Где мертвецы порастеряли кости.

Комната «where the glass held up by standards wrought with fruited vines

from which a golden Cupidon peeped out» воспринимается ей как клетка, крысиная нора, из которой нет выхода. В этой же части появляется образ **соловья**.

Отказываясь от традиционных любовных коннотаций этого образа (в европейской традиции песнь соловья – песнь влюбленного), автор «Бесплодной земли» делает его символом женского страдания. Не случайно дается отсылка к мифу о Феломеле, которая была поругана фракийским царем Тереем. Следуя античной традиции, соловей у Элиота женского рода.

Не только греховная страсть, но и замужество также приносит женщине страдания, поэтому песнь соловья – это не песнь любви, а песнь скорби:

Как будто в райский сад окно, сюжет
Метаморфозы бедной Филомелы,
Поруганной насильником-царем;
Там соловей еще пустыню полнил
Невинным гласом, он еще рыдал
Фьюн-юи-юи сквозь серу в уши.

Героиня заключена в свою комнату, словно соловей в клетку, при этом оказывается, что настоящая тюрьма – это тюрьма ее собственного сознания.

Птица в клетке как аллегория чувственной несвободы, а именно понимание страсти и любви как некоего чувства, делающего человека своим рабом, встречается в поэме Д. Уэбстера «Белый дьявол». Обращаясь к Браччьяно, Фламильо предостерегает: «Вы не должны быть таким безрассудно влюбленным. Я и сам когда-то любил одну даму и преследовал ее своими наивными юношескими ухаживаниями, а три-четыре любовника, которые развлекались с ней от всей души, с превеликой радостью уступили бы мне ее. Совсем, как в истории с птицами в клетке в летнем саду: те, что снаружи – мечтают попасть внутрь, а те, что внутри, замирают от страха, что никогда не выберутся наружу». Несколько ранее он же рассказывает господину о коварности женщин и природе их истинной стыдливости. Похоть и страсть заменяют истинную любовь и приводят к трагическим последствиям.

Миф о Филомеле в контексте поэмы «Бесплодная земля» связан с мотивом порока, а именно с мыслью, что преступная страсть ведет к еще большим преступлениям: узнав о зле, совершенном мужем, сестра Феломелы Прокна убивает своего сына Итиса и кормит его мясом мужа, т.е. совершает еще большее зло. Элиот использует прием метаморфозы как форму индивидуальной экзистенции в мифологическом времени. В поэме время циклично, поэтому события разворачиваются в бесконечной последовательности, определяя тем самым мифологическую преемственность. Тема перехода души из одного состояния в другое, связанного с болью и страданием, характерна для творчества Элиота двадцатых годов.

В стихотворении «Суини среди соловьев» реализуется как античная трактовка образа соловья, так и особенности его интерпретации в литературе елизаветинской эпохи:

Хозяйка с кем-то, не видно с кем,
Калякает в приоткрытую дверцу.
А за углом ноют соловьи

У монастыря Иисусова Сердца,
Поют, как пели в кровавом лесу,
Презревши Дгамемновы стоны,
Пели, роняя жидкий помет
На саван, и без того оскверненный.

Пение соловьев Элиота не только скорбно, но и зловеще. Романтическая трактовка образа заменяется выявлением истинного значения древнего мифа. Суровость классического мифа противопоставляется поэзии соловьиной трели.

В этом смысле появление в конце поэмы другой птицы – **ласточки** – христианского символа надежды и мира, будет трактоваться двояко.

Quando fiam uti chelidon* ... – Ласточка ласточка.
(когда же я стану, как ласточка – лат.)*

222

Во-первых, сложно определить, кому все-таки принадлежит это восклициание. Во-вторых, ветхозаветная традиция представляет ласточку как символ надежды на спасение, а христианская тематика пронизывает весь текст поэмы. Однако, можно предположить, что в случае с ласточкой религиозные коннотации образа отходят на второй план, возвращая читателя к греческому мифу: боги превратили спасающихся от гнева Терее Феломелу в ласточку, а Прокну – в соловья (в подтверждение тезиса о цикличности событий и времени в поэме).

В средневековой эмблематике образ ласточки связывался с опасностью любовной страсти. Так, комментарий к эмблеме Иоахима Камерария (1596 г.) «*Alio hibernandum*» «Зимовать нужно в других краях», где изображались ласточки, улетающие на зимовку, гласит: «*Ardorem quisquis fugere optat tempore amoris, Dum fervet, fugiat. Namque hieme arcta fuga est*» «Всякий, кто хочет вовремя бежать от жара любви, пусть бежит, пока тепло. Ибо зимой бегство затруднительно». Т. е. бежать от любви нужно в приятную «весеннюю пору», пока не наступила зима с ее страданиями⁸.

Соловей и ласточка в поэме – и жертвы, и убийцы. Их страдания и злодеяние – результат страсти как явления, нарушающего гармонию, предписанные правила жизни.

Появление животных среди безликих масс людей в этом смысле приобретает еще одно значение: они напоминают о живом, естественном начале человека, живой чувственности, которая более не существует, поэтому люди превращаются в автоматы. Даже любовное свидание становится лишь механическим процессом, на котором также лежит печать бесплодия. Во многих культурах животное воспринимается как источник мудрости и силы благодаря своей причастности к тайнам природы. Зверь служит проводником к тайной мудрости и свидетельствует о райском состоянии природы до грехопадения⁹.

Житель бесплодной земли, в прошлом чувственное «животное», в настоящем лишен своей страсти. Она опустошила человека, что превратило его не в животное, а в предмет, механизм.

В поэме «Бесплодная земля» анималистические образы трактуются исходя из их первоначального мифологического значения на уровне архетипа, древнего ритуала, метаморфозы. Традиционное значение образа скорее затуманивает смысл, чем дает возможность приблизиться к глубинно-

му содержанию происходящего. Крыса и соловей, настолько различные в бытовом их восприятии, сближаются у Элиота как символы умирающего мира, с той лишь разницей, что крыса знаменует финал его существования, а соловей символизирует его настоящее.

¹ По просьбе Элиота Эзра Паунд отредактировал поэму, сократив ее текст почти на две трети. В благодарность Элиот посвятил «Бесплодную землю» Паунду. Изъятые фрагменты впоследствии печатались как отдельные стихотворения (например, «Стариканус»).

² Цитируется по изданию: Элиот Т.С. Избранная поэзия. СПб. 1994. С.121.

³ См.: Аствацатуров А.А. Т.С. Элиот и его поэма «Бесплодная земля» [Электронный ресурс] <http://nikln.narod.ru/tse/index.htm>.

⁴ Там же.

⁵ См.: Ролан Ж. ...А вослед ему мертвый пес: По всему свету за бродячими собаками. М.: Текст. 2010. С.52-55.

⁶ См.: Д. Фрезер. Золотая ветвь. Исследование магии и религии [Электронный ресурс] <http://psylib.org.ua/books/freze01/>

⁷ Подробнее об этом Аствацатуров А.А. Т.С. Элиот и его поэма «Бесплодная земля»

⁸ Махов А.Е. Эмблематика: макрокосм. М.: Intrada. 2014. С. 454-455.

⁹ См.: Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. М. 2003. С. 71

А. В. Голубцова

Интертекстуальность и миф: образ змея в ранних романах Л. Малербы

224

Луиджи Малерба (1927 – 2008 гг.) – один из крупнейших итальянских писателей второй половины XX века. К раннему периоду его творчества относятся три романа, отмеченных влиянием экспериментальной поэтики неоавангарда (Л. Малерба был активным участником неоавангардной «Группы 63»). Первый роман, написанный в 1966 году, носит название «Змей» (Il Serpente). Заглавие романа отсылает к традиционному образу, который тянет за собой бесконечный шлейф самых разнообразных ассоциаций. В результате роман Л. Малербы оказывается включенным в не имеющий пределов интертекст, который открывает неограниченный простор для интерпретации. К заглавию романа вполне применимо остроумное замечание У. Эко по поводу названия «Имени розы»: «Заглавие «Имя розы» ... подошло мне, потому что роза как символическая фигура до того насыщена смыслами, что смысла у нее почти нет... Название, как и задумано, дезориентирует читателя. Он не может предпочесть какую-то одну интерпретацию» [1]. В этом смысле роман Л. Малербы отчасти предвосхищает принципы постмодернистской поэтики. Однако на основании анализа текста романа и культурной ситуации, в которой он создавался, можно попытаться ограничить это бесконечное поле интертекстуальности и выделить те контексты, которые являются релевантными для данного произведения и для всего раннего творчества итальянского автора.

Прежде всего это, разумеется, стереотипный образ библейского змея-искусителя. Релевантность этого образа подчеркивает отсылающее к библейской традиции имя возлюбленной главного героя – Мириам. В финале романа герой убивает и съедает Мириам; таким образом, он явно ассоциируется с образом змея-искусителя, уничтожающего свою жертву, причем не в метафорическом, а в буквальном смысле – пожирая ее. Текст романа прямо указывает на правомерность подобной трактовки. Разговаривая со своей возлюбленной, герой не единожды сравнивает себя с дьяволом: «Я выбирал темы для разговора ... с дьявольской ловкостью. Иногда я бываю настоящим дьяволом (certe volte sono diabolico)» [2]. Причем в тех же контекстах в «Змее» упоминается и Святая инквизиция («Иногда я бываю настоящим дьяволом, хуже Святой Инквизиции, которая тоже была дьявольской» [3]), что может быть прочитано как характерная неоавангардная критика католической церкви.

Во втором романе Л. Малербы – «Сальто-мортале» (Salto mortale, 1968 г.) – образ змея также возникает в библейском контексте: описывая вооб-

ражаемое превращение безжизненной пустоши в тенистый и прохладный лес, автор употребляет выражение «земной рай», и идиллия немедленно разрушается, тем самым развенчивая современный экологический миф: «Можно было бы превратить Павонскую низменность в лес. В этом лесу уже не так жарко, и воздух чище... Под деревьями растут огромные и яркие цветы, как в земном раю. Естественно, в лесу есть еще змеи и другие животные... Нужно быть осторожным, чтобы тебя не съели...» [4].

С образом библейского змея тесно связаны змеиные мотивы из «Божественной комедии». Так, в XXV песни Ада, где описывается седьмой ров восьмого круга, в который Данте помещает воров, грешников мучают разнообразные змеи. Там мы встречаем фантазмагорический образ взаимопревращения змея и человека: «Змееныш хвост, как вилку, расколот, / А раненый стопы содвинул тесно. / Он голени и бедра плотно свел, / И, самый след сращенья уничтожа, / Они сомкнулись в нераздельный ствол. / У змея вилка делалась похожа / На гибнущее там, и здесь мягка, / А там корява становилась кожа. / Суставы рук вошли до кулака / Под мышки, между тем как удлинялись / Коротенькие лапки у зверька» [5]. То же самое сращение змея и человека, подчеркивающее звериную и дьявольскую ипостась героя, мы видим и в первом романе Л. Малербы, где змеем парадоксальным образом описывается как нечто антропоморфное. Например, когда дантовский образ змеи, грызущей грешника, трактуется в метафорическом смысле, – в частности, именно со змеем сравнивается ревность, которая мучает героя и приводит его к преступлению, – этот процесс изображается следующим образом: «змеем проник в мое тело, ходит (*sammina*) и кусает меня тут и там» [6] (глагол «*samminare*», использованный в оригинале, предполагает наличие ног и, как правило, относится именно к человеку). «Очеловечивание» змеи продолжается и в «Сальтомортале», где в описании покойника встречается парадоксальное сравнение: «руки холодные, как у змеи» [7].

Образ змея в одноименном романе Л. Малербы соотносится с темой дантовского ада и через цветовую символику. Появление змеи неизменно сопровождается упоминанием желтого цвета, который связывается с опасностью и смертью. «Матрасница из голландского Харлема ... наклонилась, чтобы сорвать желтый тюльпан, и умерла, укушенная гадюкой. Давно известно, что за желтым цветком прячется ядовитая змея... Сера, желтуха, лихорадка, Святая инквизиция – желтые... Самые ужасные преступления – желтые. Знак опасности – желтый. Если к желтому добавить черный, получится Ад, как учит Создатель...» [8]. В этом фрагменте присутствует игра слов: «*il giallo*», т. е. «желтый» роман или фильм, переводится как «детектив» – жанр, изначально связанный с темой преступления. Однако интертекстуальные связи, в которые вступает желтый цвет, представляются более сложными: не случайно Л. Малерба упоминает в этом коротком фрагменте серу и Ад. В «Божественной комедии», в уже упоминавшейся XXV песни Ада, среди прочего, мы встречаем такой фрагмент: «Так, двум другим кидаясь на живот, / Мелькнул змееныш лютый, желто-черный (*un serpentello acceso, livido e nero*), / Как шарик перца» [9]. Сочетание черного и огненно-желтого, который в данном случае выступает как знак адского пламени, в связи с образом змеи явно отсылает к дантовскому аду.

Впрочем, сочетание змеи и желтого цвета соотносится не только с контекстом «Божественной комедии». В одном из ключевых эпизодов пер-

вого романа описывается город, окутанный желтым туманом, который «закручивается, корчится и извивается как обезумевший змей» [10]. Не исключено, что этот сложный образ, сочетающий в себе город, желтый цвет, туман, змея и безумие, соотносится с образной системой романов Достоевского, прежде всего, «Преступления и наказания», где желтый цвет и окутывающий город туман выступают как знаки безумия, а упоминание змеи неизменно связывается с желтизной и желчью: «Почти всё время как читал Раскольников, с самого начала письма, лицо его было мокро от слез; но когда он кончил, оно было бледно, искривлено судорогой, и тяжелая, желчная, злая улыбка змеилась по его губам» [11]; «Черный змей ужаленного самолюбия всю ночь сосал его сердце. Встав с постели, Петр Петрович <Лужин> тотчас же посмотрелся в зеркало. Он опасался, не разлилась ли в нем за ночь желчь?» [12].

Если мы задумаемся о времени создания ранних романов Л. Малербы, это позволит нам выделить еще один значимый для автора контекст, связанный с образом змеи. В начале 1960-х гг. в Италии, как и везде в Европе, возрождается интерес к историческому авангарду. Члены неоавангардной «Группы 63», в которую входил и Л. Малерба, провозглашают себя наследниками и продолжателями авангарда начала XX века, при этом радикально переосмысляя его топоры и идеологемы. Именно в контексте неоавангардных дискуссий и создаются первые романы Л. Малербы, в том числе и «Змей».

В контексте возрождения художественных принципов исторического авангарда название романа и сам образ змея могут напрямую связываться с манифестами итальянского футуризма. В «Обосновании и манифесте футуризма» Ф. Т. Маринетти «змеиная» тема звучит дважды. Она возникает в сюжете о машине, свалившейся в канаву, где автомобиль, «выползающий» из грязи, уподобляется змее, сбрасывающей старую кожу (образ, издавна связываемый с темой возрождения и обновления, близкой эстетике футуризма). Змеи сопровождают в манифесте и полное торжество техники: «Ночная машина, капот которой украшают большие трубы, подобные огнедышщим змеям (*grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo*), ...прекраснее, чем статуя Ники Самофракийской» [13].

Тема техники в «Змее» является одной из главных. Герой романа, подобно футуристам, восхищается техникой, связывая технический прогресс с мечтами о свободе и полете. Однако каждая встреча с техникой в романе Л. Малербы оборачивается разочарованием. Разговор с возлюбленной о самолетах перерастает в ссору на почве ревности, поток автомобилей на шоссе напоминает о задавленных машинами пешеходах и ядовитых газах, загрязняющих воздух, и т. д. Подспудно текст романа настаивает на переосмыслении, трансформации ценностей и идеалов исторического авангарда. На смену восторгу перед скоростью и прогрессом приходит критическое отношение к технической цивилизации и развенчание авангардно-прогрессивистских мифов. Огнедышащий дракон футуристов в неоавангарде вновь превращается в традиционного змея-искусителя. Неоавангард – это ответ на искушение техническим прогрессом: Л. Малерба в «Змее» дает понять, что этот путь ведет в тупик, а образ змея утрачивает свои мифопоэтические и чудесные коннотации, превращаясь в чудовище, пожирающее человека.

Многогранный образ змея-искусителя включает в себя в том числе и эротические коннотации. В неоавангардной литературе эротика трактуется

ся, прежде всего, в психоаналитическом ключе, и змей неизбежно воспринимается как фрейдистский фаллический символ. Отголоски фрейдистских концепций звучат, например, в сцене поцелуя из первого романа Л. Малербы, где змей не называется напрямую, однако его присутствие ощущается в описании извивающегося и скручивающегося языка: «Я необыкновенно ловко двигаю языком. Могу закручивать его винтом, могу заставить его вибрировать..., могу сворачивать его в трубочку, как ковер, а потом внезапно распрямлять» [14]. В другом неоавангардном романе итальянского автора, «Главном герое» (Il protagonista, 1973), где также происходит соблазнение и смерть героини, фрейдистская интерпретация образа змеи выступает на первый план, и фаллос напрямую сравнивается со змеем: он поднимается, так же «как поднимается змей при звуках дудочки заклинателя» [15]. А в сцене совокупления с героиней романа, убившей себя из ревности, фаллос окончательно превращается в змея-искусителя, соблазняющего и губящего свою жертву: «Такого удовольствия я еще никогда не испытывал... Теперь я понимаю того профессора из Болоньи, который убил свою жену, чтобы, извините, трахнуть ее... Думаю, у змей все точно так же, потому что они лишены человеческого тепла, и по своей природе холодные и ледяные» [16].

Интересно, что образ змеи не только помещает романы Л. Малербы в безграничное пространство интертекстуальности, но и выступает как структурная метафора, отражающая «извилистое» построение текста (эта черта особенно ярко проявляется в «Змее», где нелинейность структуры повествования задается самим заглавием книги). Все ранние романы Л. Малербы представляют собой монологи героев-безумцев и строятся по законам функционирования патологического сознания: повествование прерывается посторонними мыслями, беспорядочными ассоциациями, отступлениями, опровержениями ранее сказанного, текст своей извилистостью и запутанностью напоминает извивающуюся змею. В финале автор неизменно делает попытку закольцевать текст на композиционном или даже физическом, телесном уровне. В «Змее» герой-рассказчик возвращается к началу повествования, но лишь для того, чтобы объявить все рассказанное ложью. В «Сальто-мортале» финал романа фактически повторяет завязку, и повествование обрывается лишь сознательным решением героя: «Вот-вот все начнется снова. Но по-моему, это все-таки КО-НЕЦ» [17]. «Главный герой» завершается безумной попыткой самопроникновения: «Темная Дыра отдаляется по мере приближения к ней... Каждый вечер Хозяин ложится на кровать перед сном, и я с помощью рук отправляюсь в путь... В конце концов я доберусь до Дыры, прежде чем умереть среди всеобщего изумления» [18]. Фаллос-змея пытается укунить свой собственный хвост, тем самым обрекая себя на вечное бесплодие. В финале каждого из ранних романов Л. Малербы библейский змей-искуситель так или иначе превращается в архетипического Уробороса – кольцевую структуру, внутри которой находится пустота. Это «закольцовывание» как бы придает текстам итальянского автора дополнительное измерение, связывая их с пространством мифа и универсальных архетипических образов человеческого сознания.

1. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб.: Симпозиум, 2007. С. 7
2. Malerba L. Il serpente. Milano: Bompiani, 1990. P. 102
3. Ibid., p. 72
4. Malerba L. Salto mortale. Milano: Bompiani, 1968. С. 27
5. Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского. М.: Наука, 1967. С. 113-114
6. Malerba L. Il serpente, cit., p. 96
7. Malerba L. Salto mortale, cit., p. 177
8. Malerba L. Il serpente, cit., p. 154
9. Данте Алигьери, op.cit., с. 113
10. Malerba L. Il serpente, cit., p. 120
11. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 47-48
12. Там же, с. 402
13. Marinetti F. T. Fondazione e Manifesto del futurismo [Risorsa elettronica] // I manifesti del futurismo. URL: <https://archive.org/stream/imanifestidelfut28144gut/pg28144.txt>
14. Malerba L. Il serpente, cit., p. 38
15. Malerba L. Il protagonista. Milano: Mondadori, 1990. P. 149
16. Ibid., p. 144
17. Malerba L. Salto mortale, cit., p. 232
18. Malerba L. Il protagonista, cit., p. 152-153

О. В. Закутняя

Бестиарий сказочной повести «Coraline» Нила Геймана

Бестиарий в литературных сказках – важнейший структурный элемент поэтики, основа для моделирования мира и источник символических толкований. С одной стороны, это исключительно устойчивая компонента литературной сказки – представить последнюю без животных персонажей кажется невозможным. С другой, именно здесь возможны значительные вариации, с помощью которых авторы достигают поставленных целей. Наше исследование – попытка проанализировать, для чего нужен бестиарий в сказочной повести современного англоязычного писателя Нила Геймана *Coraline* («Коралина»).

229

Эта повесть весьма насыщена животными персонажами и животной метафорикой, которые – если рассматривать их в совокупности – формируют некоторую систему, имеющую прямое отношение к разрешению ключевых конфликтов повести, о котором мы и скажем вначале. Главная героиня – девочка с необычным именем Коралина. После переезда в новый дом она находит в нём дверь, заложённую кирпичами. В один из дней, когда Коралина остаётся одна, кирпичная стенка в дверном проёме исчезает, и Коралина через дверь попадает в волшебный Другой мир, похожий на наш и населённый двойниками тех людей и животных, которые живут в доме Коралины в реальном мире. Там же есть и Другая мама – как оказывается, злая ведьма, которая и создала этот мир, чтобы заманить Коралину и оставить там навсегда. Когда Коралина пытается уйти, колдунья похищает её родителей, и девочке приходится вернуться, чтобы найти их. Она освобождает не только родителей, но и души троих детей, похищенных колдуньей раньше, а затем побеждает колдунью.

В первом рассмотрении мы имеем дело с сочетанием готической новеллы (её обязательные атрибуты – загадочный дом, нагромождение ужасов, стремление вызвать страх) и литературной сказки, где чудесное становится «сюжетообразующим фактором» (согласно определению Л.Ю. Брауде¹) и, что особенно важно, имманентно реальности. Тем не менее, статус «чудесного» до конца не определен. С одной стороны, это «небывалое», «элемент необычайного», которое вдруг обнаруживается в реальности. С другой, это «порождение фантазии», которое соотносится с самим собой, то есть с книгой о приключениях Коралины, и в этом смысле не является необычайным, хотя и остаётся чудесным. Эта рамка задает метаконфликт повести; остальные её элементы так или иначе соотносятся с ней и достаточно прочно в неё встроены.

Бестиарий повести как собрание животных – один из наиболее многозначных конструктивных элементов, с помощью которого решаются и сюжетные, и внесюжетные задачи. Начнем с очевидного: животных в повести «Коралина» много и они организованы в достаточно стройную систему. Кроме собственно бестиарных персонажей читатель имеет дело с не менее стройной, но чуть более сложной системой звериных образов и метафор. Если первая переключалась в произведение из сказки и мифа вообще, с некоторыми изменениями, то вторая связана с психологией и в первую очередь психологией фобий. Наконец, очевидно, что звери в повести не противопоставлены человеку как представителю качественно иного царства.

Бестиарий «Коралины» организован, как мы бы сказали, по вертикали и горизонтали. Вначале о первом. Как часто происходит в готической новелле, центральное место действия, с которым связано собственно чудесное, – это дом с некоторой тайной (в данном случае, речь идет о двери, через которую можно попасть в Другой мир). В «Коралине» дом – это дом с несколькими квартирами, куда переехала семья главной героини. В нём три уровня: 1) нижний, который объединяет первый этаж («ground floor»), более похожий на «полуподвал», и собственно подвал («cellar»); 2) этаж, где живёт девочка, и 3) мансарда или чердак («attic»). Согласно этой трехуровневой схеме распределены «базовые» животные повести.

230

На уровне первого этажа располагаются собаки – шотландские терьеры, домашние животные двух соседок-бывших актрис. На верхнем уровне живёт сумасшедший старик, который говорит о себе, что он держит мышиный цирк. Сразу отметим два момента. Первый: собаки имеют отдельные имена, что имплицитно соотносит их с людьми. Второй: мыши из мышиного цирка ни разу не появляются в повести непосредственно. Они передают Коралине предупреждение о грозящей опасности или сообщают, что она миновала, устами сумасшедшего соседа.

Наконец, средний уровень, где находится квартира родителей Коралины, не имеет одного «приуроченного» животного, но именно на этом уровне появляется и действует черный кот – «выделенный» персонаж, одна из функций которого – волшебный помощник в виде чудесного животного².

В параллельном Другом мире, который создан злой ведьмой, нижний уровень также заселен собаками, которые затем преобразуются в чудесных животных – собак-летучих мышей. Средний и верхний уровни отдаются крысам, которые в повести называются «друзьями» ведьмы. На среднем уровне также остаются черный кот и сама ведьма, которая характеризуется и животными, и человеческими, и иными чертами, о чём скажем ниже.

Этот «вертикальный» каркас можно соотнести с мифопоэтической схемой трехчастного деления мира. Сверху находятся добрые духи, их временно захватывают злые духи, однако действия главного героя возвращают всё на свои места (мышь устами мистера Бобо называют Коралину спасительницей). Посередине находится срединный мир людей. Наконец, внизу расположен подземный хтонический мир. Персонажи, которых «забрасывают» в подвал, в буквальном смысле теряют форму, покрываются «плесенью» и сливаются с землёй (по мере «углубления в землю», то есть при переходе от первого этажа к подвалу, этот процесс становится всё более интенсивным).

Бестиарные персонажи обладают некоторым неявным качеством, которое отделяет их от людей, и его можно назвать «устойчивостью к колдовству». Другой мир, созданный злой ведьмой, населен людьми – копиями настоящих людей из мира реального. По мере того, как Коралина побеждает колдунью, эти персонажи теряют форму и расплзаются в ничто. Но к животным это не относится. Они либо остаются сами собой (как в случае черного кота или крыс), либо раскрывают свою истинную сущность (как собаки, которые превращаются в собак-летучих мышей), – но при этом остаются вполне жизнеспособными. Таким образом, люди и звери разведены по онтологическому принципу; важную роль в этом играют имена. Они имеют особое значение для людей: имя становится выразителем сущности человека; забвение имени становится, фактически, потерей души, – но не для животных. Черному коту имена не нужны вообще, для собак важность наличия/отсутствия имени не акцентируется, а крысы и мыши вообще не связаны с этим мотивом. Животные представлены довольно часто через множественность: и крыс, и мышей, и собак много (в другом мире собак становится ещё больше), и даже кот говорит о себе как о представителе котов вообще, – тогда как люди индивидуализированы.

Животные в целом явно ближе к миру «чудесного», что также соотносится с мифопоэтической традицией – животные чувствительны к сверхъестественному. О чёрном коте как маркере чудесного, мы говорили в прошлом году, а сейчас обратим внимание на других персонажей, которые в повести, собственно, и не действуют. Это белые мышки из мышиного цирка мистера Бобо – животные «сверху». В первой главе они представлены читателю как возможно несуществующие. «Coraline didn't think there really was a mouse circus. She thought the old man was probably making it up»³. Финал повести выдержан в том же модусе «мерцания» между мирами выдуманным и реальным. Засыпая, Коралина грезит о том, что она слышит («she fancied she could hear») приятную музыку, которую могут играть только маленькие белые мышки на крошечных инструментах. Иными словами, «чудесный» мышиный цирк всё так же не предъявляется непосредственно, но меняется отношение героини: она готова думать о нём, как о существующем. Это подтверждает высказанный ранее тезис о том, что один из конфликтов повести – восстановление гармонии между выдуманным (чудесным) и реальным мирами. При этом даже если понимать «чудесное» лишь как «порождение фантазии», то оно занимает промежуточную позицию между существующим и несуществующим, существуя, как минимум, в статусе психологического факта.

Итак, хотя по ряду признаков животные отличны от людей, в повести нет противопоставления категорий «животного» и «человеческого». Это связано в том числе со второй схемой расположения бестиарных персонажей, которую мы называем «горизонтальной». В её основе лежит два принципа. Первый – «чудесное путешествие», которое совершает Коралина в Другом мире. Описание невиданных животных – один из естественных элементов такого «путешествия». В соответствии с ним, в Другом мире Коралина последовательно встречает несколько крыс (она раньше никогда не видела их, «Coraline had never seen a rat, except on television»⁴), которые умеют петь, черного кота, который умеет говорить (и не говорит в реальном мире), и говорящих же собак, которые потом превращаются в явно фантастических собак-летучих мышей⁵.

Но ещё важнее, чем «чудесное путешествие», мотив естественна-

учной экспедиции, который связан со словом «исследовать» («to explore»). Этот глагол употребляется по отношению ко всем путешествиям девочки, а сама она неоднократно называется себя или называется другими «explorer», «исследовательница». Так она последовательно изучает мир реальный и мир Другой (чудесный), иногда буквально каталогизируя то, что находит.

Активное использование глагола *to explore* относит читателя в область естественнонаучных путешествий («Coraline also explored for animals») и экспедиций. Однако мотив пути (первый, о котором можно подумать) здесь, хотя и безусловно присутствует, не так важен. Полагаем, что в данном случае важнее другой элемент значения слова “exploration”: не только путешествие, но исследование с целью познания и использования. Приведём толкование слова по “Oxford Dictionary of English” 2005 года: «(1) the action of exploring an unfamiliar area; the action of searching an area for natural resources; 2) thorough examination of a subject»⁶.

Таким образом, мы имеем дело скорее с обживанием нового дома и нового пространства, так что «каталогизация» живого мира (и не только живого) становится частью этого концепта.

В обоих мирах животный мир становится предметом описания и перечисления. Граница между живым и неживым при этом оказывается не абсолютна. В реальном мире существуют, например, сапоги в форме лягушек, уток и кроликов, а ещё – лягушка, похожая на камень, и камень, точь-в-точь похожий на лягушку: «Coraline also explored for animals, She found a hedgehog, and a snakeskin (but no snake), and a rock, that looked just like a frog, and a frog that looked just like a rock»⁷. В Другом мире, кроме чудесных животных, о которых мы говорили, существуют квазиживотные – например, одушевленные игрушки или стол с львиной лапой, которая скребет по полу.

«Естественнонаучная» часть концепта *exploration* реализуется и в том, как Коралина использует, по выражению автора, «защитную окраску» («protective coloration»), чтобы обмануть ведьму. В начале книги Коралина смотрит естественнонаучную передачу «о том, что зовется защитной окраской. Она увидела животных, птиц и насекомых, которые маскировались так, чтобы выглядеть как листья, или ветки, или другие животные, чтобы защититься от того, что может им навредить» («about something called protective coloration. She watched animals, birds and insects which disguised themselves as leaves or twigs or other animals to escape from things that could hurt them»⁸). В конце повести Коралина притворяется, что играет с куклами, заманивая тем самым ведьму в ловушку. Заметим, что и в определении защитного окраса снова появляется мотив проницаемости границ между живым и неживым. Таким образом, люди, животные и неживой мир становятся частью единого множества существ, которые чем-то сродни друг другу, а чем-то отличаются, но ни один не обладает выделенным положением в общей системе мира.

Наконец, если мы обратимся к системе животных метафор – сравнений персонажей с теми или иными живыми существами, то здесь организующим принципом становится соотнесенность с тем, чего боится героиня. Это в первую очередь пауки («spiders made Coraline feel utterly uncomfortable»⁹), но не только. Такие метафоры стучаются в описаниях злой ведьмы («beldam»). Её волосы постоянно шевелятся, как будто их колыхает ветер или как щупальца существа из морских глубин; она сама

бледна, «как брюхо у паука»; её рука двигается подобно крабу или крысе с лишней ногой. Сравнение с пауком не единственное, но основное и имеет разветвленные «последствия». Другая мама ест, вместо шоколадок, живых жуков; Другой мир называется «сетью паука», которая нужна лишь для того, чтобы поймать мух; по мере распада Другого мира он зарастает паутиной; в ходе путешествия по Другому миру Коралина видит в ванной дохлого паука, «размером с котенка».

Если считать Другой мир и Другую маму воплощениями основных страхов девочки (каковыми они частично и являются), то внимание к арахно- и вообще инсектофобии легко объяснимо. Важно, однако, другое. Бестиарная метафорика сгущает пугающие краски вокруг чего-то, что, вообще говоря, не бестиарно. Сущность злой ведьмы – фигура умолчания, она не человек и не животное, она «существо», creature, и сравнение её с чем-то известным – способ только подойти ближе, но не назвать точно. Скорее, это обобщенное зло и предмет страха, воплощенный в персонаже под наименованием «beldam». Поскольку вся повесть – это рассказ о преодолении страха, решенный в жанре волшебной сказки, то универсальный образ «злой ведьмы» не нуждается в определении: читатель и так знает, что она – это зло, которое необходимо побороть.

Вероятно, именно поэтому в системе животных персонажей ни насекомые, ни пауки не становятся ни символом, ни даже маркером злого начала. Хотя в повести довольно много отрицательных «насекомых» метафор, в то же время, например, голос черного кота, который явно принадлежит стороне «добра», уподобляется сухой мертвой мухе, – а одна из детей, спасенных Коралиной, – это чудесная девочка с крыльями бабочки. Боязнь насекомых не абсолютизируется, и мы остаётся в области лишь психологического отращения, но не онтологического противостояния полюса добра полюсу зла.

Таким образом, в метафорике повести также реализуется концепт естественнонаучной экспедиции, где наблюдаемое не может оцениваться с точки зрения этики. Это вписывается в общую концепцию внеэтичного «чудесного» у Геймана. Писатель не выстраивает чудесный мир вдоль полюсов добра и зла: мир чудесного существует как целое, моральные ориентиры в него приносит только действующий персонаж, который движется по этому неизведанному миру, постигая его. Зло, таким образом, не носит абсолютного характера, а мир в целом предстаёт как многообразие, которое интересно в первую очередь изучать, но не изменять.

¹ «Литературная сказка – авторское, художественное прозаическое или поэтическое произведение, основанное либо на фольклорных источниках, либо сугубо оригинальное; произведение преимущественно фантастическое, волшебное, рисующее чудесные приключения вымышленных или традиционных сказочных героев и, в некоторых случаях, ориентированное на детей; произведение, в котором волшебство, чудо играет роль сюжетообразующего фактора, служит отправной точкой характеристики персонажей». Брауде Л. К истории понятия «литературная сказка» // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. Т. 36. 1977. Цит. по [Ковтун, 1999 – С. 301].

² О его “выделенности” говорит хотя бы тот факт, что хотя все животные в чудесном мире так или иначе умеют говорить (а про мышей и в реальном мире говорится, что они разговаривают или во всяком случае каким-то образом общаются с соседом), но как нечто необычное это отмечается лишь тогда, когда с девочкой заговаривает кот. Подробнее этот персонаж мы анализировали в Коралина и кот: имя, роль и место чёрного кота в системе персонажей повести Н. Геймана *Coraline* и мультфильма *Coraline* Г. Селика. // Риторика бестиарности: сб. статей. – М.: Intrada, 2014. – 270 с. – С. 222–231.

³ Gaiman N. *Coraline & Other Stories*. – Bloomsbury, 2009. – С.114.

⁴ Там же. – С. 22.

⁵ Интересная деталь, которая, возможно, связана с языковой игрой, более понятной носителю английского. В Другом мире животных можно объединить по звуковому принципу, они представляют собой вариацию на однословное слово -at, где меняется только первая буква rats-cats-bats, а все в целом противопоставлены «домашним животным», pets, которых хотела бы иметь при себе злая ведьма.

⁶ Толкование приводится по электронному словарю ABBYY Lingvo. Версия 1.0.1.

⁷ Gaiman N. *Coraline & Other Stories*. – Bloomsbury, 2009. – С. 4.

⁸ Там же. – С.5.

⁹ Там же. – С.8.

А. В. Устинов

Бестиарная образность в художественном творчестве Д. Л. Мордовцева

В творчестве известного исторического литератора и публициста Д. Л. Мордовцева (1830-1905) бестиарность как набор художественных приемов, связанных с использованием образов животного мира – зверей, птиц, пресмыкающихся – является одной из характерных примет литературного стиля, его важнейшей чертой.

Изучение структуры анимализмов в романах «Лжедимитрий» (1879), «Великий раскол» (1880), наблюдение за проявлениями зооморфной образности в других произведениях позволило определить несколько лексических, тематических и событийных пластов, которые и составляют организацию бестиарности внутри художественного пространства. Анимализмы использовались Мордовцевым в тропях и устойчивых выражениях, помогали созданию эффекта параллелизма, способствовали раскрытию идейного значения, которое автор придавал образам тех или иных персонажей. Животные не раз помогали передать определенные человеческие качества и черты характеров исторических героев. С помощью мыши, например, в романе «Великий раскол» Мордовцеву удалось указать на кротость и смирение протопопы Аввакума, но вместе с этим и на его стойкость и личное мужество. Убитый Никоном баклан многое может сказать читателю о буйном нраве опального патриарха, а лебеди, связанные с образом боярыни Морозовой, позволяют соотносить эту литературную героиню Мордовцева с воплощением женского начала в древнерусской культуре, впитавшей в себя и духовную мощь христианства, и поэтику славянской мифологии¹.

По своему происхождению и функциональному использованию бестиарные образы, упомянутые в произведениях Мордовцева, могут быть разделены на следующие группы.

Во-первых, это животные вообще: звери и птицы, которые упоминаются для придания действию живости, динамики, и несут на себе по большей части орнаментальную нагрузку. Иногда Мордовцеву удавалось создать целую сцену, наполненную разнообразными представителями животного и даже фантастического миров, как, например, в первой главе романа «Замурованная царица»: «гранитные великаны-сфинксы, протянув перед собою львиные лапы, безмолвно глядят своими гранитными очами в неведомое пространство. К людскому говору присоединяются звонкие крики орлов, стаи которых с Ливийских гор постоянно налетают

к шумной столице фараонов и спиралями кружатся над нею в голубом, как бирюза, небе».² В повести «Господин Великий Новгород» есть эпизод, в котором животные персонажи также выстроены в самостоятельную мизансцену. Попадая в пещеру кудесницы, один из новгородцев в ужасе замирает перед ожившей тьмой подземелья: «Словно бешеный замыкал и зафыркал огромный черный кот с фосфорическими желто-зелеными глазами и стал метаться из угла в угол... Какая-то большая птица, махая крыльями, задела ими по лицу обезумевшего от страха пришлеца и, сев в углубление, оставила на него свои круглые, огромные, неморгающие глаза – глаза точно у человека, а уши торчат, как у кота, – голова, как у ребенка, круглая, с загнутым книзу клювом, которым она щелкает, как зубами... Со всех сторон запорхали по пещере летучие мыши и задевали своими крючковатыми крыльями пришлеца за лицо, за уши, за волосы, которые едва ли не шевелились у него... На жердях и веревках висели пучки всевозможных трав, цветов, корней... Меж ними висели сушеные лягушки, ящерицы, змеи... Страшный кот, вспрыгнув на одну из жердей, сердито фыркал и глядел своими ужасными, светящимися зеленым огнем глазами, как бы следя за каждым его вздохом».³

Подобное многообразие животного мира позволяло Мордовцеву не только создавать реалистичные картины исторического прошлого, но и сам исторический мир делать живым, близким, цельным – то есть таким, в котором все, абсолютно все является историей и вместе с этим продолжает жить в своем развитии в дошедших до нас, современников, все тех же животных, хорошо знакомых по собственным жизненным впечатлениям. Новгородский кот XV века и домашняя кошка семьи Мордовцевых⁴ – по сути, это одно и то же животное, один и тот же персонаж, обладающий к тому же своей собственной «физиономией».

Во-вторых, это животные символические, используемые в тропах. То есть такие животные, которые присутствуют в качестве идеи, образа, а не как субъекты повествования. Например, для создания эффекта «украшенного просторечия»: «Народно, что говорить... со всего ведь российского государства, аки пчелы», – так передал Мордовцев речь безымянного старика в романе «Идеалисты и реалисты».⁵

В-третьих, это животные, реально существовавшие в прошлом и сведения о которых почерпнуты автором из исторических документов или научных работ обобщающего характера. Кроме этого, Мордовцев вводил в свои произведения животных, о которых упоминают в своих сочинениях подлинные исторические лица, ставшие героями исторической беллетристики Мордовцева. Таковы мышь, баклан и лебеди, чьи образы были рассмотрены нами в статье «Анимализм в романе Д. Л. Мордовцева “Великий раскол”»

На наш взгляд, это один из самых важных и интересных приемов использования Мордовцевым бестиарности, поскольку отражает общую для исторической романистики последней трети XIX века тенденцию поиска «исторического героя».⁶ Достаточно вспомнить обилие разнообразных исторических произведений, от рассказов и очерков до романов и эпопей, в которых главными действующими лицами становились подлинные исторические лица. Таковы, к примеру, В. Я. Мирович⁷, персонаж одноименного романа Г. П. Данилевского (1829-1891), или герой очерка о «праведниках» Н. С. Лескова «Кадетский монастырь»⁸ (1880) М. П. Перский⁹.

«Но что особенно поражало зрителей, писал Мордовцев в романе "Замурованная царица", – это громадный лев, который шел рядом с носилками, постоянно поднимая свою косматую голову вверх, чтобы взглянуть на Рамзеса. Это был его любимый, прирученный с детства лев – "Смам Хефту" – "раздиратель врагов", которого вел на золотой цепи маленький внук верховного жреца Аммона, смуглолицый мальчик лет двенадцати. Лев привык к своему маленькому вожатому, играл с ним и позволял даже ездить на себе верхом».¹⁰ Перед читателем не что иное, как художественная обработка литературных сведений о фараоне Рамзесе II¹¹, известных Мордовцеву в описании античного историка Диодора Сицилийского¹². Писатель мог быть знаком с полным для своего времени «лейпцигским» изданием¹³ трудов Диодора. «На первой стене изображён царь, осаждающий окружённую рекой городскую стену и сражающийся с врагами в первых рядах, сопровождаемый львом, помогающим яростно сражаться. Среди тех, кто объясняет эти изображения, говорят, что у царя и в правду был лев, которого он приручил и сам кормил, и который сражался вместе с ним в битвах и обращал своей яростью врагов в бегство. Другие же передают, что, будучи безмерно смелым и желая столь откровенно себя прославить, царь через образ льва показал свой дух».¹⁴ Кроме этого великого хищника в романе присутствует и другой зверь – бык, который символизировал для древних египтян бога Аписа: «Площадь и толпы народа, казалось, дрогнули от испуга. Они увидели бога! Это был белый, как горный снег, молодой бык – Апис. Добродушная морда животного, кроткие, огромные, несколько выпученные глаза, бессмысленно глядевшие на блестящую процессию – все это как-то не вязалось с понятием о грозном и всемогущем божестве. Но такова сила человеческой глупости: все, исключая жрецов, и то немногих – верили, что это бог, Апис-Озирис».¹⁵ Мордовцев использует данного животного для развенчания наивных, с его точки зрения, мифологических представлений о мироздании древнего человека. Для этого им применен контраст реалистичности в изображении быка как обычного, домашнего животного, с тем идейным представлением, которое, по мнению автора, было присуще церемониальному животному как участнику древнеегипетского религиозного ритуала. Приводя подобное описание, Мордовцев заставляет читателя смотреть на происходящее глазами современного человека, знакомого с теорией Дарвина, не разделяющего никакие суеверия и уж точно не готового принять быка за настоящего бога.

Кроме животных из романа «Замурованная царица», баклана и мыши из романа «Великий раскол» еще одним примером такого «исторического животного» является кот из новеллы Мордовцева «Видение в публичной библиотеке»¹⁶.

По сюжету произведения, лирический герой Мордовцева – сам автор, насколько можно судить по «бороде»: «над большим столом наклонилась седая борода и шуршит жесткими, пожелтевшими листьями старой книги»¹⁷, – попадает в волшебную обстановку ожившего сна¹⁸. Из портретов и изваяний, которыми обставлена библиотека, начинают исходить духи изображенных исторических лиц: всем хорошо известных Екатерины Великой¹⁹, Вольтера²⁰, а так же С. И. Шешковского²¹, управлявшего Тайной канцелярией екатерининских времен. Появляется перед глазами «бороды» и кот – самый настоящий кот, материализовавшийся из висящей на стене гравюры Венцеслава Холлара²² «Le vray portrait du grand



*Le vray portrait du chat du grand Duc de Moscovie .
1661.*

Кот царя Алексея Михайловича, раб. Hollar'a (Le vray portrait du grand Duc de Moscovie, 1661) // Ровинский Д. А. Материалы для русской иконографии. Вып. 3. СПб, 1884. с. 89.

238

Duque de Moscovie»²³. Собственно, сон и начинается с диалога лирического героя с котом: «Здравствуй, кица. Как-то ты терся и мурлыкал около державных ног «тишайшего»²⁴? – Хорошо ли ты исполнял свою службу – хорошо ли ты ловил в царском терему мышек, не шадя живота своего? А может и воровышек ловил вопреки государевым указам? И по крышам гулял с дворскими кошечками?»²⁵ Очевидно, что кот выступает тут как некий проводник в фантастический мир, коим в представлении автора оказывается историческая реальность Москвы времен царя Алексея Михайловича – собственно, настоящего хозяина этого самого кота. Ведь, по размышлению историка, и кот сродни «мамонтовому зубу для геолога», такой же «материал прошлого».²⁶

Вслед за котом появляется «Семирамида Севера», Екатерина Великая, облаченная в «горноостаевую мантию».²⁷ Затем возникает и Вольтер, «мраморный старик».

Затем следует диалог, основа которого, по признанию Мордовцева, взята из подлинной переписки²⁸ французского философа с российской императрицей²⁹. Они беседуют о судьбах Просвещения в России, о преследуемых правительством «энциклопедистах», что заставляет

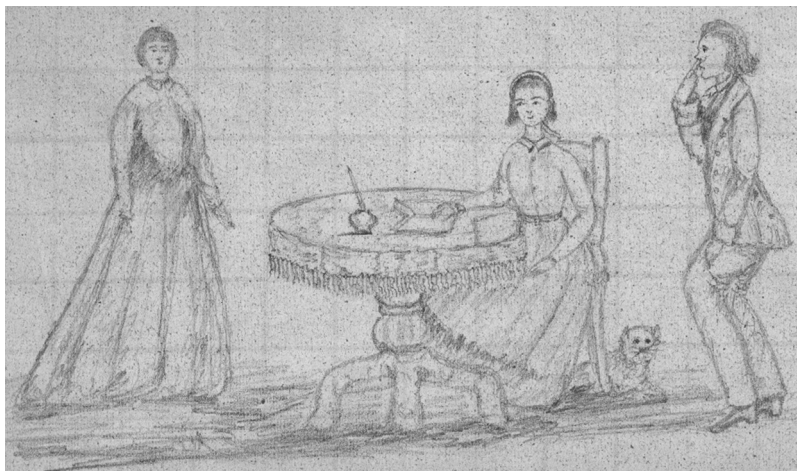


Рисунок из сюжета «Козолуп» (лист 12) из: Мордовцев Д. Л. Художественный альбом или черты из жизни Веры Мордовцевой и других лиц, достойных внимания, составленный художником Д. Мордовцевым. Выпуск III. // РГАЛИ. Ф. 320 (Мордовцев Д. Л.). Оп. 1. Е.х. 6. Л. 12.

Шешковского как представителя силовых структур чувствовать себя провинившимся и нечаянно бледнеть.³⁰

Екатерина переключается на кота и пытается с ним заигрывать, но животное, вероятно, полностью разделяющее личное отношение Мордовцева к фигуре прославленной правительницы³¹, дерзко отвечает ей внезапным раздраженным очеловечиванием:

– Кисынька, кисынька, – позвала она.

– Кисынька, кисынька, – злобно сверкнув глазами, отвечал ей кот человеческим голосом и, распушив хвост, прыгнул в свою витрину.³²

Интересно, что в новелле присутствуют и другие представители бестиарного мира – птицы, раз за разом указывающие на реальность происходящего: «Тихо кругом, так тихо, точно на кладбище. Да это и в самом деле великое мировое кладбище голов человеческих... <...> на карнизе, за окном, голуби хлопают крыльями об стены и гнусливо воркуют. То прорежет воздух резкий писк стрижей, и, словно растает в этом же воздухе»³³, – под птичьи звуки начинается действие новеллы, затем воркование голубей снова указывает на место действия – современный автору Санкт-Петербург: «Что же это такое? Не бред ли расстроенного воображения? Не сон ли? Нет, вон голуби по-прежнему воркуют за окном и шуршат на карнизе крыльями»³⁴.

Сама по себе эта сцена, безусловно, напоминает такое же внезапное «очеловечение» кота, произошедшее в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»³⁵, что говорит, вероятно, о преемственности определенных художественных приемов, которые использовал Мордовцев и которые вполне мог «подсмотреть» у него Булгаков, хорошо знакомый с произведениями прозаика и публициста.³⁶

Все это вместе с вышеизложенным позволяет говорить не только об искусном использовании Мордовцевым бестиарной образности, но и о следовании в русле развития литературы своего времени, о смелых попытках художественного эксперимента, о желании использовать в полном объеме сведения, извлекаемые из исторических источников. Поэтическое дарование Мордовцева, сам склад его характера в такой интересной форме помогло реализации потенциала зоркой наблюдательности, заложенного еще в детстве благодаря ежедневному соприкосновению с природой. Уверены, что тема исследования художественного воплощения животного мира в творчестве Мордовцева вполне может быть развита и в дальнейшем, на материале его публицистических статей и очерков путешествий.

¹ Устинов А. В. Анимализм в романе Д. Л. Мордовцева «Великий раскол» // Риторика бестиарности: сб. статей. М.: Интрада, 2014. с. 84-91.

² Мордовцев Д. Л. Замурованная царица // Полное собрание исторических романов, повестей и рассказов. Петроград. 1914. С. 1.

³ Мордовцев Д.Л. Господин Великий Новгород // Полное собрание исторических романов, повестей и рассказов. Петроград 1914. С. 27.

⁴ Мордовцев Д.Л. Рисунок из сюжета «Козолуп» / Художественный альбом или черты из жизни Веры Мордовцевой и других лиц, достойных внимания, составленный художником Д. Мордовцевым. Выпуск III. // РГАЛИ. Ф. 320 (Мордовцев Д. Л.). Оп. 1. Е.х. 6. Л. 12.

- ⁵ Мордовцев Д. Л. Идеалисты и реалисты // Полное собрание исторических романов, повестей и рассказов . Петроград. 1914. С. 9.
- ⁶ Устинов А. В. Переломные эпохи российской государственности в русской исторической романистике XIX века // Российская государственность в периоды кризисов, войн и революций: власть, ценности, институты (к 100-летию начала Первой мировой войны). [Коллективная монография] / Под редакцией Р. В. Евстифеева. Владимирский филиал РАНХиГС. Владимир, 2014. С. 257, 263.
- ⁷ Мирovich, Василий Яковлевич (1740-1764) – русский офицер, организатор неудачной попытки дворцового переворота в 1764 г.
- ⁸ Лесков Н. С. Кадетский монастырь // Исторический вестник. 1880. №1. С. 112-138.
- ⁹ Перский, Михаил Степанович (1776-1832), - директор Первого кадетского корпуса в Санкт-Петербурге (1820-1832 гг.)
- ¹⁰ Мордовцев Д. Л. Замурованная царица. С. 3.
- ¹¹ Рамзес II («Великий») – древнеегипетский фараон , правивший приблизительно в 1279 — 1213 годах до н. э., из XIX династии.
- ¹² Диодор Сицилийский (ок. 90 — 30 гг. до н. э.) - древнегреческий историк, автор "Исторической библиотеки". Первое русское издание принадлежит И. А. Алексею : Диодор Сицилийский. Историческая библиотека. Ч.1-6. / Перевод И. А. Алексеева. СПб, 1774—1775.
- ¹³ Diodori Siculi. Bibliothecae historicae quae supersunt. T.1-5. Lipsiae. 1875.
- ¹⁴ Диодор Сицилийский. Историческая библиотека / Пер. Мещанского Д. В. и Алексаняна А. Г. [url] <http://simposium.ru/ru/node/9859>.
- ¹⁵ Мордовцев Д. Л. Замурованная царица. С. 3-4.
- ¹⁶ Мордовцев Д. Л. Видение в публичной библиотеке. Исторический сон. // Исторический вестник. 1884. №4. С. 23-33.
- ¹⁷ Там же, с. 23.
- ¹⁸ Устинов А. В. Представления о будущем героев из прошлого в исторических новеллах Д. Л. Мордовцева и в пьесе М. А. Булгакова "Иван Васильевич" // Будущее как сюжет: Статьи и материалы. Тверь: Издательство Марины Батасовой, 2014. С. 269.
- ¹⁹ Екатерина II Алексеевна Великая (1729-1796) урождённая София Августа Фредерика Ангальт-Цербстская, в православии Екатерина Алексеевна; императрица всероссийская с 1762 по 1796 годы.
- ²⁰ Вольтер (1694-1778) – философ и публицист, крупнейший представитель плеяды французских просветителей XVIIIвека.
- ²¹ Шешковский, Степан Иванович (1727-1784) – исторический деятель времен Екатерины Великой, заведовавший политическим сыском (Тайной канцелярией).
- ²² Холлар, Венцеслав (1607-1677) – чешский график и рисовальщик
- ²³ Кот царя Алексея Михайловича, раб. Hollar’a (Le vray portrait du grand Duque de Moscovie, 1661) // Ровинский Д.А. Материалы для русской иконографии. Вып. 3. СПб, 1884. с. 89.
- ²⁴ Алексей Михайлович «Тишайший» (1629-1676) – русский царь, отец российского императора Петра I.
- ²⁵ Мордовцев Д.Л. Видение в публичной библиотеке. С. 25.

²⁶ Там же, с. 26.

²⁷ Там же

²⁸ Переписка Российской императрицы Екатерины Вторья с г. Вольтером, с 1763 по 1778 год. Перевёл М. Антоновский. Т. 1. СПб. 1802.

²⁹ Там же, с. 31.

³⁰ Там же

³¹ «Я слишком широко забрал, – писал Д. Л. Мордовцев своему другу, будущему академику В. И. Ламанскому в 1859 году, – подлое царствование Екатерины, страшная сторона этого царствования, собственно, горькое состояние России, подготовившее приход Емельяна Ивановича [Пугачева], заняли у меня много места и отняло много сил» (Мордовцев Д.Л. Лист до Ламанского В.И. 14.V.1859. //Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 24. № 64. Арк. 2.

³² Там же, с. 32.

³³ Там же, с. 24.

³⁴ Там же, с. 27.

³⁵ «Брысь!! – вдруг рывкнул кот, вздыбив шерсть» (Булгаков М.А. Мастер и Маргарита // Собрание сочинений / М.А. Булгаков. М.: Художественная литература, 1992. С. 83).

³⁶ Булгаков М. А. Пометы на записках Д. Л. Мордовцева «Поездка в Иерусалим» // ФР РГБ. Ф. 562 (Булгаков М.А.). К. 25. Е. х. 1. Исторический вестник, 1881, №6. Карандашом на стр. 470, 471, 474.

М. А. Нестеренко

Рогатая кошка, балхашский тигр:
бестиарий в романах Ю. О. Домбровского
«Хранитель древностей»
и «Факультет ненужных вещей»

Все, конечно, может быть: и человеческие и звериные
репутации одинаково неустойчивы...

Ю. О. Домбровский

242

В двух своих главных книгах «Хранитель древностей» (1964) и «Факультет ненужных вещей» (1975) Юрий Домбровский создал «картину, одновременно осязаемо реалистическую и надвременную»¹.

Зооморфные образы в романе можно разделить на два типа:
образы—манифесты,
образы – характеристики хронотопа.

«Надвременная картина» в романах создается с помощью зазеркаливания исторических реалий и символических образов, которые нередко становятся манифестами той или иной идеи, часто они зооморфны по своей природе.

Одним из ключевых таких образов в романе является краб. У Домбровского животное – это зеркало человека, а «тот краб был человек»². Краб – двойник Зыбина в животном мире. Воспоминание главного героя о поисках «особого краба», о том, как «Краб неделю просидел под кроватью – он сидел все в одном и том же месте, около ножки кровати, и когда кто-нибудь наклонялся над ним – с грозным бессилием выставлял вперед зазубренную клешню» имеет несколько значений. Это притча об отчаянной борьбе человека (ведь «тот краб – человек!») с несвободой и смертью, и в то же время это история самого Зыбина, его сопротивления и его победы: «Будет жить, – повторил Зыбин. – Будет. И тут краб каким-то незаметным боковым, чисто крабьим движением вильнул бок... Засмеялся и он... Засмеялся он и сейчас, грязный и небритый, лежа на влажном цементном полу под ослепительно белым светом лампы... стены, покрытые белым лаком, сверкали, как зеркала... Но он не смотрел на них. Он смотрел куда-то вовне себя. Он знал теперь все. И был спокоен».

Именно после истории с крабом Зыбин окончательно проясняет свои нравственные установки: «Я ведь страшно мудрый был, когда покупал краба. Я ведь вот какой мудрый был – я думал: посидит, заснет, как рыба. А боль я должен был понимать...»; «Вот уж не думал никогда, что во мне сидит такой скот! Обречь кого-то на медленное и мучительное уми-

рание. *Никогда бы не поверил, что способен на такое!*» – тем самым Зыбин проводит разделительную черту между собой и «людьми, видящими не дальше своего сапога... Мир гибнет именно из-за них».

Следствием этих размышлений стало заключение: *«так вот помни: если с бандитом можно, то и с тобой можно. А с тобой нельзя только потому, что и с бандитом нельзя»*. Именно благодаря этому внутреннему закону Зыбину удается отстоять свою свободу. Он оказывается человеком исключительной внутренней силы, чувствуя *«великую силу освобождающего презрения! И сразу же отлетели все страхи, и все стало легким. "Так неужели же я в самом деле боялся этих ширмачей?»*.

Своеобразным антиподом образу-манифесту внутренней свободы является фитоморфный образ повилики, который наделен, однако, «животными» характеристиками. Зыбин в одиночку противостоит тоталитарному режиму. Повилика, задушившая дерево, не случайно повстречалась ему перед самым арестом, являя собой воплощение зла тоталитаризма: *«...по всем мертвым сукам, выгибаясь, ползла гибкая, хваткая, хлесткая змея – повилика. Это ее листики весело зеленели на мертвых сучьях, на всех мучительных развилках их... Они были так чужды этой суровой и честной смертной бедности, что казались почти ослепительными... – И она тоже погибнет, – сказал Зыбин, – только она не знает об этом. Она такая же смертная, как и они. Вот выльет их до капли и содохнет»*. Этот приговор Зыбин выносит не столько самой повилике, сколько "системе", поставившей себя выше и закона, и личной свободы. Таким образом, эти две притчи являются важными для понимания центральной интеллектуальной темы романа, направленной на осмысление исторического взаимодействия таких категорий, как тирания, закон и свобода.

Образ сталинского террора, созданный Домбровским, по выражению Н. Лейдермана «под его пером приобрел откровенно сюрреальные черты при почти документальной точности изображения». Подчас именно животные образы становятся инструментом создания вымороченной фантомной картины тоталитарного режима:

Слух о гигантском удаве, сбжавшем из зверинца, аттестованном как «легендарный, библейский зверь» оказавшемся полозом: *«Черный полоз, – сказал я. – Самый обыкновенный черный полоз. Но только большой-большой... Признаешь теперь, какие у страха глаза?»*.

Слухи о вредительском заражении клещом или смертоносной бактерией, равной по своей разрушительной силе библейской саранче: *«Говорили, что где-то в Японии уже выращен чудовищный гибрид смертельных тропических лихорадок, скрепленных с бактериями столбняка, сапа и проказы. Достаточно вылить такую пробирку в водопровод, чтоб город превратился в покойницкую. В газетах об этом писали еще мало и общо. Зато о чем-то очень схожем и говорили и читали лекции. Лекции читали о том, что органами Наркомвнудела было обнаружено гигантское вредительство»*. Реальную психологическую и политическую силу приобретают нелепые слухи и, как можно заметить, действующими лицами там являются, как правило, именно животные. Даже в колыбельной Зыбин угадывает *«...разные звериные голоса. С первых же строк чувствуется, как холодно, страшно этому серому козлику блуждать по лесам и долам. Сейчас мне очень трудно точно вспомнить, что же именно пропел старик. Ведь это народная песенка, и поэтому всюду она поется по-разному. Но вот примерно, что я услышал:*

*Ох ты зверь, ты зверина,
Ты скажи свое имя...
Ты не смерть ли моя?
Ты не съешь ли меня?*

Это обычным дребезжающим голоском заблудившегося козлика ("козлетоном").

И из непроглядной тьмы (только, как свечи, горят звериные глаза) отвечает сильный волчий голос:

*По лесам я брожу,
Каждой костью дрожу,
Мне в обед сотня лет,
А покоя все нет.*

Тут голос волка прерывается, на секунду он как бы забывает обо всем, кроме своей волчей доли, и тоскливо повторяет:

Все нет, нет и нет.

244

А затем волчий голос взлетает, как топор, и бьет уж наотмашь:

*Да, я смерть твоя!
Да, я съем тебя!».*

Столкновение человека с пустотой, смертью и судьбой в детской страшилке наслаивается на исторические реалии, эпохи, о которой О. Э. Мандельштам написал: «Мне на плечи кидается век-волкодав, / Но не волк я по крови своей».

Слух о том, что «ученые раскопали сапное кладбище» после раскопок конного погребения вселяет страх и легко провоцирует местное население на агрессию: «двум парням землекопам где-то на вечеринке просадили головы. «Сап разводите, проклятые! Вот ваш прораб нам попадется!».

Особое место в этом «Страшном мире» принадлежит медведю: если повилика – это олицетворение зла тоталитарного режима, то медведь – это метафора насилия, воплощение палача: «А так, что приехал Сталин, и сразу два главных генералиссимуса полетели к белым медведям»; «Но были и другие посетители... развязные веселые медведи. Они либо тихо вливались в кабинет, либо шумно вваливались... клали на колени тузатый портфель, и вот что-то вынималось оттуда, разворачивалось и торжественно ставилось на стол. Раздавался восхищенный вскрик, и затем Охраняющая входы начинала петь... "Ну какой же вы, право, Михаил Потапович, я же вас уже просила. Ведь это же, наверно, стоило вам таких трудов... Ах, такая красота! И сколько же?.."; чучело с визитницей в лапах (ведь именно визитка представляет человека) – неизменный атрибут кабинета: «Газетные подшивки. И тут же золоченая лупящаяся мебель с лебедиными поручнями, коллекция вееров, золотой фарфор, чучело медведя с блюдом для визитных карточек в лапах». Наконец именно медведь выступает в качестве эвфемизма для номинации Сталина: "А почему ты

медведя не любишь?" И ничего не поделаешь – не люблю! Ох как не люблю его, мохнатого! А ведь это смертный грех – не любить медведя! А вот Зыбин любит! Только сейчас ему другие люди – тоже языкастые – объясняют, что он еще недостаточно медведя любит, что он еще недостаточно идейно его любит. А любить медведя не так – это страшный грех. Медведя надо любить не за то, что он мохнатый и столько людей подрал и пожрал – нет! это Боже избави! – а за то, что он рвет и ревет: "Помните, самое ценное на свете – человек".

В застенках – свой собственный bestiарий: посетители – «гибко извивающиеся угри или же развязные веселые медведи...», «Раздавался восхищенный вскрик, и затем Охраняющая входы начинала петь, как иволга»; начальник пересылки – «старая острожная крыса».

Вымороченному тоталитарному миру с его зверями Апокалипсиса противостоит совсем другой почти утраченный мир Алма-Аты, какой ее увидел Георгий Зыбин впервые в 1933 году: *«в городе зверья не меньше, чем людей. В городском парке по вечерам ухаёт филин. По улицам, как только смеркнется, носятся летучие мыши, иволги кричат и поют на автобусной остановке в центре. На тесовые крыши предместий (их тут зовут по-старому – "станции") садятся фазаны. Сидит такой красножелтый красавец и тревожно озирается по сторонам: залетел с прилавка (так здесь называются травянистые холмы) и сам не поймет за чем. Дикие козочки забегают осенью и ягнятся в окраинных садах. Словом, нигде в мире, сказал мне один зоолог, дикая природа не подходит так близко к большому городу, как в Алма-Ате»* – животное не боится человека.

Древний мир в «Факультете ненужных вещей» метонимически представляет обломок диадемы, украшенный диковинным орнаментом, не встречавшимся археологам ранее: «Китайские драконы – гады, змеи, а тут рогатая кошка, балхашский тигр»; *«В верхнем поясе был изображен рогатый дракон с гибкой кошачьей статью и на пружинящих лапах. Он стоял извиваясь и оскалясь. Четко был вычеканен каждый клык зверя. А ниже этажом помещался козлик. Маленький шустрый козлик-теклик, как его называют тут... Потом еще летели лебеди, поднимались фазаны и утки, порхали мелкие птицы. Отдельно, как будто на капители колонны, стоял ладный крылатый конек – только совсем не Пегас, а суховатая небольшая лошадь Пржевальского. И другой такой же конек несся по небу. На нем сидела молодая женщина...»*

Итак, Домбровский использует зооморфные образы как манифест: таких образов в ФНВ – два: Зыбин – краб—свобода; змея-повилика – тоталитаризм – несвобода.

Другой обширный пласт bestiарных образов относятся к двум хронотопам: фантазмагорический хронотоп тоталитарного мира: здесь животные реальные превращаются в животных вымышленных, мифологических:

полоз – библейский зверь (змея)

клевц – саранча и т.д.

Тем самым Домбровский придает этой исторической псевдореальности отчетливые мифологические черты. Этот мир населен «полулюдьми». Совсем другой bestiарий населяет мир утраченный (Алма-Ата).

«Такая система образов стягивает контрастными связками или соотносит по принципу дополнительности далеко отстоящие друг от друга

эпизоды диалогии, усиливая образы» – замечает по этому поводу Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий

¹ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. 1950-е – 1990-е годы (в 2 томах), т.2. М.: Академия, 2003 204 –218.

² Здесь и далее цитаты из романов приводятся по изданию: Домбровский Ю. О. Факультет ненужных вещей: Роман в двух книгах – М.: Советский писатель, 1989

А. В. Скрыбина

Чудесный зверинец Н. Кононова

В нем мне всегда будет чудиться череда чудесных животных, будто я листаю страницы бестиария.

Н. Кононов «Нежный театр».

Чудесный зверинец

Название статьи «Чудесный зверинец» – это, по сути, перефразированное заглавие первой книги рассказов Н. Кононова «Магический бестиарий». В картине мира Н. Кононова граница между звериным и человеческим, низменным и горным, святым и бесовским размывается. В языке Н. Кононова слово «бестиарий», созвучное слову «бес», приобретает инфернальное значение. Его бестиарий – это не зверинец, а вместилище¹ бесов, демонов, злых духов, совращающих человека. Тот, кто поддается пагубному влиянию бесов, неизбежно становится одним из них. Превращение человека в зверя, бестию, наконец, в беса происходит, как правило, постепенно и незаметно. На возможность такой метаморфозы указывает частое использование слов с отрицательными приставками и предлогами бес/без, которые являются омофонами слова «бес». «Он действовал **без** раздумий. Он – **бес** раздумий». «Он, **без** сомнений, **бес** сомнений», «Он **бес**(конечен)» («Источник увечий», 503, 519, 561)². Бес сопутствует человеку, по сути, являясь, его злым гением³.

В героях Н. Кононова явственно чувствуется звериное начало. Одни персонажи носят имена, в которых можно выделить зооморфный элемент. Другие – имеют внешнее сходство с каким-нибудь животным, или даже способны перевоплощаться в зверей и птиц. Однако, несмотря на интерес к бестиарной теме, любви к «звериным» метафорам и сравнениям, Н. Кононов очень редко вводит в повествование животных. В статье речь пойдет о зверинце (а не только бестиарии!) Н. Кононова, т.е. животных, которые все же появляются в произведениях и даже становятся действующими лицами.

Таких животных немного, а точнее всего два – это кошка и собака.

Кошка

Во многих мифопоэтических традициях *кошка* является лунным символом (способность кошек изменять форму зрачка вызывает ассоциацию

с фазами Луны), связывается с плодородием (кошка может приносить потомство до четырех раз в год), чувственной красотой, свободой и независимостью (полагалось, что кошку невозможно приручить).

В произведениях Н. Кононова происходит травестирирование мифологического образа кошки.

В качестве комической характеристики, снижающий образ, может выступать имя. Так, в рассказе «Роковой визит волшебницы» кошку зовут Триколор. Кличка животного неизменно вызывает ассоциацию с триколором – трехцветным российским флагом. По мнению главного героя рассказа, некоего М., кошка с таким странным именем должна приносить удачу. «Триколор от своей транссексуальной клички не страдала. Половая идентификация у кошачьих решена раз и навсегда» («Роковой визит волшебницы», 55-56). Успехи своего бизнеса М. связывает исключительно с плодovitостью кошки: «Ты не поверишь, как Триколора подобрал, то в месяц меньше ста тысяч баксов в сейфе не лежало. Думал, что кот, оказалась кошка» («Роковой визит волшебницы», 55). Таким образом, кошка становится для героя культовым животным, «приметой удачи и достатка» («Роковой визит волшебницы», 54). Обратим внимание на необычную характеристику героя: «М., если голову повернуть в профиль, вполне мог уместиться между шкафами, отстоящими на толщину беременной кошки. Он, кстати, всегда первым чуял и выуживал приплод нашей трехшерстной роженицы, но сам в лоно вод его не бросал» («Роковой визит волшебницы», 54). Приведенная цитата отсылает к мифу об умирающем и воскрешающемся боге, который может включать в себя следующие элементы: 1) удивительное рождение; 2) удивительный брак; 3) удивительная смерть и/или безумие (приравненное смерти); 4) возрождение. Рассмотрим, как этот миф реализуется в рассказе Н. Кононова.

1. Удивительное рождение. В рассказе Н. Кононова пространство, равное толщине беременной кошке, является метафорой чрева животного. Таким образом, М., который может поместиться в это пространство, уподобляется сыну кошки.

2. Удивительный брак. Во многих мифологических системах встречается сюжет об удивительном браке человека и животного. Между М. и кошкой установилась такая тесная связь, что «даже казалось, М. ее и оплодотворял и дико печалился, когда приказывал убрать с глаз долой приплод» («Роковой визит волшебницы», 56). При этом М. «сам в лоно вод его не бросал», т.е. не убивал потомство Триколор.

3. Удивительная смерть и/или безумие (приравненное смерти).

После того как Триколор неожиданно перестает приносить потомства, М. терпит одну неудачу за другой в бизнесе. М. убежден, что причина бед кроется в кошке: «... деньги были уже не те... Но самое главное – Триколор не несла, словно взяла обет и епитимью на себя наложила» («Роковой визит волшебницы», 57). Убежденность перерастает в навязчивую идею, М. сходит с ума. И когда после долгого перерыва у Триколор начались роды, «он всех, кто в конторе оставался, собрал в кабинете. Ходит, руки потирает, приговаривает, как кот в мультфильме: «Молодость пришла и счастье с нею и удача». А как первый писк раздался, он кошку в коробке на стол поставил и первого котенка схватил, как паук, и съел» («Роковой визит волшебницы», 66). В приведенной цитате М. наделяется зооморфными чертами. И если раньше он косвенно сравнивался с котом, то сейчас об этом говорится вполне определено. Если М. – кот, то потом-

ство, которое производит на свет Триколор, это и его потомство тоже. М., подобно греческому Кроносу, богу плодородия и земледелия, поглощает свое потомство.

4. Возрождение. После смерти или безумия бог должен возродиться (как это было с египетским Осирисом, шумерским Думузи, греческими богами Дионисом и Персефоной и т.д.). При этом после смерти с богом, как правило, происходит метаморфоза. Он возрождается к новой жизни в новом облике, в новом качестве. В рассказе Н. Кононова М. после приступа безумия превращается в кога, вернее, в котенка: «Когда психиатрическая перевозка приехала, он уже лежал себе на полу клубочком и помурлыкивал» («Роковой визит волшебницы», 66). М. поглощает котенка Триколор, чтобы стать им, т.е. возродиться в новом качестве.

Кошка появляется еще в нескольких рассказах Н. Кононова. Но как эпизодический персонаж. В рассказе «Амнезия Анастасии» главный герой мимолетно отмечает необыкновенное сходство старой рыжей кошки Муси с ее хозяйкой. «Они обе были на пути к полной мумификации и медленно проходили фазу одеревенения и окаменения» («Амнезия Анастасии», 384). В рассказе «Quinta da Regaleira» действие разворачивается в петербургской квартире, где собирается сомнительная компания, чтобы помянуть хозяйскую кошку Тусю, безвременно скончавшуюся сорок дней назад. Под незатейливую закуску и водку гости ведут «высококультурный разговор» об искусстве, поэзии и, разумеется, восхищаются хозяйкой. В конце рассказа выясняется, что в смерти кошки виновата хозяйка, которая замучила голодом и лекарствами несчастное животное. В романе «Нежный театр» главная героиня с горечью говорит о кошках, что «... у них одни коты на уме и никакой благодарности к людям» («Нежный театр», 233).

Кошка Н. Кононова печально проскальзывает по страницам произведений.

Она лишена царственности, хитрости и, тем более, не является воплощением дьявольской силы. Н. Кононов как будто смеется над стереотипным мышлением читателя.

Собака

Во многих мифологиях собака ассоциируется с загробным миром и божествами смерти; она выполняет функцию стража на границе миров, является проводником и защитником душ в мире мертвых. В христианстве образ собаки амбивалентен. С одной стороны, собака – это символ верности, с другой «пес – чаще всего (но не всегда) обличие прогоняемого, ругаемого, побиваемого, побежденного демона» [3: 80].

«Собака, согласно представлениям бестиария, «не может жить без человека»; она домашнее животное. Этот факт, казалось бы, никакого отношения не имеющих к демонологии, тем не менее породил в ней особое направление: домашнее животное под пером средневековых авторов превращается в домашнего демона» [3: 82]. или гения. Подобное представление восходит к античности. Согласно римской мифологии своего гения имели не только люди, но и города, отдельные местности. «Предполагалось, что гении места появляются в виде змей, но изображались они в виде юношей с рогом изобилия, чашей и пр.», а иногда и в образе собаки. [4: 272].

В рассказе «Quinta da Regaleira» Н. Кононова гении задворок петер-

бургских домов – тихие алкоголики. Безликие, безобидные, они беззвучно передвигаются по двору или маленькому незрачному скверу, прилегающему к дому. Эти «опустившиеся люди» символизируют утраченные надежды, потерянное время, тоску по прошлому, бессмысленность настоящего и тихое отчаяние перед будущим. «Почти всегда "гениям" этих мест сопутствовали собачки самого человеколюбивого ранжира, напоминающие швабры на тряских параличных подпорках» («Quinta da Regaleira», 20). «Если представить себе воплощение души пропойцы неким материальным способом, то это будет такая вот удивительная псина, которая с обычным человеком жить не сможет, так как в его бессмысленном доме она сразу превратится в невыносимую мстительную тварь, кудлатую или облезлую мегеру» («Quinta da Regaleira», 23). Собаки принадлежат миру мертвых – скверу, который в рассказе относится к пространству смерти, поэтому в мире живых им нет места.

В рассказе «Пробуждения офицеров» действие начинается с описания «самого чумового района города – Глебоврага». Далее следует «вставная этнографическая новелла о собаках» («Пробуждения офицеров», 468), которая выпадает из основного текста. Но тем не менее новелла очень важна для понимания всего рассказа. В новелле рассказчик описывает глебовраговских собак. Они гении места, добрые и злые духи Глебоврага. «За забором, а каждый домик или дом были окружены забором, обитало по собаке. Ее размер и порода <...> зависели напрямую от вида домостроения. Если это была не покосившаяся халупа, а мало-мальски пристойный «самострой», то и собака была не очень большим и абсолютно беспородным микстом <...> Маленькие покосившиеся хибары охранялись визглыми, остервенело похотливыми шавками небольшого верткого размера» («Пробуждения офицеров», 469). Гении места под стать своему жилищу, неказистые, странные существа. Мифологические псы, охраняющие потусторонний мир, не должны быть гармоничными созданиями. Греческий пес Кербер «страж айда, чудовище с тремя головами, туловищем, усеянным головами змей, и змеиным хвостом» [4: 640].

Глебовраг находится за чертой города, это уже выселки. Там живут те, кому нет места в городе. Как правило, это опустившиеся, склонные к выпивке люди. Глебовраг, как и сквер в рассказе «Quinta da Regaleira», – это пространство смерти. В противоположность ему, город – это пространство жизни. В городе находится университет, с которым связаны все чаяния и мечты героев, их честолюбивые надежды. Рассказчик – случайный посетитель Глебоврага, он живет в городе. Поэтому для собак, охраняющих Глебовраг, он чужой, пришелец из мира живых, он должен быть немедленно изгнан. «Этнографическая новелла» заканчивается бегством рассказчика из Глебоврага: «Я опередил стайку шавок, помчавшихся за мной, словно возмездие» («Пробуждения офицеров», 471).

Как и образ кошки, образ мифологического пса у Н. Кононова намеренно снижен. В качестве комических характеристик, снижающих образ мифологического пса, выступают лексемы с яркой эмоциональной окраской. Защитники потустороннего мира – «визглые, остервенело похотливые шавки».

В романе «Нежный театр» один из самых загадочных персонажей Толян появляется в сопровождении верного пса Малька. «Мы быстро сошли на берег. Нас поджидали. Этот самый молодой мужчина и его безразличный огромный пес. Животное восседало, как архаическое изваяние...»

[2: 213]. Несмотря на ласковое безобидное прозвище, Малек обретает черты мифологического пса. Встречаются следующие номинации пса: «архаическое изваяние», «вышерстяное изваяние», «пифия», «охотник». В тексте сказано, что «эта собака ничего не сторожит» [2: 251]. В связи с псом рассказчик вспоминает легенду о Гильгамеше и его названом брате – диком человеке Эбани (Энкиду): «В его прекрасных карих очах читалось начало героического эпоса. Мне показалось, что он, не открывая пасти, скандировал про себя отрывок «Гильгамеша» в старинном переводе, где царит прекрасный благозвучный Эбани, а не козлийный Энкиду» [2: 251]. Малек – не просто охотничий пес, он верный друг и брат Толяна. Малек оберегает и охраняет своего хозяина. В сознании рассказчика Толян и Малек сливается в единый образ.

Итак, произведения Н. Кононова нельзя рассматривать вне культурного контекста. В его текстах мифологические сюжеты и образы подвергаются переосмыслению, а иногда и травестированию. Для Н. Кононова кошка и собака – это не просто животные, а символы, которые возникли в глубокой древности и актуальны до сих пор.

¹ Таким вместилищем часто становится болезненное сознание героя.

² Примеры цитируются по изданию: Кононов Н.М. Саратов: рассказы. М.: Галеев-Галерея, 2012. В круглых скобках указаны названия рассказов и номера страниц.

³ Этимология слова «бес» неизвестна. М. Фасмер высказывает предположение, что данное слово восходит «к лит. baidūti "пугать" и русск. "бояться"», поэтому сравнение с лат. bestia ("зверь") следует отклонить [5: 160].

Литература

1. Кононов Н.М. Саратов: рассказы. М.: Галеев-Галерея, 2012.
2. Кононов Н.М. Нежный театр. М.: Вагриус, 2004.
3. Махов А.Е. Средневековый образ: между теологией и риторикой. Опыт толкования визуальной демонологии. М.: Intrada, 2011
4. Мифы народов мира. Энциклопедия (в 2 томах). М.: Советская Энциклопедия, 1987, Т.1.
5. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка (в 4 томах). М.: Прогресс, 1986. Т.1.

О. Ю. Казмирчук

Оппозиция «чёрное – белое» при создании образов кошек и собак

(на материале литературного творчества детей)

252

Кошка и собака в человеческом сознании, а значит, и в рамках литературного произведения, традиционно противопоставляются друг другу, выступают в качестве устойчивой антитезы: или кошка, или собака. Так, например, литературный секретарь Анны Ахматовой, А. Найман, вспоминал, что Ахматова условно делила новых знакомых на две категории: «Чай, собака, Пастернак» и «Кофе, кошка, Мандельштам». Проще говоря, кому что больше нравится. Это был ее любимый тест¹.

В литературе, адресованной детям, как и в литературном творчестве самих детей, оппозиция «кошка – собака» используется очень часто, вот хокку, написанное Савенковой Полиной (11 лет): «Я люблю кошек,/ Но у меня живёт лишь / Маленький щенок»². Кроме того, в литературном творчестве детей за кошкой и собакой закреплены разные семантические комплексы, например: кошка – повелительница, хозяйка, а собака – друг³. Если же в художественном тексте образы кошки или собаки встречаются с архетипической оппозицией «белое – чёрное»⁴, антитеза «кошка – собака» утрачивает актуальность, поглощается более значимым противопоставлением: белые кошки действуют так же, как и белые собаки.

Очевидно, что значимость антитезы «белое – чёрное» во многом определяется её семантической близостью с концептами «добро и зло»⁵, в соответствии с этим животные, наделённые белой шерстью, гармонизируют мир, например: «Венеция предстаёт глазам туристов то романтично-загадочной, то тихой и светлой, то ярко-оживлённой. Каждый может найти в Венеции то, что близко его душе... Таково было описание города на туристическом сайте, но... Уже третий день я жила в легендарном городе, а обещанных эмоций так и не испытала. Вдруг я увидела лодку, в ней сидела девочка лет пяти, она была окружена маленькими белоснежными котятами. Девочка весело смеялась, когда котятами лапками пытались тронуть её кулончик. Лодка, полная белоснежных котят, оказалась тем самым, чего я искала в Венеции. Теперь я думала о том, как расскажу друзьям о загадочном городе и загадочной кошачьей лодке...» (Теркулова Кристина, 13 лет). А вот и сказка о белом пуделе: «Джек остановился у двери, из комнаты доносились приглушённые голоса: «Нам не удастся сохранить театр, зрители к нам не ходят, театр им не нужен...», – вздохнула мама. Джек ждал, что отец возразит маме, но он молчал, а потом произ-

нёс: «Кажется, ты права...». Джек больше не мог слушать этот чудовищный разговор, мальчишка побежал по коридору и вскоре оказался на небольшой сцене. Свет в зале давно потушили, репетиция кончилась, а в зрительный зал заглянула луна (она смотрела сквозь дырку в потолке). Кажется, луна кивнула Джеку. Она хотела бы помочь мальчику, но как? Джек находился так далеко от неё... Мальчик взглянул на луну, луна ему подмигнула. Вдруг там, наверху, стало очень светло, Джек зажмурился, а когда он открыл глаза, перед ним стоял грациозный белый пудель (такого красивого пуделя Джек никогда не видел). Пудель долго рассматривал мальчика, а потом заговорил (да-да, заговорил, а не залаял, разве такой чудесный пудель мог лаять?):

– Ты слышишь шум?

– Нет, – прошептал удивлённый мальчишка. В пустом зале было по-прежнему тихо

– Послушай, ты должен услышать, это самый приятный звук для нас, артистов, это – аплодисменты! – настаивал пудель.

Джек не знал, что ответить, ведь он впервые в жизни разговаривал с собакой (точнее, собака разговаривала с ним).

– А этих людей ты видишь? – продолжал спрашивать пудель. – Они аплодируют, представление удалось! Не стоит сдаваться, у вас всё ещё будет самый чудесный театр на свете!

Мальчику хотелось верить словам «лунного» пуделя, ну как вообще можно верить словам собаки? Пудель сменил тему: «А ты не принесёшь мне кусочек индейки?». Джек побежал на кухню и вернулся через секунду, но в зрительном зале никого уже не было. На полу Джек нашёл стопку листов, новый сценарий. Мальчик поднял первый лист и прочитал название: «Белый пудель на белой луне». Спектакль с таким названием до сих пор идёт с большим успехом в маленьком театре маленького города. И луна тоже очень любит смотреть этот спектакль...» (Атабекова Полина, 13 лет). Как нетрудно заметить, сказка Полины строится по канону классической волшебной сказки (потеря-поиск-обретение)⁶, белый пудель появляется в момент разрушения гармонии и исчезает, когда гармония восстановлена, так белая собака выполняет функции волшебного помощника. Стоит также отметить, что к финалу рассказа происходит «удвоение» белого цвета («Белый пудель на белой луне»), а название пьесы и сам четвероногий герой, вероятно, возникли не без влияния известного рассказа А.И. Куприна.

И если «белое» животное гармонизирует мир героев, то появление черной кошки сулит героям несчастье, меняет планы: «Перешёл дорогу чёрный кот, / Идти нельзя, / Я не пошёл...» (Алиев Мишан, 12 лет). Черная собака также создаёт хозяину проблемы: «Александр Сергеевичу хорошо было, он не учил таких больших стихотворений», – жаловался Павлик. «И вправду, зачем Пушкин стал бы учить собственные стихотворения. Он, вероятно, и так их помнил», – продолжал размышлять мальчишка.

– Павлик, пора обедать! – позвала из кухни мама.

– Иду! – откликнулся Павлик, – ай, ладно, потом выучу.

Павлик отбросил учебник, спрыгнул с кровати и помчался на кухню. Мальчик и не догадывался о том, что Александр Сергеевич отомстит ему за столь пренебрежительное отношение к стихам. Павлик уплетал суп, когда черный пудель по кличке Александр Сергеевич (такой же кудрявый, как

Пушкин, за что пудель и получил своё прозвище) забрался на кровать и разордал учебник по литературе» (Атабекова Полина, 13 лет). Примечательно, что в этом рассказе чёрный пудель не просто приносит несчастье, он совершает возмездие, наказывает героя.

Иногда юные авторы высмеивают героев, верящих в приметы, связанные с чёрной кошкой или собакой: «Петя возвращался домой из школы. По дороге ему попала черная кошка. Петя верил во все приметы. Поэтому он перепугался и крикнул кошке: «Брысь!». Кошка побежала через дорогу. Петя попытался обогнать кошку, но не успел. Кошка скрылась в подворотне. Пете показалось, что он слышит смех. Мальчик нервно посмотрел по сторонам, но никого не было. Петя продолжил свой путь, переживая из-за черной кошки. Внезапно из-за поворота показалась черная собака. Петя в ужасе схватил камень и кинул в нее, но не попал. Собака фыркнула и убежала, сверкнув напоследок красными глазами. Или это ему показалось? Петя вздохнул и пошел дальше. «Мальчик, что же ты скотинку обижаешь? Что она тебе сделала?», – раздался чей-то скрипучий голос. Петя оглянулся и увидел старушку в черной накидке с капюшоном. Петя завопил во все горло и помчался домой. Не успел Петя войти в квартиру, как в дверь позвонили. Петя открыл. На пороге стояла та самая бабуля в черном. У нее на руках сидела черная кошка, а за спиной маячила черная дворняга. «Мальчик, а я тебя знаю!», – сказала старушка, – «Я же ваша соседка, тетя Зина. Ты мою собачку не обижай!». Петя ушел в свою комнату и не стал дослушивать жалобы тети Зины. Он думал: «Меньше надо читать всякие «ужасы». (Бученкова Таня, 13 лет)⁷. Здесь угадываются элементы пародии на популярные в детском фольклоре страшилки: «В чёрной-чёрной комнате...» и т.д. Намеченные в начале мистические мотивы дискредитируются реалистической развязкой, а герой оказывается способным к самоиронии.

И, наконец, в литературном творчестве детей чёрный или белый цвет шерсти может являться основанием для проводимой героем-животным самоидентификации: «Появились на свет два котёнка. Один был белый, как снег за стеной, а другой – чёрный, будто угольки в камине. Белый котёнок зевнул и потянулся к молоку, а чёрный котёнок к молоку не притронулся.

Прошёл год. Котята выросли, они дружили, хотя и сильно отличались друг от друга. Белый котёнок стал любимцем двуногих. Он очень быстро нашёл себе семью (папу, маму и двух ребятишек), с ним играли, ему расчёсывали белоснежную шерстку. Он быстро привык к людям, зато брат был его полной противоположностью. Молоко он никогда не пил («Слишком уж оно белое, – недовольно бурчал котёнок»). Люди боялись этого котёнка. Стоило котёнку перейти дорогу, люди бросались врассыпную, как будто их сейчас съедят, как мышек. Конечно, иногда попадались люди, которые не боялись чёрного кота, его пытались приручить, но он не хотел общаться. «Слишком уж эти двуногие белые!», – думал кот, убегая по тёмным подворотням. Иногда чёрному котёнку было очень одиноко, он даже подумывал: а не завести ли ему хозяина? В один прекрасный день котёнок решил бежать от одиночества. Он шёл очень долго, изредка отдыхая то под елью, то под берёзой, то под баобабом... «Под баобабом!», – вдруг очнулся котёнок, – «как далеко я, оказывается, забежал! Наверное, это Африка!». Кот подошёл к соломенной хижине и проник внутрь (к счастью, хозяев дома не было). В котелке кот увидел ТУ САМУЮ жидкость.

Она так вкусно пахла, что котёнок вылакал её до дна. Потом котёнок захрапел. Котёнку снилось много-много того чёрного напитка, который был вкуснее молока. Котёнок не знал, что это какао. А когда котёнок проснулся, ему показалось, что всё, что он видит, является продолжением сна. Котёнок увидел девочку, она была не похожа на тех, кто хотел приручить kota раньше. Девочка была совсем чёрной, её папа и мама – тоже. Девочка погладила чёрного котёнка чёрными пальчиками, и тот замыкал. Первый раз в жизни.

Дальше всё было совсем как в сказке: котёнок лакал какао, у котёнка появилось имя – Пум бам ю мур бы бам тумба, что значит «уголёк», и девочка расчёсывала его чёрную шерстку... (Бережная Полина, 12 лет).

В сказке Полины чёрный кот отказывается взаимодействовать с «белым» миром, герой обретает свой «чёрный» мир в Африке.

Чёрный котёнок Полины Бережной стремится к единению с окружающим миром (а это единение возможно лишь при совпадении цветов), тогда как белый кот, придуманный Настей Колесниковой, наоборот, боится слиться с белым миром, потеряться в нём: «Белый снег покрыл всё белым,/ Торт покрыли белым кремом,/ Тут захныкал белый кот,/ Слилс я он со всеми, вот!/ Белые дети взяли чёрные краски / Покрасили чёрным котику лапки,/ Всею покрасили... Остались белы/ Усики, хвостик и ушки одни!/ Был бы кот чёрно-белым, если б не молоко.../ Испачкало kota белым оно.../ Кот снова стал белым и снова заплакал,/ И дождик поэтому с неба закапал./ Отмыл дождь котяру от молока,/ И кот наш стал чёрным, как тучи-облака,/ Но чёрная краска стекла от дождя,/ И стал снова белым кот, как земля?!/ Но нет, земля чёрная... Снег растаял / И стала земля чернее чая./ И если б остался чёрным герой,/ Он бы сливается с чёрной землёй». Сохранив свой природный цвет, кот обретает желанную самодостаточность.

Оппозиция «белое – чёрное» при разработке образов кошки или собаки позволяет юным авторам создавать произведения, в которых обыгрываются представления о том, что «чёрное» животное является носителем отрицательного начала, а «белое» – носителем начала положительно-го; на том же материале дети пытаются осмыслить проблематику взаимоотношения героя и мира (слияние с миром или противостояние ему).

¹ Найман А. Г. Рассказы о Анне Ахматовой. – М., 1999. – С. 41.

² Большинство текстов цитируется по рукописным альманахам, сделанным воспитанниками литературной студии «Зелёный шум» МГДД(Ю)Т.

³ Об этом см. подробнее: Казмирчук О.Ю. Образы животных в литературном творчестве детей. // Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве: сб. статей. – М.: Intrada, 2012 – С. 74 – 78.

⁴ Об оппозиции «белое» – «чёрное» см. подробнее: Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. – М., 1999. – С. 54 – 87.

⁵ Раденкович Л. Символика цвета в славянских заговорах // Славянский и балканский фольклор. – М., 1989. С. 122-148.

⁶ См. Пропп В.Я. Морфология сказки. – Л., 1969. – С. 34 – 42.

⁷ «Жили-были» (по страницам альманахов литературной студии «Зелёный шум». – М., 2011. – С. 185 – 186.

Сведения об авторах (даются в авторском варианте)

Арендт Ариадна Александровна – Магистр исследования гуманитарных наук и культурологии; бакалавр искусствования, куратор, художник.

Ariadne Arendt – Master of research in humanities and cultural studies, history of art bachelor, curator, artist.

Волховская Анна Григорьевна – научный сотрудник Государственного музея А.С. Пушкина, аспирант ИМЛИ РАН

E-mail: cengobel@yandex.ru

Anna G. Volkhovskaya – Research Fellow at Moscow Pushkin State Museum; Postgraduate Student (Institut of World Literature Russian Academy of Sciences)

Голубцова Анастасия Викторовна – к.ф.н., старший научный сотрудник ИМЛИ РАН

E-mail: ana1294@yandex.ru

256

Anastasia V. Golubtsova – Cand. Sc. (Philology), Institut of World Literature Russian Academy of Sciences, senior research Fellow

Гуревич Татьяна Александровна – аспирант кафедры зарубежной литературы Литературного института им. А. М. Горького, поэт, переводчик. Закончила Литературный институт им. А. М. Горького по специальности «Художественный перевод», в данный момент преподает на языковых курсах института. Область научных интересов – творчество Томаса Де Квинси, английский романтизм, поэзия Озерной школы, мемуарная проза Великобритании. Как переводчик печаталась в издательствах РОССПЭН и «Литературные памятники».

Tatiana A. Gurevich – postgraduate Student of foreign Literature Department of Maxim Gorky Institute of Literature, Poet and Translator. Graduated from the Maxim Gorky Institute of Literature in “Literary translation”, currently teaching at the Institute language courses. The field of research interests – the works of Thomas De Quincey, English Romanticism, Lake poetry, memoir prose of Great Britain. Translated for ROSSPEN and “Literary Monuments”.

Давыдов Данила Михайлович – кандидат филологических наук, поэт, прозаик, литературный критик

E-mail: komendant3@yandex.ru

Danila M. Davydov. Cand.Sc. (Philology), Poet, Man of Letters, Literary critic.

E-mail: komendant3@yandex.ru

Довгий Ольга Львовна – старший научный сотрудник кафедры литературно-художественной публицистики факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова

E-mail: olga-dovgy@yandex.ru

Olga I. Dovgy. Cand.Sc. (Philology), senior research Fellow at Faculty of Jour-

nalism, Lomonosov Moscow State University

E-mail: olga-dovgy@yandex.ru

Закутняя Ольга Валерьевна — кандидат филологических наук, выпускница факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова. Область научных интересов: «чуждесное» и «фантастическое» в литературе, современная сказка, научная фантастика. Место работы — Институт космических исследований Российской академии наук

Olga V. Zakutnyaya – Cand.Sc. (History of Journalism). Research interest: Fantasy and Literature, modern fairy tale, science fiction, fantasy. Current affiliation — Space Research Institute, Russian Academy of Sciences.

Зеленин Даниил Андреевич – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ

E-mail: 25hoursday@gmail.com

Daniil A. Zelenin – Postgraduate student, Chair of Theoretical and Historical Poetics, RSUH.

E-mail: 25hoursday@gmail.com

Ивинский Александр Дмитриевич – к.ф.н., м.н.с. филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

Alexander D. Ivinsky – Cand. Sc. (Philology), junior research Fellow (Department of Philology, Lomonosov Moscow State University)

Ивинский Дмитрий Павлович – доктор филологических наук, профессор филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова

Dmitry P. Ivinsky – Doctor Sc. (Philology), Professor (Department of Philology, Lomonosov Moscow State University)

Казакова Екатерина Владимировна – к.ф.н., старший преподаватель кафедры зарубежной лингвистики ННГУ им. Н.И. Лобачевского (Нижний Новгород).

Ekaterina V. Kasakova – Cand. Sc. (Philology), associate Professor (Chair of applied Linguistics, Nizhny Novgorod Lobachevsky State University).

Казмирчук Ольга Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры прикладной лингвистики Московского городского педагогического университета.

E-mail: kazmirchuk@yandex.ru

Olga Y. Kazmirchuk. Cand. Sc. (Philology). Associate professor. Department of Philology, Chair of applied Linguistics; Moscow City Teachers Training University.

Коровин Владимир Леонидович – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

Vladimir L. Korovin – Cand. Sc. (Philology), Associate professor of the Moscow State University, the Faculty of Philology, the Chair of History of Russian Literature.

E-mail: korovinv@yandex.ru

Кулагина Ольга Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры романских языков Московского государственного университета. E-mail: lynxik@yandex.ru

Olga A. Kulagina – Ph.D. (Philology), assistant professor of Moscow State Pedagogical University, Department of Romance Languages. E-mail: lynxik@yandex.ru

Лемберг Ольга – бакалавр Таро и арканологии, преподаватель Школы профессионального Таро (Москва), консультант эзотерического центра "Путь к себе".

E-mail: aallna-lehmberg@yandex.ru

Aallna Lehmborg – bachelor of Tarot and arcanology, teacher of School of professional Tarot (Moscow), counsellor of esoteric center «Inward Path».

Львова Алиса – филолог, создатель группы «Литературный bestiарий» на сайте ВКонтакте.

E-mail: alice-fox@yandex.ru

Alice Lvova – Philologist. Founder of the «Literary Bestiary» Group at VKontakte site

E-mail: alice-fox@yandex.ru

Махов Александр Евгеньевич – доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ.

E-mail: makhov636@yandex.ru

Alexander Ye. Makhov – Doctor Sc. (Philology). Professor of Chair of Theory and History of Poetics, RSUH.

E-mail: makhov636@yandex.ru

Надъярных Мария Фёдоровна – филолог-романист, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела теории ИМЛИ РАН; автор многочисленных работ по теории литературного процесса, по проблеме традиции в современной культуре; по проблемам культуры авангарда; по истории и теории литератур стран Латинской Америки и Иберийского полуострова.

Maria Ph. Nadyarnykh – Cand. Sic. (Philology), senior research Fellow (Department of Theory, Institut of World Literature Russian Academy of Sciences); Author of numerous Works on Theory of literary Process, the problem of tradition in contemporary culture; Culture of avant-garde; History and Theory of Literature in Latin America and the Iberian Peninsula.

Нестеренко Мария Александровна – координатор Генеалогического проекта Еврейского музея и центра толерантности

Maria A. Nesterenko – Genealogical Project Coordinator of the Jewish Museum and Tolerance Center

Нестеров Антон Викторович – к. филол. н., филолог, переводчик с английского и норвежского, доцент кафедры перевода английского языка МГЛУ.

Anton V. Nesterov – Ph. D., Philologist, translator, assistant professor of MSLU.

Овчинникова Лада Олеговна – преподаватель Филиала ВУНЦ ВМФ «Военно-морская академия» (г. Калининград.)

Lada O. Ovchinnikova – Faculty Member at filial Branch of Naval Academy (Kaliningrad)

Орлицкий Юрий Борисович – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник учебно-научной лаборатории мандельштамоведения ИФИ РГГУ.

Yury B. Orlitsky – Doctor Sc. (Philology), leading research Fellow at O. Mandelshtam educational-scientific Laboratory (Department of History and Philology, RSUH)

Попова Александра Александровна – аспирант Балашовского института Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского
Alexandra A. Popova – Postgraduate student of Balashov Institute of N. Chernyshevsky Saratov State University.

Пчелов Евгений Владимирович – к.и.н., доц., зав. кафедрой вспомогательных и специальных исторических дисциплин ИАИ РГГУ.

Eugene V. Pchelov – Cand. Sc. (History), Head of Department of auxiliary and special historic Disciplines (RSUH)

Скрябина Алиса Вадимовна – аспирант кафедры общего и русского языкознания БФУ им. И. Канта.

E-mail: alice-lem@yandex.ru.

Alice V. Scryabina – Postgraduate student; the Chair of General and Russian Linguistics; I. Kant Baltic Federal University (Kaliningrad).

E-mail: alice-lem@yandex.ru.

Субботина Ольга Владимировна – кандидат искусствоведения, старший преподаватель Русской Христианской Гуманитарной Академии, Санкт-Петербург.

Olga V. Subbotina, PhD (History of Art), Assistant Professor of Art History at the Russian Christian Humanitarian Academy in Saint-Petersburg.

Ткачук Лилия Александровна – МГУ им. Ломоносова, факультет журналистики (специалист)

E-mail: fairsisters@gmail.com

Lilia A. Tkachuk – Specialist, Department of Journalism, Lomonosov Moscow State University

Устинов Алексей Валерьевич – аспирант Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова.

Alexey V. Ustinov – Postgraduate student (N. Nekrasov Kostroma State University)

Адрес электронной почты: 1013801@mail.ru

Фаризова Нина Омаровна – преподаватель кафедры восточной филологии Школы востоковедения НИУ ВШЭ, Москва

Nina O. Farisova – Faculty Member (Chair of Oriental Philology, HSE, Moscow)

Федунина Ольга Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики 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.).

Fedunina Olga V. – Cand. Sc. (Philology), assistant Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for History and Philology, Russian State University for the Humanities (RSUH). Research area: typology and functions of dreams as an artistic form in the Russian literature of the 19th and the first third of the 20th century; genres of crime literature (detective story, police novel, cape-and-dagger fiction, etc.).

ABSTRACTS

Anton Nesterov. «Bestiaries, Book of Hours, alchemy: the mutations of the symbolical code in illuminated miniatures to Splendor solis by Salomon Trismosin».

The ornamental frames we see around miniatures in the four manuscripts (Nuremberg – MS 146.766; Paris – MS. allemand 113; London – MS Harley 3469; Berlin – Cod. germ. f. 42) of alchemical treaty Splendor solis attributed to Salomon Trismosin are of the same type we could see in the Missals and Books of Hours illustrated by the artists belonged to the Flemish school or orientated to it. The paper deals with the problem of the transfer of such symbolic language formed in the tradition of illuminated miniatures in the Books of Hours to the sphere of alchemy. The peacock has been traditionally associated with immortality; in alchemy this bird is the symbol of successful preparation of Materia Prima and the completion of the first stage of Opus Magnum. The hoopoe has been traditionally supposed to collect human dung and eat excrement; in some alchemical context the hoopoe is associated with searching of Materia Prima to be found everywhere, etc.

260

Olga Subbotina «Visualization of the Sin in Engravings of the European Incunabula: sources and development of animal images of the Pride».

The article is devoted to three principal animal images of the Sin of Pride in the art of the late Middle Ages and the early Modern Period – those of horse, peacock and lion. The author compares the miniatures of manuscripts and engravings of European incunabula and tries to present special iconographical and art features of images.

Daniil Zelenin. «The rhetorical Techniques of combining human and animal in Emblematics»

In the following article the animal emblematics of XVI-XVII centuries is considered regarding the rhetorical techniques, that structure it. The article's focus is upon techniques of combining both human and animal "realities". Here is established how the transfer is made from natural into the didactic semantic field. Here are considered various metaphorical techniques together with the analogies, appeals to the beasts, irony – in immediate link with rhetorical arguments. In the article there's also included emblematic materials out of J. Cats, J. Bornitz, J. Sambucus and others, never before translated in Russian.

Alexander Makhov. «Crocodile tears, other things and symbols. Emblematics rereads the bestiary tradition»

Emblem writers keep on to use «old things» (beasts and their «natures» taken from ancient and medieval natural history), but involve these «old things» in the new game — in the endless combinatorial play. The meaning of beast's nature in this game appears to be changeable: thus, crocodile tears can mean or unclean consciousness, or sincere compassion to Christ suffering — or hypocrisy.

Lylya Tkachuk «Archaic Universe of Evenks and its zoomorphic inhabitants»

This article focuses on zoomorphic "cosmic" images (in the words of

A. F. Anisimov) of Evenki mythology. Evenks described the Universe consisting of three parts ("lands"). Each of them was inhabited by special type of the "owner". The author also pays attention to unique figure of Kalir – zoomorphic analogue of the World Tree symbol. Trying to describe the Universe in available expressions and metaphors, a man is not only associate it with different chimeras, but searching for his own place in the world.

Eugene Pchelov. «The way of Dolphin: Antiquity, Renaissance, Moscow Russia – the History of symbolic Semantics of the Image».

The article shows the evolution of Dolphin symbol from Antiquity to the Moscow Kingdom. The Influence of Renaissance culture and some of symbolic Meanings are investigated.

Maria Nadyarnykh. «Mythology of Terratomorf, or Traces of chimeras in modern fiction»

The author dwells on some episodes from the life of the archaic wonderful and monstrous Chimera in the traditional and in the modern artistic consciousness. The author tries to comprehend the mythological correspondence / conformity / affinity of Chimera and humans. Particular attention is paid to the problem of imagination in the dynamic relations of part and total, of natural and artificial, of invention / fiction and truth.

Ekaterina Kasakova. “Animalistic Characters in Medieval French literary Minds of the twentieth Century (the Bestiaries and « “Roman de Renart” by Maurice Génvoix)”

The article analyzes the interpretation of Middle Age animalistic tradition in French literature of the XX century: in works of Maurice Génvoix. The author insists on recognizing the original genres and retention of animal characters' symbolism. At the same time, M. Génvoix follows his own literary principles and sticks to the XX century literary tradition

Olga Dovgy. «Secondary bestiarian Nomination»

The Author focuses on microphilological analysis of mechanism and functioning of bestiarian renaming technique

Vladimir Korovin. “...Created by me with you”: Behemoth and Leviathan as portrayed by M. V. Lomonosov and N. P. Nikolev

The subject of the article are the “Ode Selected From Job” by M. V. Lomonosov (1751) and the ode of the same name by N. P. Nikolev (1795), written according to the same model but with opposing meaning. Both poets here take the position of the interpreters of the Book of Job, particularly of the images of Behemoth and Leviathan (Job, 40:10–41:26). Lomonosov shows them as a rhinoceros (or an elephant) and a whale, and they should instill the idea of the power and might of the Creator, who makes everything for the good of humans and who is their reliable protector. Nikolev, on the other hand, showed Behemoth and Leviathan as bloodthirsty monsters, and gave them both the features of a crocodile, hoping to intimidate the presumptuous infidels.

Dmitry Ivinsky. “And you will respond for foolish kids!..”: To the description of cultural contexts of "Anthem to Beard"»

The article analyzes the cultural contexts of the poem M. V. Lomonosov «Гимн

бороде», discusses the problem of the addressee of the poem and raises the question of the inclusion of the poem in the broader context of the early history of the struggle of the Moscow University for their autonomy.

Alexander Ivinsky. «People, Animals and the Problem of Education the Russian Journalism of 1760s»

Yury Orlitsky. «"The Bestiary" of Dmitry Bobyshev and Mikhail Shemyakin»

The article proposed date set of literary, folk and painted sources of the unique synthetic books by famous emigrant authors, definitely oriented to bestiarity genre.

Ariadna Arendt. «New post-Soviet Turnskin»

The article looks at the representation of human-animal metamorphosis in Russian culture in the early soviet and post-soviet periods and the relationship between them. The examples used are the works of Mayakovsky and the futurists, the experiment of Ilya Ivanov, the work of Oleg Kulik and Victor Pelevin.

Danila Davydov. «Animal as a Subject: from Kulik and Sorokin up to Kuznetshov and Goralik»

262 The article in most general forms deals with problems associated with dehumanization and the complex issues of post-humanism in its aesthetic and philosophical interpretation. The relationship between man and animal is one of the major pain points of modern thought. Traced as a philosophical and anthropological concepts, questioning the identity of the man himself, investigating the integrity of the person and the animal world, and art, especially literary models. Definitions of «humbeast» and «beastman» as alternative options for this kind of modeling.

Olga Kulagina. «Elysee Zoo, or bestiarian Portraits of N. Sarkozy and F. Hollande».

This paper deals with zoomorphic metaphors in French political discourse representing the current President François Hollande and his predecessor Nicolas Sarkozy.

Nina Farisova. «Anti-Eden of Alexander Vvedensky»

The article is dealing with animality in the poetic lexicon of Alexander Vvedensky, a remarkable figure in Russian modernism. Corpus linguistics methods are used and lexemes are analyzed through paradigmatic and syntagmatic relations of their forms. An immense importance of fauna in Vvedensky's poetic world is claimed through a range of examples.

Lada Ovchinnikova. «Spiritualization of animal World as a fundamental Feature of Kuranov's axiological worldview».

The article is dedicated to Kuranov's axiological worldview.

Olga Fedunina. «Transformation of duality Motif in Colette's story "A Cat"»

The author examines in detail the implementation of duality motif in Colette's story "Cat".

Aallna Lehmborg. «“Three white Horses” and “Four Riders”: Rider-Waite’s Stables»

The article closely examines of assorted horses depicted on several RWS Tarot (1908-1909), and shows how highly symbolic, archetypal images, reflect and predict specific historical reality of the first half of the twentieth century.

Alice Lvova. On Pushkin’s Animals

The paper deals with two problems: what animal Pushkin used to be called and what was the main principle of creating animals in his works.

Anna Volkhovskaya. «1001 Pushkin’s Cocks»

The article is dedicated to «The Tale of the Golden Cockerel» by Alexander Pushkin. Particular attention is given to possible literary plot sources, their influence on the poet's conception and on the final text of the tale are listed. An interpretation of the golden cockerel's image as a possible protagonist of the tale and a duality of his nature are also presented.

Tatiana Gurevich. «“Animal Magnetism” of the memoir prose of Thomas De Quincey»

The article gives a brief overview of animalistic imagery in the memoir prose of the English Romantic writer Thomas De Quincey (1785-1859). The “animal” series of “Recollections of Lake Poets”, which are different from terrible, chimerical series of “Confessions of an English Opium-Eater” and “The Affliction of Childhood”, are regarded in detail. The “animal” metaphor in “Recollections...” has various forms of presence in the text and images of animals perform multiple functions. De Quincey’s memoir text serves as an opportunity to talk about the animal world itself, “animal” images illustrate the reflections on the cultural realities, they appear to refer to a situation where the hero faces with an alien environment (the display of true-false), as well as the means of the language game.

263

Alexandra Popova. «Semiotics of Bestiarity in Thomas Eliot’s Poems»

The author analyzes the paradigm of animalistic images that are somehow present in many works of the author and are necessary for the formation of a coherent Elliot’s philosophical concepts.

Anastasia Golubtsova. «“The Serpent” by Luigi Malerba»

The article focuses on the image of the serpent in neo-avant-garde novels by Luigi Malerba. This traditional image puts the texts by the Italian author in an infinite intertextual field, although we can define several contexts most relevant to the author, such as the Bible, “The Divine Comedy”, novels by Dostoyevsky, Futurist manifestos, Freudianism. At the same time the narrative structure and images used in the novels allude to the archetype of Uroboros, thus connecting Malerba's texts to the myths and universal symbols of human psyche.

Olga Zakutnyaya. «Bestiary of Neil Gaiman’s “Coraline”»

The author analyses animal characters of “Coraline”, a fairy tale by modern fantasy writer Neil Gaiman and suggest two principles, on which this system is based. First, it is “vertical” distribution of animal characters corresponding to common folklore structure, which includes underground, middle, and upper levels. Second, the system also includes distinctive “horizontal” element, or

the way animal characters appear during the travel of main character, a girl named Coraline. This principle is connected with the concept of “exploration” and natural science. Being organized like that, the system of animal characters confirms implied idea, that wonderful world is a diversity without “embedded” ethical component, a world to investigate and explore, rather than to reform.

Alexey Ustinov. «Bestiarity in D. L. Mordovtsev’s Works»

The author considers animalism in Mordovtsev’s Works in historical context as tools to create the effect of authenticity.

Maria Nesterenko. «Horned Cat, Balkhash Tiger: Bestiary in Yuri Dombrovsky’s Novel "The Faculty of unnecessary Things"»

By means of analyses of the principles of zoomorphic images’s use in the novel the two main types of images are distinguished: manifestos and chronotop characteristics.

Alice Scryabina. «N. Kononov’s wonderful Zoo»

The author analyzes the process of blurring the boundary between animal and human, lowland and mountain, saints and devils in the world picture N. Kononov.

Olga Yu. Kazmirchuk The opposition "Black – white" in creation of images of cats and dogs (based on literary Creativity of Children).

The author introduces the works of her pupils.

Вступление	3
------------	---

БЕСТИАРНОСТЬ В ВИЗУАЛЬНЫХ ОБРАЗАХ

<i>А. В. Нестеров</i>	
Бестиарии, часословы, алхимия – мутация символического кода (о миниатюрах алхимического трактата Соломона Трисмозина «Splendor solis»)	9
<i>О. В. Субботина</i>	
Визуализация греха в европейских первопечатных книгах: истоки и развитие бестиарных образов гордыни	30
<i>Д. А. Зеленин</i>	
Риторические стратегии совмещения человеческого и звериного в эмблематике	40
<i>А. Е. Махов</i>	
Крокодиловы слезы, другие реалии и символы: эмблематика пересматривает бестиарную традицию	49

265

БЕСТИАРИЙ В МИФОЛОГИИ

<i>Л. А. Ткачук</i>	
Архаичный космос эвенков и его зооморфные обитатели	65

БЕСТИАРИЙ И КУЛЬТУРНЫЙ ТРАНСФЕР

<i>Е. В. Пчелов</i>	
Путь дельфина: Античность, Ренессанс, Московская Русь – к истории символической семантики образа	70

М. Ф. Надъярных
Мифология тератоморфизма,
или Следы химеры
в современных вымыслах 78

Е. В. Казакова
Анималистические персонажи Средневековья
во французском литературном
сознании XX века
(бестиарии и «Роман о Лисе» Мориса Женева) 94

МЕХАНИЗМЫ БЕСТИАРНЫХ КОДОВ

О. Л. Довгий
Вторичная бестиарная номинация 101

БЕСТИАРНЫЕ КОДЫ ДУХОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

266 *В. Л. Коровин*
«...Мною сотворен с тобой...»:
Бегемот и левиафан
у М. В. Ломоносова и Н. П. Николева 115

БЕСТИАРНЫЕ КОДЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ ПОЛЕМИКИ

Д. П. Ивинский
«Безразумных козлят
далеко почтеннейшими,
нежели попов ставит»:
из комментария к «Гимну бороде» 123

БЕСТИАРНЫЕ КОДЫ В ЖУРНАЛИСТИКЕ

А. Д. Ивинский
Люди, животные и проблема воспитания
в русской журналистике 1760-х гг. 131

ЭКСПЕРИМЕНТЫ С БЕСТИАРНЫМИ КОДАМИ

Ю. Б. Орлицкий
«Бестиарий» Дмитрия Бобышева
и Михаила Шемякина 137

- А. А. Арендт*
«Новый постсоветский оборотень» –
возвращение
Нового Советского человека 146

- Д. М. Давыдов*
Животное как субъект:
от философских истоков
до Кулика, Сорокина,
Кузнецова и Горалик 155

БЕСТИАРИЙ В ПОЛИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

- О. А. Кулагина*
Елисейский зоопарк,
или бестиарные портреты
Н. Саркози и Ф. Олланда 162

БЕСТИАРНОСТЬ ГЛАЗАМИ ЛИНГВИСТА 267

- Н. О. Фаризова*
Антиэдем
Александра Введенского 166

ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ БЕСТИАРНОСТИ

- Л. О. Овчинникова*
Одухотворение животного мира
как фундаментальная особенность
аксиологической картины мира
Ю. Н. Куранова 175

БЕСТИАРИЙ И ПРОБЛЕМА ЖАНРА

- О. В. Федунина*
Трансформация мотива двойничества
в повести Колетт «Кошка» 179

БЕСТИАРИЙ КАРТ ТАРО

- Ольга Лемберг*
«Три белых коня» и «Четыре Всадника» —

тарологическая конюшня Райдер-Уэйта	185
--	-----

НА ПОДСТУПАХ К БЕСТИАРИЮ ПУШКИНА

<i>Алиса Львова</i> О пушкинских зверях	191
<i>А. Г. Волховская</i> Тысяча и один петух А. С. Пушкина	198

ПЕРСОНАЛЬНЫЕ БЕСТИАРИИ

<i>Т. А. Гуревич</i> «Животный магнетизм» мемуарной прозы Томаса Де Квинси	205
268 <i>А. А. Попова</i> К вопросу о семиотике бестиарности в поэме Т. С. Элиота «Бесплодная земля»	217
<i>А. В. Голубцова</i> Интертекстуальность и миф: образ змея в ранних романах Л. Малербы	224
<i>О. В. Закутняя</i> Бестиарий сказочной повести «Coraline» Нила Геймана	229
<i>А. В. Устинов</i> Бестиарная образность в художественном творчестве Д. Л. Мордовцева	235
<i>М. А. Нестеренко</i> Рогатая кошка, балхашский тигр: бестиарий в романах Ю. О. Домбровского «Хранитель древностей» и «Факультет ненужных вещей»	242
<i>А. В. Скрябина</i> Чудесный зверинец Н. Кононова	247

БЕСТИАРИЙ ДЕТЕЙ

О. Ю. Казмирчук

Оппозиция «Чёрное – белое»
при создании образов кошек и собак
(на материале литературного творчества детей) 252

Сведения об авторах 256

Abstracts 260

269

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Бестиарный код культуры: сб. статей. — М.: Intrada, 2015. — 269 с.

www.intrada-books.ru

Заказы направлять по e-mail:

intrada-books@yandex.ru

intrada_2002@mail.ru

Подписано в печать 29.05.2015.

Формат 60x90/16. Гарнитура Times. Тираж 300 экз.